



Universidade de
Aveiro

2009

Departamento de Comunicação e Arte

Carla Regina
Pires de Lima
Mourisca Geraldo

Registo e cadernos de registo:
memória, formação, projecto e produção artística



**Universidade de
Aveiro**

2009

Departamento de Comunicação e Arte

Carla Regina
Pires de Lima
Mourisca Geraldo

Registo e cadernos de registo:
memória, formação, projecto e produção artística

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho a meus pais

o júri

Presidente

Doutor Óscar Emanuel Chaves Mealha
Professor Associado do Dep. De Comunicação e Arte da Universidade do Aveiro

Vogais

Doutor Hugo Martins Gonçalves Ferrão
Professor Associado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Doutor Paulo Bernardino Das Neves Bastos
Professor Associado do Dep. De Comunicação e Arte da Universidade do Aveiro
o orientador

agradecimentos

Ao Departamento de Comunicação e Arte, aonde realizei a minha formação e em particular ao Professor Doutor Paulo Bernardino, pela orientação e generosa disponibilidade.

Aos meus familiares e principalmente, à minha mãe e meu pai, por todo o incentivo, apoio e paciência.

Ao meu namorado, pela compreensão e afeição demonstradas.

Aos meus amigos e em especial, à Cália.

A um conjunto inumerável de pessoas e colegas de trabalho que me têm acompanhado, com amizade e compreensão, ao longo deste percurso atribulado.

palavras-chave

caderno, registo, desenho, expressão visual e plástica, projecto, processo criativo, vivência, liberdade, expressão artística

resumo

Face à diversidade de metodologias e expressões envolvidas naquilo que pode descrever o corpo de trabalho paralelo ao despontar da obra pública, optámos por fazer partir o nosso estudo de um objecto que tende a testemunhar ou concentrar o registo, de parte ou totalidade, dessa rotina ou actividade intelectual e criativa, que preparatóriamente ou paralelamente, por via da expressão visual e gráfica ou plástica (desenho, escrita, gesto, colagem, etc.) o indivíduo desenvolve. Esse objecto é o caderno; o qual cremos poder entender enquanto livro em branco ou agregado de suportes dispostos para a livre introdução de conteúdos, de fácil transporte e utilização.

Consecutivamente, definimos como objectivo principal, compreender a identidade deste registo da actividade criativa e intelectual, no âmbito da formação, projecto e livre-expressão, conservado e sistematizado, em cadernos, sobretudo, desde o Renascimento; período em que permitiu o afastamento do lugar da obra ao nível do projecto, favoreceu o desenho de observação da natureza circundante e a ilustração científica, tendo também, possibilitado a expressão contra-cultura ou a expressão e investigação livre da imposição de um programa ou entendimento.

Em resultado desta revisão histórica propusemos um conjunto de tipologias do registo e práticas, bem como de designações, que nos permitiram fazer uma leitura e enfatizar as peculiaridades desta rotina até à actualidade. Porém, presentemente, o entendimento do caderno de registo, bem como da prática a este associada, obriga a considerar a integração ou adopção do meio digital. Sobre este, considerámos que veio permitir, por um lado, a agilização do processo de desenho ou *designação* e simulação de obra nesse ambiente e conseqüente "abandono" do *desenho* à mão-livre e do registo em cadernos; e por outro, veio favorecer uma crescente divulgação de registos em cadernos ligados à livre expressão artística. Uma vez integrados neste âmbito, considerámos o registo no caderno dirigido, por um lado, para a produção visual e plástica de uma memória de vivências e experiências associadas à pessoa; por outro, funcionando também, enquanto uma livre produção ou projecto criativo, passível de partilhar alguns atributos com o *livro de artista*. Neste seguimento, de modo a traçarmos a identidade deste corpo de trabalho a que o caderno suporta e dá azo, procurámos aprofundar alguns dos modos expressivos implicados na acção do registo, como o *desenho*, a *escrita* e *gesto*.

No final deste estudo, procurámos sublinhar que a acção gráfica em cadernos pode constituir-se numa metodologia criativa profícua, não só ao nível das actividades criativas, mas também ao nível da sua avaliação e compreensão. Relativamente ao caderno de registo, intentámos evidenciar que, aquando entendido como uma rotina dedicada à experimentação e livre expressão visual, gráfica e plástica, pode influir na experiência do mundo e da pessoa, ao participar da observação/apreensão e da produção de uma memória. Por outro lado, ao constituir-se actividade, produção ou projecto autónomo, entendemos que vem reafirmar e enfatizar, relativamente ao caderno de registo, a condição de meio privilegiado para a livre expressão artística e criativa que despontou já no Renascimento e que hoje domina as mostras na web, aonde aparece, não só, frequentemente, como projecto autónomo, de livre expressão criativa, como parece tomar a forma de uma *narrativa* visual.

keywords

Sketchbook, registration, drawing, visual and plastic expression, creative process, life, freedom, artistic expression

abstract

Given the diversity of methodologies and terms involved in what we can describe as the body of work preparatory and parallel to the dawn of public work, we have decided to study an object that tends to focus the witness or registration of all or part of that routine (intellectual and creative activity), which the individual develops by means of visual expression and graphic or plastic (drawing, writing, gesture, collage, etc.). The object that tends to support it is the pocket-book (sketchbook, notebook, journal, graphic diary), which we can understand as a blank book, easy to transport and use.

Consecutively, we defined as the main objective, to understand the identity of this record (of intellectual and creative activity), in the instruction, assignment and free expression, maintained and systematized, especially since the Renaissance; period that allowed the architect to go away from the place of work, favored drawing by observing the surrounding nature and in scientific illustration, and also allowed the counter-culture or free expression and investigation. In result of this review, we'll propose a number of types of registration and practices as well as names, which allowed us, to read the peculiarities of this routine until now. However, at this moment, the understanding of the terms of registration and the associated practices, requires another reading. The integration and adoption of digital media, has introduced in one hand, the streamlining of the drawing, design and simulation of work in this environment and the consequent "abandonment" of the free-hand drawing in sketchbooks; and in other hand, it increased the records related to free artistic expression. Once integrated in this framework, we consider the records, first, to produce a - visual and plastic - memory of experiences and experiences associated with the person; on the other, working as a free creative project or production, therefore likely to share some attributes with the artist's book.

At the end of this study, we tried to emphasize that this can be useful as a creative methodology, not only to increase the creative practice, but also to amplify the level of their understanding and evaluation. About the sketchbook, we brought evidence that, when viewed as a routine dedicated to experimentation and free visual expression, graphic and plastic, it can influence the person's experience of the world by participating in the observation / understanding and production of a memory. Moreover, as independent production or project, we will reiterate and emphasize that, the pocket-book can increase artistic expression and creative freedom, which emerged in this object, already in the Renaissance and which now dominates the shown on the web.

Introdução:.....	3
Revisão histórica	7
I 1 Identificação da acção, respectiva finalidade e seu suporte.....	9
I 2 Revisão histórica sobre o registo e o caderno de registo	14
I 2.1 Adopção do registo no âmbito da prática criativa.....	14
I 2.2 Aparecimento do papel e conservação de registos.....	16
I 2.3 Livros de modelos, códices, colecções de desenhos e cadernos.....	18
I 2.4 O desenho enquanto disciplina.....	25
I 2.5 Registo, caderno e rotina.....	35
I 2.6 Sobre o livro de artista.....	37
I 2.7 Outra perspectiva.....	41
I 2.8 Após a vulgarização da web.....	44
I 2.9 Em torno da prática de registo no caderno.....	48
I 2.10 Apontamentos sobre o desenho projectual.....	53
Sobre a acção e prática de registo em cadernos	57
II 1 Abordagem:.....	58
II 2 Sobre o gesto	58
II.2.1 O gesto e expressão visual	60
II.2.2 Registos inclusivos do gesto.....	62
II 3 Sobre o desenho.....	71
II.3.1 Sobre o termo desenho.....	73
II.3.2 Sobre a acção de desenhar e o registo em cadernos.....	79
II 4 Sobre a escrita.....	88
II.4.2 Em relação à escrita.....	92
II.4.3 A escrita, o desenho e a arte – alguns apontamentos	93
O caderno de registo, uma memória e metodologia prática ou projectual ora um meio de produção artística	97
III 1 Observações conclusivas	99
III 1.1 Uma leitura de acordo com a precedente revisão histórica.....	99
III 1.1.1 Espetar do desenho e vulgarização do papel.....	99
III 1.1.2 Processo formativo, projectual ou criativo e registo da actividade quotidiana	101
III 1.1.3 Rotina ou projecto autónomo.....	104
III.1.2 Verificação e sùmula de tipologias identificadas na revisão histórica.....	107
III 1.3 Uma leitura sobre a acção de registar, o registo e o caderno de registo.....	108
III 1.3.1 Destaque de quatro ámbitos.....	115
III 1.3.2 Anotação e registo ou o caderno como arquivo e auxiliar de memórias.....	117
III 1.3.3 Formação e prática.....	118
III 1.3.4 Prática e expressão artística.....	123
III 1.3.5 Projecto e expressão livre e artística.....	129
III 1.3.6 Projecto.....	133
III 1.3.7 Projecto: Programa ou inquietação?.....	134
III 1.3.8 Sùmula de tipologias de registo, de cadernos de cadernos e respectiva identificação.....	138

III 1.3.9	Duas tipologias de registo e cadernos de registo, marcantes.....	139
III 1.3.10	Sobre a implicação do indivíduo no registo no caderno.....	141
III 1.3.11	O livro de artista e o caderno.....	146
III 1.3.12	Sobre as tipologias de registo em cadernos identificadas e o livro de artista.....	159
III 2	Considerações finais sobre o registo e o caderno de registo.....	160
Bibliografia	163
Monografias.....	163
Webgrafia.....	167
Ebooks.....	167
Artigos.....	169
Sítios web.....	169
Mostras individuais.....	170
Obras Citadas.....	170
Índice de ilustrações.....	174

Introdução:

- How would one go about creating map of your imagination? (Graphic 10); Renato Alarcão - Well, they should try starting with my sketchbooks. I am not so fond of my published commercial work. (Alarcão, 2006)

Integrando o Mestrado em Criação Artística Contemporânea, a presente dissertação tem como objecto de estudo um corpo de trabalho que pode descrever o percurso de um criativo paralelamente ao despontar público de respectivas obras ou incumbências. Encontramo-nos assim, no domínio do privado, ou seja, direccionando-nos para eventos, processos e condições que surgem em ambiente de formação, de projecto e de livre expressão, os quais variam de indivíduo para indivíduo. Face à diversidade de metodologias e expressões envolvidas naquilo que pode então, descrever o corpo de trabalho preparatório e paralelo ao despontar da obra pública, relativamente a cada indivíduo, optámos por fazer partir o nosso estudo de um objecto que pode a concentrar, precisamente, o **registo** - por via da expressão visual e gráfica ou plástica (desenho, escrita, gesto, colagem, etc.) - dessa actividade criativa ou rotina, que é o **caderno**.



1 - Rembrandt; 1657, *Self-Portrait with a Sketch Book*, Oleo sobre tela;

O caderno ou o livro em branco, entendido enquanto agregado de suportes (frequentemente folhas) dispostos para a livre introdução de conteúdos, pode ser entendido enquanto suporte e arquivo de eleição, para o registo da actividade intelectual e criativa, nos últimos cinco séculos, ou pelo menos, até à vulgarização do digital. Enquanto objecto, pode apresentar materialidades diversas para além das folhas de papel cortadas e cozidas ou coladas industrialmente, com ou sem a capa protectora a marcar o princípio e o fim ou a frente e o verso (caso a folha não seja peculiar). Para além disto, esta agregação pode constar de suportes que o indivíduo produz, selecciona ou reutiliza, como o verso de cartazes ou postais, por exemplo, ou ainda, de fotocópias ou livros impressos; isto, sem deixar de manter uma configuração semelhante, a qual é, tendencialmente, de fácil transporte e utilização nas mais diversas circunstâncias. A par disto, podemos considerar que, por princípio, o caderno é um conjunto de suportes dispostos, continuamente, tendo em vista a livre introdução de conteúdos por recurso ao desenho e à escrita, modos de compreensão, organização e expressão do *mundo* (c) do indivíduo, nas mais diversas circunstâncias e inclusivamente, em deslocação.

Por sua vez, o registo em caderno - prática, frequente, do renascimento até, pelo menos, à adopção do meio digital - levou nos a considerar que, a acção de expressão gráfica que envolve, enquanto manifestação (e comunicação) de intenções, experiências e/ou conteúdos, é uma actividade que remonta ao homo-faber de há 35000 anos atrás. Assim, produção de conteúdos, visualmente, para organização do próprio e daquilo que tem à sua responsabilidade, é, assim, uma acção não exclusiva ao âmbito das práticas e disciplinas criativas; embora neste contexto, esta se verifique no âmbito de projecto em arquitectura, já na época de Vitruvius ou do Egípcio Antigo, antes do Cristianismo, e de modo sistematizado e teorizado, apenas a partir do Renascimento, em que a postura muda radicalmente:

The painter ought always to form in his mind a kind of system of reasoning, or discussion within himself, on any remarkable object before him. He should stop, take notes, and form some rule upon it, considering the place, the circumstances, the lights and shadows.¹

Um dos motivos, pelo qual destacamos este suporte na nossa abordagem, tem que ver com o facto de o objecto em si, facilitar a integração no registo – da prática criativa – na rotina do indivíduo. Privilegiando o desenho ou a expressão visual, gráfica e plástica, o caderno veio também, facilitar a produção e arquivo sistematizado (pelo menos, no caso de muitos criativos), favorecendo uma apresentação sequencial (por vezes, quase como uma narrativa), da produção e investigação a título individual, ou de diferentes fases do processo criativo, o qual pode partir de uma «intuição inicial» (Getzel) exigindo um período de investigação e maturação, ou seja, de «saturação», «incubação», «iluminação» e «verificação» (Getzel, Poincaré e Edwards) (Edwards, 1997); isto, sem excluir o erro, o devaneio e o acaso, e que sabemos, a partir da crítica genética, propiciarem uma outra leitura da obra e da autoria. Embora, neste âmbito, possamos apontar algumas considerações que nos aproximam de uma abordagem afim à crítica genética que valoriza e procura compreender o processo criativo, ou seja, a génese da obra, o nosso objectivo é apontar, relativamente ao (registo no) caderno, algumas das principais particularidades que este suporte ou meio pode impor aquando usado no processo criativo e registo da actividade intelectual, até porque nos deparamos, actualmente, com a tendência de agilizar a produção e todo o processo envolvente, em ambiente digital, aonde o erro por exemplo, e de certo modo, também, o devaneio e o acaso (trio que pode facilitar a auto-avaliação e guardar pistas para outras experiências), eventos familiares ao registo no caderno, raramente são conservados. Todavia, o nosso estudo não será uma comparação face à mudança de paradigma e tecnologia que o digital e a web implicam, mas apenas, um esclarecer a identidade do caderno e sobretudo, um sublinhar daquilo que pode ser extraído como peculiar e profícuo relativamente à prática de registo.

Estrutura da Dissertação:

Consecutivamente, definimos como objectivo principal, compreender a identidade deste registo da actividade criativa e intelectual, no âmbito da formação, projecto e livre-expressão, conservado e sistematizado, em cadernos, sobretudo, desde o Renascimento; período em que permitiu o afastamento do lugar da obra ao nível do projecto, favoreceu o desenho de observação da natureza circundante e a ilustração científica, tendo também, possibilitado a expressão contra cultura ou a expressão e investigação livre da imposição de um programa ou entendimento. Neste seguimento, de modo a traçarmos a identidade deste corpo de trabalho a que o caderno suporta e dá azo, optámos por dedicar o primeiro capítulo a uma revisão histórica, estratégia seguida de modo a compreendermos os atributos e condições implicadas no registo (da actividade intelectual e criativa) em cadernos, transversalmente, não só às diferentes disciplinas, mas também, relativamente aos diferentes períodos da história, a partir do Renascimento.

Em resultado desta revisão histórica propusemos um conjunto de tipologias de registo e práticas, bem como de designações, que nos permitiram fazer uma leitura e enfatizar as peculiaridades desta rotina até à actualidade. Porém, presentemente, o entendimento do caderno de registo, bem como da prática a este

¹ Vinci, Leonardo, *Treatise on Painting*, Motion and Equipose of Figures; 63 - Invention or Composition, traduzido por John William Brown, The Eberly Belt Library of Vinciana, J. B. Nichols and Son; Consultado em <http://www.archive.org>, em Junho 2007;

associada requer outra leitura. A integração ou adopção do meio digital, veio permitir, por um lado, a agilização do processo de desenho ou *designação* e simulação de obra nesse ambiente e conseqüente “abandono” do *desenho* à mão-livre e do registo em cadernos; e por outro, favoreceu uma crescente divulgação de registos em cadernos ligados à livre expressão artística. Uma vez integrados neste âmbito, considerámos o registo no caderno dirigido, por um lado, para a produção visual e plástica de uma memória de vivências e experiências associadas à pessoa; por outro, funcionando também, enquanto uma livre produção ou projecto criativo, passível de partilhar alguns atributos com o *livro de artista*. Seguidamente, já no segundo capítulo, procurámos compreender a acção, através da reflexão relativamente a alguns dos modos expressivos implicados, como o gesto, o desenho ou a escrita.

Conseqüentemente, no terceiro capítulo, procurámos reunir os elementos identificativos relativamente ao registo no caderno, enquanto acção/prática e objecto em si. Por fim, procuraos fundamentar que a acção gráfica em cadernos pode constituir-se numa metodologia criativa profícua, não só ao nível da prática criativa, mas também ao nível da formação individual e avaliação, como pode promover a aprendizagem ao facilitar - numa perspectiva familiar à crítica genética, que estuda o processo criativo e de fabricação por considerar que “a intimidade da obra guarda uma movimentação intensa e uma vasta diversidade de possibilidades de obras” (SALLIS, p. 32) - a melhor compreensão de uma dada obra e autoria.

No final deste estudo, procurámos sublinhar que a acção gráfica em cadernos pode constituir-se numa metodologia criativa profícua, não só ao nível das actividades criativas, mas também ao nível da sua avaliação e compreensão. Relativamente ao caderno de registo, intentámos evidenciar que, aquando entendido como uma rotina dedicada à experimentação e livre expressão visual, gráfica e plástica, pode influir na experiência do mundo e da pessoa, ao participar da observação/apreensão e da produção de uma memória. Por outro lado, ao constituir-se actividade, produção ou projecto autónomo, entendemos que vem reafirmar e enfatizar, relativamente ao caderno de registo, a condição de meio privilegiado para a livre expressão artística e criativa que despontou já no Renascimento e que hoje domina as mostras na web, aonde aparece, não só, frequentemente, como projecto autónomo, de livre expressão criativa, como parece tomar a forma de uma *narrativa* visual.

Capítulo I - Contextualização

Revisão histórica

11 *Identificação da acção, respectiva finalidade e seu suporte*

Actualmente estou a tentar tirar conclusões a partir desse corpo de trabalho, que terá sido, no início, paralelo, e que neste momento não sei até que ponto não será o trabalho mais importante que eu tenho, ao ponto do trabalho que consideramos normalmente o principal, aquele que expomos em Galeria, esse sim ser o paralelo. (Manuel San Payo, em entrevista no sítio² Diário Gráfico de Eduardo Salavisa)

A presente dissertação visa compreender a identidade do corpo de trabalho ou registo, que diversos criativos tendem a desenvolver paralelamente e preparatoriamente à obra ou produção criativa, pública, em cadernos e através do desenho e técnicas afins. Mostra-se-nos necessário por isto, dar significado – mesmo que provisório – ao termo utilizado para identificar a acção em estudo e o seu resultado – o *registo* – de modo a que possamos proceder a uma identificação dos aspectos que lhe são familiares perante os diversos factos que a história compreende.

Por conseguinte, registo, indicará no presente estudo, a produção voluntária de um testemunho, neste caso, plástico ou gráfico, passível de percepção visual, e relativamente à actividade intelectual e criativa de um dado indivíduo. Funcionando, inevitavelmente, enquanto memória (caso não seja re-ciclado/utilizado após ter sido auxiliar de memória), neste contexto específico, o caderno pode ser entendido como uma metodologia no âmbito da formação individual (frequentemente, valorizando o desenho), ou uma, que integra o processo criativo, no âmbito de projecto, favorecendo a sistematização e (auto-)avaliação. Simultaneamente, sabemos que o caderno dá azo a registos privados, circunstanciais, ocasionais, para além de favorecer uma maior frequência de registos formativos e projectuais, ou seja, daqueles que condicionaram a sua escolha. Assim sendo, apesar de reconhecermos como principal função, a de suportar a prática de registo da actividade intelectual e criativa, cremos poder descrever o caderno enquanto um objecto que representa um agregado sequencial de (suportes, frequentemente, de) folhas, dispostas para a livre introdução de conteúdos, o qual é de fácil transporte e utilização nas mais diversas circunstâncias.

Estas considerações iniciais, relativas à definição dos termos, serão averiguadas e fundamentadas ao longo da dissertação; todavia, denunciam já, um conjunto de pressupostos e condições peculiares – como a expressão visual e a apreensão de seu sentido ou a utilização de elementos como o ponto, a linha, a mancha, que hoje, entendemos como pertencentes ao domínio do desenho – que envolverão este estudo e que dadas as circunstâncias, serão pouco aprofundados ou apenas serão referidos, na medida em que nos permitem aprofundar a definição do papel desta prática transversal relativamente à actividade criativa, e que por sua vez, nos facilitam a afirmação de que o caderno pode enriquecer a experiência e entendimento do circundante e de si próprio, para além de facilitar a sabença do indivíduo ou potenciar o exercício de livre expressão. Procuraremos fundamentar esta leitura, consecutivamente ao esforço de compreender a identidade deste corpo de trabalho, conservado e sistematizado em cadernos por diversos criativos ao longo destes últimos cinco séculos no âmbito da formação e projecto relativamente a diferentes disciplinas como a arquitectura, pintura, design, ilustração ou animação, e também, enquanto produção de uma memória da actividade intelectual e criativa (em geral), pelo menos, até à popularização dos meios digitais. Consequentemente, neste estudo, procuraremos apenas definir algumas tipologias de registo e práticas relativas ao caderno, que consideramos marcantes relativamente aos âmbitos referidos, ao longo da história e principalmente, actualmente. Neste sentido, vamos dar início a este estudo, fazendo uma breve

² www.diariografico.com

revisão histórica sobre esta metodologia prática (no âmbito da formação ou projecto), rotina (formação, projecto e livre expressão), exercício (criativo de livre expressão artística), ou simplesmente, registo da actividade intelectual e criativa, transversal às diferentes actividades e disciplinas criativas. Neste anseio, podemos verificar desde já, duas possibilidades; uma, que ligada à compreensão da noção do registo – entendido enquanto testemunho gráfico e produção de sentidos – coloca-nos em períodos longínquos; e outra, que fazendo coincidir a vulgarização (da indústria) do papel (e naturalmente, do caderno ou livro em branco) com o aparecimento das primeiras academias, remete para períodos já muito próximos ao Renascimento.

Podemos verificar que a acção de registo, por exemplo, se entendida enquanto marcação visual, voluntária, de conteúdos, acontece já, nas paredes das cavernas, sobre as quais está difundida a leitura de que a respectiva finalidade seria espiritual ou religiosa. Porém, destacamos apenas, que nelas reconhecemos elementos nossos familiares, como a utilização do pigmento e a sua aplicação enquanto elemento identificativo de um objecto ou a configuração através da mancha, bem como a produção de padrões pela repetição de formas (enquanto pronúncio do símbolo e do código). Simultaneamente, nestas imagens produzidas pelo homem, observamos uma clara utilização da linha de contorno enquanto designação da forma, para além, por exemplo, da repetição e sobreposição de membros para representar o movimento. Sobre estes remotos registos, sabemos hoje, terem potenciado, para além do desenho – expressão através de *sinais* (linhas, pontos, manchas) gráficos – e da representação da realidade, o símbolo, e por fim, o código, como a escrita e mais tarde, o desenho técnico, cotado ou geométrico. Quer isto dizer que, nossa opinião, o registo ocorre já, relativamente aos suportes de que a expressão de sentido, visual e graficamente – pela inserção ou aposição de pigmentos no suporte de que passa a fazer parte – adoptou, anteriormente, como por exemplo, em argilas (tábuas e objectos utilitários) ou peles (do rolo ao livro). Em resultado destas observações, consideramos necessário estreitar, por um lado, a definição de registo – ligando-a à noção de desenho, enquanto testemunho da actividade intelectual e criativa do indivíduo – ao contexto das *belas artes*, expressão empregue por Vasari, já no século XV, que associa a pintura, escultura e arquitectura; por outro, consideramos necessário abreviar a noção de caderno, suporte do trabalho formativo, preparatório e paralelo, relativamente a estas actividades e o qual, tal como o concebemos hoje, consiste num suporte disposto para uma utilização pessoal, de carácter livre, que privilegia o desenho e a escrita, sendo adequado a um conjunto de médiums *reduzido* (como a grafite, aguarela, colagens, etc.). Assim, apesar da configuração ser, vulgarmente, estandardizada, apontámos apenas, como atributos essenciais, o facto de o caderno ser um suporte facilmente transportável, económico, sequencial (no sentido em que remete para o livro e para a direcção da escrita, no nosso caso, da esquerda para a direita, de cima para baixo, potenciando assim, a sistematização da actividade) e que dado estes seus atributos, influi no processo criativo e até mesmo, no modo como o indivíduo se coloca perante o mundo. Neste seguimento, (procurámos, mas) encontramos apenas um conjunto abreviado de testemunhos, os quais são públicos, frequentemente, por terem adquirido valor de mercado ou porque a web o facilita. Já ao nível da edição, deparámo-nos com um recente e crescente interesse, que reflecte um registo ligado à livre expressão criativa e artística, incidindo em vivências (ligadas à pessoa) ou experiências (ligadas ao criativo), para além da reprodução de cadernos de renome. Nesta trama, a web evidencia uma mudança no entendimento desta prática – pela exponencial exposição, a qual cremos ter vindo a potenciar um crescente interesse, o qual, também se reflecte ao nível da edição – bem como na produção deste corpo de trabalho, como acontece ao nível do projecto e, consecutivamente, ao nível da formação académica.

A este panorama, acrescentamos o facto de ambicionarmos uma leitura transversal às diferentes disciplinas, razão pela qual seleccionamos apenas o âmbito formativo, projectual, prático e livre; porém, sabemos também que, apesar de dois indivíduos partilharem o caderno, por exemplo, como suporte a projecto (parte ou totalidade do processo criativo), as metodologias e finalidades, para além da expressão ou tipologias de registo implicadas, podem diferir notóriamente. Neste cenário, o pensar através do desenho parece nos, por isto, fundar a transversalidade que podemos, primeiramente, associar ao caderno. Assim, apesar de termos o intuito de evidenciar e valorizar com este estudo, que o caderno denota uma e influi na postura, rotina ou entendimento do indivíduo do circundante, mundo (indivíduo este que nos parece ser curioso, activo, empreendedor e ciente de uma necessidade ou processo de auto-contrução), neste estudo, procuraremos apenas definir algumas tipologias de registo e práticas relativas ao caderno, que considerámos marcantes e esclarecedoras deste corpo de trabalho fundador da produção criativa, transversalmente a diferentes disciplinas, embora reservado ao ambiente privado:

Os Gregos e os Romanos usavam o que hoje poderíamos considerar como equivalente a um bloco de apontamentos, pequenas tábuas cobertas de uma fina camada de cera, sobre as quais era possível escrever com estilete e, quiçá, desenhar. (RODRIGUES, O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico, 2000, p. 30)



2. Suportes de registo da actividade intelectual e criativa do indivíduo; a) Caderno de anotações romano, cera sobre madeira e estilete; b) mosaico romano, sem outras informações, 79 a.C; c) pormenor do caderno de Jacquemart de Heslin (6 folhas de madeira, das quais, 9 páginas contêm desenhos), 129 x 70 mm, 70 x 69 mm, 1350/1360-1385/1400, França;

Havendo esta intenção de situar o nosso estudo a partir do Renascimento, salientamos assim, que a acção de expressão visual e gráfica é transcultural e que a expressão visual – através de elementos que reconhecemos como sendo relativos ao registo gráfico, ao desenho e à escrita – remetem para os testemunhos conservados nas paredes das cavernas, ou seja, para o Paleolítico superior, período de há 35000 anos atrás (JANSON, 1995, p. 26; MASSIRONI & BRUNO, *The Psychology of Graphic Images: Seeing, Drawing, Communicating*, 2002, p. 3). Ao repararmos que o desenho, imagem e apresentação de conteúdos (os quais, podem ter servido rituais de culto como sugerem algumas leituras) é relativo a objectos (presas), realidades ou situações (caça) que descreveriam (o que lhe é familiar, como) a actividade (de subsistência) quotidiana do indivíduo. Entendemos que esta produção de imagens, através do desenho, permite assim, em nossa leitura, desde os primeiros testemunhos gráficos nas paredes das cavernas ou já em alguns objectos (contentores, como vasos) o processo de expansão da memória ou cultura e de controlo (conhecimento) sobre a realidade. A expressão visual através do desenho, evoluiu, no sentido do «desenho representacional» (MASSIRONI & BRUNO, *The Psychology of Graphic Images: Seeing, Drawing, Communicating*, 2002, p. 3), possibilitando a análise, classificação, sistematização, antevisão (ou projecto) e divulgação de realidades; estando, deste modo, ao serviço – directa ou indirectamente – do colectivo. A partir do Renascimento, estas possibilidades são claramente potenciadas e usufruídas com a vulgarização das academias de desenho e do meio (ou do papel), que facilitaram a teorização e sistematização deste enquanto disciplina, bem como a definição do estatuto do criativo. O Renascimento, apesar de recuperar um conjunto de princípios

clássicos, como a colocação do indivíduo e da lógica, no centro do universo e no lugar da verdade, respectivamente, representa uma mudança de paradigma conceptual marcante na história. Uma vez libertos da visão do período das trevas, do fervor religioso do período medieval, do entendimento do mundo divulgado pela mão dos copistas (que podiam não saber escrever) e das ilustrações hierarquizadas entre o céu, terra e inferno, por oposição, neste ambiente o indivíduo é levado a investigar o corpo, a natureza, o mundo e a realidade circundante. Consecutivamente, assistimos à utilização do desenho – meio de produção de imagens mais facilitado na época – nas mais diferentes disciplinas e consecutivamente, gerando tipologias de desenho distintas (no sentido em que as respectivas configurações – ainda que socorrendo-se de sinais gráficos idênticos – respondem a preocupações que são inerentes a cada disciplina; por exemplo, como a ilustração científica no âmbito da biologia, da anatomia ou da botânica; ou o desenho codificado ou técnico, no âmbito da engenharia, da arquitectura, da geometria ou da geografia. Neste processo investigativo que afastou radicalmente o criativo do artesão, o caderno – conjunto de folhas – veio facilitar a sistematização da formação individual e do decurso obra, agora, claramente compreendidos como sendo necessários, os quais viriam, inclusivamente, a ser coleccionados e difundidos. A par deste corpo formativo e projectual que circulava entre mestres, profissionais (ateliers), aprendizes e coleccionadores, muitas vezes sob a forma de uma colecção, agregado ou até livro, o caderno partilhou com este último – o livro – e em maior evidência os recursos e materiais (pedra, pele, gesso, madeira, papiro, pergaminho, papel) até Gutenberg (1430), ou seja, até ao aparecimento dos meios de reprodução em grande escala, como os caracteres móveis e seguidamente, a gravura. Neste sentido, o caderno passou a conter um trabalho exclusivamente pessoal ou circunscrito aos envolvidos na formação ou projecto profissional.

Porém e simultaneamente, além do desenho, o registo pode ser inclusivo da escrita. A escrita pode integrar o contexto da expressão visual e da expressão gráfica, remetendo, igualmente, para culturas longínquas, do passado e implicando assim, não só a compreensão de fenómenos culturais e sociais bastante complexos; como pode assumir finalidades e valores plásticos contrastantes no seio da actividade criativa ou da expressão artística, já actualmente, que o registo no caderno pode apresentar; isto, tendo em conta a ilustração, a escrita visual e gestual, por exemplo. Neste conjunto de imagens que se segue, estão patentes testemunhos dispersos pelo extenso período de tempo que transpomos até ao Renascimento, período em que identificámos claramente uma afinidade com o definido na abertura deste texto para os termos envolvidos – registo e caderno de registo -. Torna-se explícito que, sobre a terra ou sobre o ecrã digital, desenhar – enquanto anotação e projecto ou antevisão, ora como expressão ou criação de conteúdos – tem revelado resolver, a necessidade transcultural de expandir a memória, compreender ora designar o circundante e incorporar o outro.



3 - Alguns registos gráficos, da idade da pedra à época medieval; a) desenho em caverna, Bhimbetka, idade da pedra, Índia (http://en.wikipedia.org/wiki/western_painting); b) Papiro de Rhind, (1605) H a.C., Depositado no Museu Britânico, Londres; c) página do folio 4 do códice Rabhula Gospels, séc.VI; d) página de Maréchal de Bourcignat, The book of hours, séc. XV, França;

Todavia, o registo - em cadernos ou suportes afins - direccionado para a formação e exercício no âmbito das *belas artes* (mas que designaremos ao longo deste estudo, de disciplinas criativas devido ao facto de podermos reunir a estas, outras, como o design, a ilustração ou a animação), não é exclusivo ao Renascimento, pois verificam-se testemunhos anteriores que confirmam o projecto pelo desenho ao nível da arquitectura e pintura, por exemplo. Porém, é a partir daqui que o desenho aparece como estrutura conceptual no âmbito das diferentes práticas criativas, não só como veículo e representação, mas sobretudo, como um modo de compreender, idealizar e intervir no circundante. A partir daqui, a utilização do desenho verifica-se, não só ao nível das diferentes disciplinas devido à possibilidade ilustrativa e projectiva que pode apresentar, mas também, ao nível das diferentes fases que constituem o percurso do indivíduo. Assim sendo, iremos privilegiar na revisão histórica os aspectos que podem descrever a prática de registo, o registo e respectiva finalidade em articulação com o caderno, objecto possibilitador e fomentador de uma actividade conceptual e prática, assídua (em todo o percurso individual), potencialmente criativa. Nesta recolha de exemplos desde tempos remotos - metodologia escolhida - teremos em consideração que, a par do esforço que faremos em enfatizar e definir as finalidades e tipologias de registo e cadernos ao longo desta revisão, esta combinação, por um lado, tende a compreender várias finalidades e tipologias de registo; por outro, presentemente, parece, enfatizar uma finalidade artística em consequência, sobretudo, do advento da *web*, ou antes, da exposição (perante o outro) que esta permite; simultaneamente, noutra perspectiva, parece ser abandonada enquanto metodologia projectual em detrimento da agilização do processo e da simulação do objecto final que o digital (*software*) permite. Esta passagem que identificámos prontamente, será, outro dos focos de atenção na nossa revisão histórica. Deste modo, julgamos poder vir a proceder a uma leitura do que consiste e representa o registo, até à actualidade, no contexto das práticas criativas.

Desenho:

Este termo - neste nível da nossa investigação - pode indicar uma técnica e um objecto. Enquanto objecto, privilegiamos a perspectiva em que é resultante da acção directa do indivíduo, implicando antes, um designar e formalizar uma existência por inscrição, rasura ou aposição, e a qual passa a fazer parte do suporte e a funcionar pela imagem que constitui nesse plano, a par das diferentes finalidades a que (em si, o desenho) pode corresponder.

Registo:

Testemunho individual. Acção de expressão voluntária, em lugar público ou privado. No caderno, registo, indica a produção voluntária de um testemunho, neste caso, plástico ou gráfico, passível de percepção visual, relativamente à

actividade intelectual e criativa de um dado indivíduo.

Caderno:

Agregado de folhas, disposto para a livre introdução de conteúdos, transportável e de fácil utilização nas mais diversas circunstâncias.

Caderno de registo:

Suporte de uma rotina de registo da actividade intelectual e criativa do indivíduo.

12 *Revisão histórica sobre o registo e o caderno de registo*

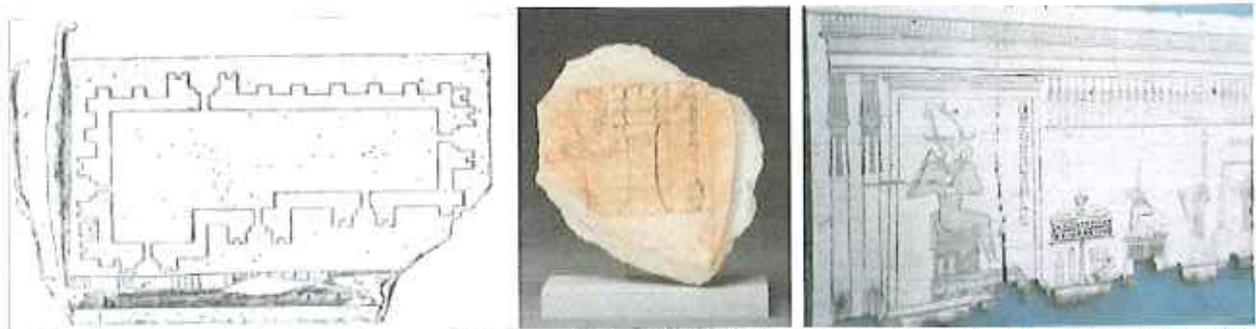
12.1 *Adopção do registo no âmbito da prática criativa*

Verificámos que o recurso e adopção do registo, no âmbito da produção criativa e enquanto um procedimento fundador da prática de modo nosso familiar – ao nível dos materiais, procedimentos metodológicos pelo desenho e sobretudo, enquanto paradigma formativo e projectual – acontece, a partir do Renascimento. Neste período, o desenho coloca em evidência a actividade criativa e artística como resultado de um processo de investigação, (re)formulação, verificação e sistematização, o qual, tomou lugar, em suportes como o papel ou cadernos e outros agregados afins. O desenho assume assim, a designação de estrutura fundadora da obra, de processo de mediação entre *ideia inicial e fim*. Neste contexto, a sua função está manifestamente comprometida com a capacidade de prever e conferir existência a objectos cuja forma material ou existência (e experiência do objecto em si) pode estar ainda por acontecer, funcionando por isto, como uma construção e antevisão, ou seja, como uma projecção e simulação da *realidade*.

Salvaguardamos que, embora a sistematização em cadernos seja recorrente a partir deste período, a acção de previsão, enunciação e configuração de objectos pelo desenho, fizera-se já, precedentemente, em suportes de outra natureza, como a terra (*in situ*, no local da obra, inclusivamente, no âmbito da arquitectura), e também, em suportes feitos de outros materiais, como a madeira, barro, gesso, a pedra ou o tecido, para além do papel ou do caderno – que inicialmente designava um agregado de suportes, de folhas dobradas e só, posteriormente, cozidas –.

Porém, relativamente ao processo criativo, para além do suporte, decididamente, também a acção gráfica remonta a períodos anteriores àquele em que surge o papel ou, a outro nível, o Renascimento, cujos registos, tendo o carácter de procedimento, não seriam por isso, realizados sobre materiais nobres e, certamente, menos perecíveis. Por conseguinte, até este período e até à vulgarização do papel, resistiram apenas testemunhos em materiais nobres, como no familiar pergaminho, sobretudo, por explicitarem o contrato de propriedades (e o projecto de edificação, os quais, implicam, necessariamente, um processo). Quer isto dizer, que embora os testemunhos não sejam tão numerosos quanto aqueles que o papel veio possibilitar, tal, não significa que o registo visual não fosse um modo de concretizar pensamento e projectar, bem como representar a obra:

Although paintings and various types of documents survive from the Middle Ages, very few drawings exist. It has been suggested by the historian Robert Scheller that this dearth of preparatory sketches may be due to the lack of value given to them. They were viewed only as process and consequently destroyed (1995). He also proposes that the media used for sketches and drawings may have been too scarce and expensive for common use. Most probably, artists and architects sketched on whatever materials were available, i.e., wood, stone, or parchment, and as process these have not endured. (SMITH, 2005, p. 8)



4 Alguns dos exemplares mais antigos, neste caso, no âmbito da arquitectura; a) Planta de edifício sumério, pormenor da estátua de Gudea, de Tello, 2000 a.C.; b) Esboço com grelha, sobre pedra, Dinastia XVIII, Reino de Hatshepsut, 1479–1458 a.C., Egipto; c) Papiro egípcio, sem outras informações;

O testemunho - que considerámos familiar aos pressupostos identificados relativamente ao registo em cadernos - mais antigo, por nós identificado, coloca o desenho no âmbito de projecto em arquitectura, estando neste caso, direccionado para a organização do espaço e a demonstração do edificado (planta). O primeiro testemunho considerado como tal, diz respeito a uma planta integrada num mural na cidade de *Çağlı Höyük*, na Ásia Menor, relativa a um conjunto de residências. Também sobre a pedra, um outro registo igualmente ligado à projecção do edificado, encontra-se gravado na escultura do Rei Sumério *Gudea* - como vemos na primeira ilustração acima, a qual foi nomeada *O Arquitecto* e data de 2450 a.C., estando actualmente no museu do *Louvre*, em Paris (Fig. 4); todavia, o primeiro arquitecto é considerado Imhotep, responsável pela primeira pirâmide egípcia *Djoser*. De acordo com Spiro Kostof, os egípcios realizavam a apresentação dos projectos em papiro, pele e pedaços de calcário, para comunicar - através de plantas e alçados - a obra no local de construção, nomeando estes documentos de *ostraka*. Esta presença, permite-nos considerar uma dupla utilização desta tipologia de desenho ou representação, pois a planta pode funcionar como um esquema antecipador ou uma representação por síntese, implicando em ambas, um pensamento projectivo (orientado, ordenado, sistematizado e esclarecedor), aspecto que pretendemos evidenciar. Nesta perspectiva, o recurso ao desenho - como processo de organização e exemplificação do pensamento - implica uma agitação que podemos igualmente entrever no papiro do escriba Ahmes (anterior conjunto de ilustrações), do ano 1650 a.C., que compreende assuntos como a aritmética, estereotomia, ligados à representação e projecção (ou intervenção) no espaço, e por isto à geometria e matemática, incluindo o cálculo de pirâmides.

Sem a mão, não haveria geometria, pois são necessários os riscos e os círculos para especular sobre o espaço. (FOCILLON, 2001, pp. 112, 113)

Diferentemente, no interior destas construções, a representação visual apresenta uma forte tendência para o contorno e (desenho de) representação de perfil, tal como no Neolítico ou Paleolítico; contudo, embora sirva - igualmente - o ritual e a perpetuação da cultura, apresenta-se nos - de acordo com um código, uma lei ou uma ordem partilhada - a articulação de figuras e formas visuais sintéticas que funcionam enquanto *ícones* (no sentido em que remetem directamente para um objecto na realidade) ora

como *stmbolos* (no sentido em que remetem para um objecto, conceito ou cultura) - implicando assim, a compreensão de respectivo contexto. Esta exigência - de partilha de conhecimento ou cultura necessária para a compreensão do sentido, do significado, dos *sinais* gráficos para além do que a sua aparência pode despertar *aos olhos do* observador - não diz respeito, apenas, ao que poderemos chamar de escrita pictográfica, mas também, ao desenho técnico ou ao desenho no contexto da disciplina de arquitectura ou de geometria como demonstração extrema da possibilidade de abstracção (ao nível dos conteúdos, do pensamento) e sua concretização ou formalização (*visibilidade* para o outro). Neste sentido, poderemos considerar o testemunho ou as descrições de Aristóteles sobre Tales (filósofo)³, o qual terá adquirido os conhecimentos de geometria que divulgou na Grécia, no Egípto, ou ainda, remeter para Euclides, o qual, já no ano 300 a.C. apresenta a obra *Elementos* sobre matemática, geometria e desenho, e compara o nosso campo de visão à forma de cone, que uma vez localizado o vértice no olho, permite que Euclides venha a apontar já, para aspectos ligados à relação de escala e detalhe inerente ao aumento da profundidade de campo, ou seja, apontando para a perspectiva e percepção visual.

Havendo uma série de outras contribuições para o desenho, sobretudo no âmbito da arquitectura, por referir, sublinhamos o tratado de Vitruvius, que data de 30 a.C. e que vem confirmar a prática projectual por via do desenho, permitindo-nos hoje, adquirir a certeza sobre a participação e importância do desenho no processo criativo, de antevisão, assim como na expressão e comunicação do mesmo, já muito antes do Cristianismo ou Renascimento:

El arquitecto debe ser diestro con el lápiz y tener conocimiento del dibujo, de manera que pueda preparar con facilidad y rapidez los dibujos que se requieran para mostrar la apariencia de la obra que se proponga construir.
(Historia del dibujo)

1.2.2 *Aparecimento do papel e conservação de registos*

No ponto anterior, por exemplo, verificámos que o desenho de projecto remonta a períodos anteriores à vulgarização do papel - palavra de origem grega, *papyrus*. Contudo, a sua vulgarização, em pleno período Renascentista, potenciou a efectivação de um conjunto de paradigmas e posturas que redefiniram a prática criativa, a nível individual e profissional. Esta, passou a apresentar uma profunda preocupação com a sistematização do processo formativo e projectual, reservando, à medida que o suporte se disseminava na comunidade, um espaço para a livre expressão e experimentação (investigação). Face a estes aspectos, a prática de registo neste período, é já, e ainda, nossa familiar, bem como o objecto e até, o seu material.

3 A Tales são atribuídas, uma série de descobertas no âmbito da geometria e matemática, dado o seu estudo do comportamento das rectas, respectivos ângulos, triângulos, etc., dando nome, inclusivamente a um teorema, o Teorema de Tales: "quando duas retas transversais cortam um feixe de rectas paralelas, as medidas dos segmentos delimitados pelas transversais são proporcionais." Por outro lado, considerado o primeiro filósofo grego, Tales, representa uma mudança de paradigma cultural pela concepção e concretização de pensamento racional, não a partir da intervenção de deuses, do imaterial, mas sim, partindo da observação da natureza, da matéria, vindo a propor a noção de unidade. Leia-se a propósito: "A filosofia grega parece começar com uma idéia absurda, com a proposição: a água é a origem e a matriz de todas as coisas. Será mesmo necessário determo-nos nela e levá-la a sério? Sim, e por três razões: em primeiro lugar, porque essa proposição enuncia algo sobre a origem das coisas; em segundo lugar, porque o faz sem imagem e fabulação; e, enfim, em terceiro lugar, porque nela, embora apenas em estado de crisálida (estado latente, prestes a se transformar), está contido o pensamento: "Tudo é Um". A razão citada em primeiro lugar deixa Tales ainda em comunhão com os religiosos e supersticiosos, a segunda o tira dessa sociedade e o mostra como investigador da natureza, mas, em virtude da terceira, Tales se torna o primeiro filósofo grego" de Friedrich Nietzsche, in *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*; ambas as citações foram consultadas em http://pt.wikipedia.org/wiki/Tales_de_Mileto, 2008;

No que diz respeito à origem deste material, do papel, os testemunhos localizam as primeiras manufacturas no ano 105 a.C. (com Ts'ai Lun, na China). Nesta fase, este era obtido pela mistura de cascas de árvores e tecido, cuja pasta em que resultava era batida e diluída em água; e seguidamente, em 611 d.C na Coreia e em Damasco por volta de 794. Porém, a sua fabricação era direccionada, sobretudo, para o assentamento comercial e para o papel com valor de dinheiro. Já pelas mãos dos árabes, o papel foi manifestamente difundido, sendo dado a conhecer no Egipto entre 2400 a.C, aonde vieram a aproveitar as folhas de junco que cresciam perto do Nilo para fabricar o papiro. Seguidamente, em Pérgamo, o pergaminho surgiu no séc. IV d.C, através do trabalho com a pele de animais, porém, a aproximação ao material que hoje associamos ao papel foi descoberta pelos Árabes, que introduziram cola (amido de trigo) na fabricação do mesmo. Na Europa, este aparece em 1150-1151, mais especificamente em Valência, Espanha. Neste continente, a difusão do papel e a implementação da sua manufactura não é simultânea, verificando-se em 1157 a fábrica Jativa, em Espanha; depois, em Itália, aonde apareceu em 1256, aproximadamente e mais especificamente, em Bolonha ou Fabriano, tendo sido nesta última cidade, que se deu a primeira fábrica pioneira na introdução de marcas de água ou filigramas (fios de cobre batidos) sobre o papel. Contando com a o moinho de martelos desde o séc. XII, o qual veio facilitar o processo de fabrico, assistimos a proliferação de manufacturas seguidamente em França, em 1282, e posteriormente, na Alemanha, aonde o papel difundia-se apenas em 1320, contando que a instalação da primeira indústria para o fabrico do papel data de 1390, já muito próximo da impressão da Bíblia, por Gutenberg, em 1450, havendo exemplares em pergaminho e papel de manufactura italiana. Posteriormente, já no séc. XVII dá-se a introdução de cloro no papel, tornando-o branco; à qual se segue a introdução de polpa de madeira que levou a criação de novas colas e máquinas de maceração (como a máquina holandesa, que fazia a maceração com rodas dentadas) devido ao seu grau de dureza.

Concludentemente, a evolução do papel, da sua composição às tecnologias envolvidas no processo de fabrico, não esmorece nesta fase, contudo, esta sucinta revisão histórica permite nos perceber aspectos da sua rápida vulgarização que tanto potenciaram a expressão e reflexão pelo desenho, em cadernos – conjunto ou agregado de folhas de papel. Repare-se que nos referimos ao contexto específico das disciplinas criativas, pois o papel, tal como a acção gráfica, antes de descrever um intento projectual ou livre expressão artística, da imaginação e diário, serviu primeiramente, não só outras profissões, mas também, para a veiculação de conhecimento (de teor sagrado, científico ou cartográfico, por exemplo), para a formalização de contratos, tratados ou registos de propriedades, condição pela qual resistem alguns testemunhos mais antigos, sobretudo, no âmbito da arquitectura. De acordo com Francisco Paiva, estes desenhos, em materiais nobres e com algum rigor ou detalhe no traçado, eram justificados “pela necessidade de promover a obra junto do *Capítulo*, do bispo e dos fiéis” (PAIVA, 2004, p. 17), pelo que apresentam um superficial rigor técnico; este autor aponta ainda, no âmbito de projecto, somente o desenho de pormenores construtivos gravado em pedra à escala 1/1 (*épuras*), já no séc. XIII.

Simultaneamente, nos primeiros 1000 d.C., podemos assistir ao recurso à acção gráfica nos primeiros suportes de divulgação do saber, como os rolos, códices e iluminuras, cujos “primeiros parece que foram realizados no Egipto” (JANSON, 1995, p. 204) (Fig. 4), mas que apenas a partir do séc. IV a.C. – devido a uma mudança tecnológica – que leva à substituição do rolo de *vellum* (pergaminho, “pele fina, curtida e branqueada”⁴) ou papiro pelo pergaminho e – que permite “o emprego de cores ricas, incluindo o ouro”⁵,

4 JANSON, J. L. W., História da Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª Edição, 1995, p.204;

5 JANSON, H. W., História da Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª Edição, 1995, p.204;

integraram a *iluminação/ilustração* (já exemplificado no conjunto de ilustrações anteriores). A prática da iluminura pode parecer distante da prática de registo, no sentido em que supõe uma finalidade ou um programa, todavia, terá tido nesse mesmo ambiente de mosteiro a origem dos primeiros *livros de Modelos*. Esta tipologia - que auxiliaria a prática da arquitectura ou o trabalho de *atelier* no âmbito da pintura e escultura, vindo a designar apenas, a agregação e colecção de desenhos de indivíduos de vários *ateliers* e *academias* (ou primeiras reuniões) - inicialmente, apresentaria ilustrações e representações cuja finalidade seria idêntica à das restantes iluminuras, isto é, expressar e comunicar conteúdos; e simultaneamente, registar e exemplificar, por exemplo, obras (edifícios, esculturas, etc.):

A imagem religiosa medieval por muito tempo explorou o mistério da encarnação, enfatizando a espiritualidade e seus valores simbólicos em detrimento da matéria e do corpo. A noção de criação encontrava-se restrita ao domínio do divino e a imagem pictórica era considerada como arte mecânica. De criação divina ou não, a imagem para ser realizada exigia de seu autor o domínio de três elementos fundamentais: linhas, formas e cores. As linhas e os traços sempre se constituíram os meios gráficos do desenho e lhe deram suporte para simbolizar valores e exprimir ideias. (...) Quanto à forma, segundo Pierre Francastel ela seria o resultante da descoberta de um esquema de pensamento a partir do qual o autor organizaria as diferentes matérias. (FABRIS & Kern, 2006, p. 56)

12.3 *Livros de modelos, códices, colecções de desenhos e cadernos*

No ambiente de mosteiro, o desenho era articulado de modo a ilustrar o texto, pelo menos desde do século IV-V a.C. (como comprova uma das mais antigas, a iluminura romana de Virgílio da Vaticana (JANSON, 1995, p. 204). Somente a partir do séc. V, aquando o rolo (que não permitia a conservação da tinta da ilustração no suporte) é substituído pela forma de livro (ao tornar-se possível a dobragem e encadernação do pergaminho) - é que se assiste à divulgação e reprodução de imagens ou desenhos - sobretudo, sobre obras de arte - na totalidade dos livros, surgindo assim, os primeiros *livros de modelos*:

Les images y sont en étroit rapport avec le contenu de certains textes qui semblent avoir été rassemblés pour l'usage personnel d'Adémar. L'hypothèse est que le moine aurait d'abord exécuté les dessins et aurait ensuite rajouté l'écriture entre les scènes dont ont peut remarquer la variété narrative: détails d'architectures, végétation, arbres, personnages en costumes. La source de ces modeles pourrait remonter jusqu'aux V^e et VI^e siècles, au moment où se constituèrent certains prototypes d'images et de textes; ceux-ci sont recopies par les moines; afin d'être retransmis et subissent alors différentes interprétations; selon le traduction qu'en fait chaque artist-moine. Les livres de modeles servaient à rennir les schémas iconographiques inspirés par de précédentes oeuvres d'art pour les transmettre d'un *atelier* à l'autre; ils constituaient alors le seul moyen de reproduction pour diffuser image et sujet d'une génération à l'autre; (...) dans quelques manuscrits de cette époque, écriture, images et dessins forment, parfois une synthèse homogène: imbrication de la forme et du contenu, du signifié et du signifiant (SKIRA, 1979, p. 5)

Assim, os *livros de modelos*, para além de se constituírem em veículos de divulgação e preservação do conhecimento ou cultura, perfazem um auxílio à aprendizagem (servindo de modelo para um exercício de cópia ou de representação, por parte de aprendizes, por exemplo) e auxiliam o desempenho da actividade criativa, no *atelier* e de acordo com pressupostos hierarquizantes da realidade e da composição visual em favor do divino e da teologia. Com a difusão do papel nas comunidades artísticas, os *livros de modelos*,

6 "o equivalente, em escala reduzida, dos frescos, dos mosaicos e dos painéis." JANSON, H. W., História da Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª Edição, 1995, p.204;

mesmo continuando a reunir reproduções de obras de arte, passam a compilar essencialmente registos que apresentam conteúdos artísticos que passam a estar ao serviço da aprendizagem e do trabalho preparatório de obra:

Até ao século XIII, a produção dos manuscritos iluminados estivera confinada aos *scriptoria* dos mosteiros. Então, tal como sucedeu a muitas outras actividades outrora exclusivas dos monges, transfere-se pouco a pouco para as oficinas urbanas organizadas por artistas seculares, precursores das casas editoriais dos nossos dias. (JANSON, 1995, p. 555)

A mudança ocorre. Estes livros passam a funcionar enquanto selecções e colecções de desenhos, compilando registos projectuais, que fundamentam a actividade criativa como profundamente conceptual. Com a vulgarização do papel o projecto deixou de ser realizado, por exemplo, no âmbito da arquitectura⁷, próximo da obra e sobre a terra ou chão - *in situ* -, ou apenas sobre o muro, por meio de terra vermelha (*sinopia*⁸), no âmbito do fresco, ambas formas de projectar que não facultam testemunhos:

É vulgarmente aceite a opinião de que durante a Idade Média o plano de um edifício permanece em estado de concepção mental e que o “arquitecto” traçava no solo as grandes linhas da implantação da construção, e dava ordens *in situ* aos artífices de diversas especialidades [...] (PAIVA, 2004, p. 42)

Esta popularização do suporte associada a uma simultânea conceptualização da disciplina, vêm fundamentar a possibilidade do criativo se ausentar do lugar da obra, como passou a acontecer no âmbito da arquitectura, por exemplo, levando a que a profissão fosse recontextualizada (RODRIGUES, O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico, 2000, p. 13), no domínio das *ars liberalis*⁹. Por outro lado, no Renascimento, uma vez centrados no homem, os criativos apresentam uma perspectiva racionalizante e investigativa perante o circundante. Reflectindo-se pela preocupação em conferir verosimilhança aos elementos presentes (ou representados) na composição pictórica ou na representação visual, o papel vem facilitar o processo de transformação do *atelier* em *atelier* ambulante e potenciar a investigação ou a actividade criativa (o que contrasta com o indivíduo do período medieval, que perpetua o mito, isolado no mosteiro, marcado por uma hierarquia espiritual na sua concepção ou reprodução da realidade). De acordo com José Furtado (FURTADO, 2000, p. 9), apenas entre 1350-1450, apesar da comunidade artística ter acesso ao papel e dele fazer uso, o custo do papel foi reduzido consideravelmente,

7 Embora Vitruvius, já no séc. I, tenha estabelecido a planta, alçado e perspectiva como desenhos imprescindíveis a projecto em arquitectura;

8 Leia-se a propósito: “Estes desenhos, do mesmo tamanho do fresco, são executados a vermelho, e por isso têm o nome de sinopie (palavra italiana derivada da antiga Sinope, na Ásia Menor, que era famosa pelos seus jazigos de pigmento mineral vermelho de tijolo).” JANSON, H. W., História da Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª Edição, 1995, p.352

9 Encontramos a seguinte definição: “Conceito aplicado às disciplinas chamadas trivium - gramática, retórica e lógica - e quadrivium - aritmética, geometria, música e astronomia - introduzido por Marciano Capella, no século V, com a publicação de sua famosa obra *De nuptiis Mercurii et Philologiae*. Nela são estabelecidas as sete disciplinas liberais dignas dos homens livres, sendo um grupo dedicado à palavra e outro à ciência dos números e medidas. Durante o século XV, Leon Battista Alberti (1404-1472), publica o livro *De pictura* (1436), seguido de *De statua* (1464) e *De re edificatória* (1485). O pintor e escritor italiano tenta conquistar para as artes visuais um novo lugar na sociedade, defendendo-a e explicando-a intelectualmente através de tratados como os que defendiam a poesia de forma inédita. A partir do início do século XVI, disciplinas como História, Filosofia Moral e Literatura passam a integrar as artes liberais e a fazer parte da educação considerada ideal para o homem daquela época. Pintura, escultura e arquitetura, consideradas artes vulgares por sua relação com os trabalhos manuais, elevam-se ao universo das artes liberais com a ajuda dos humanistas italianos, principalmente de Leonardo da Vinci (1452-1519) que, a partir do argumento de Alberti, luta com mais empenho e disciplina, pela dignidade da pintura e por uma nova posição social para o artista, que deve ser aceite como um criador, dotado de inteligência e nobreza, e não mais como alguém limitado ao trabalho manual.” Consultado em Dezembro de 2008, Enciclopédia de Artes Visuais em: http://www.itacultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbetes=32

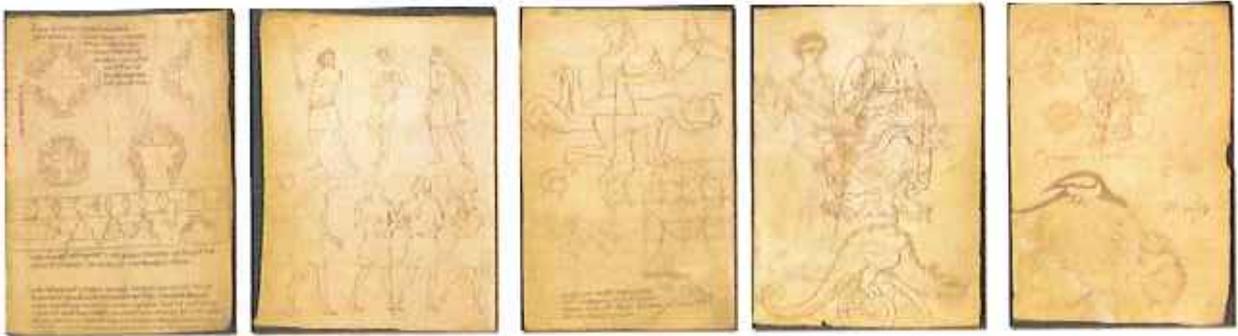
tendo sido abatido para metade, entre 1450 e 1500; o que contribuiu significativamente para o assumir da prática de registo projectual e da sua sistematização em folhas de papel (e cadernos), vindo-se inclusivamente a demonstrar, de acordo com Francisco Paiva (2004), que desde o *quattrocento* que o desenho está “(...) muito próximo do valor autónomo, especulativo, sistemático e documental que hoje lhe reconhecemos.” (PAIVA, 2004, p. 17) Por estes motivos, um dos primeiros *livros de modelos* que destacamos no conjunto de ilustrações que se segue, é o caderno em madeira de Jacquemart de Hesdin (1380-1411), o qual, pelos estudos de figuras e de composição, aparentam um intuito projectual, uma necessidade de estudo e de antevisão, ainda presente na prática de registo actualmente. Diferentemente, os restantes testemunhos ou ilustrações constam de *livros de modelos*, pela diversidade temática que testemunham e arquivam, e de códices, no sentido de conjunto organizado (pressupõe um conceito agregador) de registos, no qual o desenho funciona como meio de produção de imagens ora enquanto meio e modo de ordenar conhecimento.



5 – Caderno ou desenhos de projecto e códices ou registo de tipologias e estudos, séc. XIV/XVI; a, b, c, d, e) Caderno de desenhos de Jacquemart de Hesdin, França, 1350/1360-1385/1400; a) Charles VI avec Isabeau de Bavière et deux personnages de la cour et Dames, Folio 2v; b) Jeune homme et hommes sauvages, Folio 3r; c) Scène de tournoi ou de bataille, (atelier de Jean Pucelle); d) Vierge à l'Enfant, folio 5r; e.1) caderno de 6 folhas de madeira (9 páginas desenhadas); 129 x 70 mm 70 x 69 mm.; e.2) estudo de figuras e madonna com menino; f) *Livro de modelos* de Giovannino de Grassi, estudos de animais,

aquarela; cerca de 1390, 260 x 173 mm; Biblioteca Civica, Bergamo; j) página do códice Voynich, séc XV, origem e língua desconhecida¹⁰; l) Códice Alchemical Miscellany, 203 x 150 mm, escrito por uma ou duas pessoas, meados do séc. XVI¹¹.

No seguimento do *livro de modelos* de Giovannino de Grassi, embora apresentando outras temáticas e abordagens, destacamos o *livro de modelos* de Villard de Honnecourt (1230) (Fig. 6). Este (actualmente na Biblioteca Nacional de França (MS.Fr.19093)), consta de 33 folhas, com um total aproximado de 250 desenhos, nos quais sobressaem os três seguintes temas: arquitectura, estereotomia e carpintaria, havendo o desenvolvimento de categorias como maquinaria, geometria, retrato e animais. Não há qualquer registo do seu nome associado a um *atelier* ou a uma qualquer edificação, permanecendo a dúvida sobre se seria ou não arquitecto e qual a razão que o levaria a produzir estes desenhos.



6 - Alguns registos do *Livro de modelos* de Villard de Honnecourt, séc. XII; Embora este tenha sido realizado no século XIII, sobre o autor há muito poucas informações, julgando-se que nasceu no Norte de França, na zona de Picardie, entre o séc. XII-XIII; Este Manuscrito encontra-se na Biblioteca nacional de França.

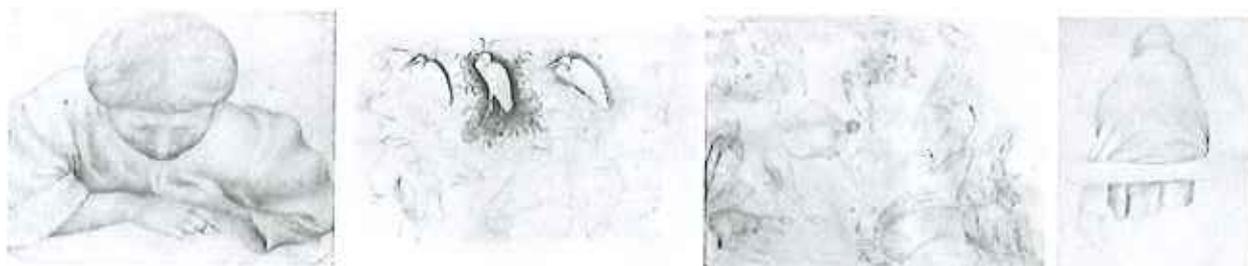
Já no Renascimento, destacamos os seguintes: *Codex ou Códice Escorialensis* (realizado por Domenico Ghirlandaio, cerca de 1491, com 79 páginas e 139 desenhos sobre arquitectura e escultura de Roma (Fig. 7) *Códice Vallardi* (diversos autores, séc. XV) (Fig. 8), que, entre outros, como também a *Coleção* proveniente do *atelier* Benozzo Gozzoli, o *caderno de esquisas* de Giuliano da San Gallo, aparentam o carácter de colecção de desenhos e não tanto a concretização de modelos, exemplos ou tipologias, como reconhecemos no *livro de modelos* de Giovannino Grassi (Fig. 5) ou no de *Villard de Honnecourt* (Fig. 6).



7 - Alguns registos do *Códice Escorialensis*, séc. XV, com desenhos de diversos autores, realizado por Domenico Ghirlandaio, cerca de 1491/1495, f.56v.; sem outras informações;

10 Fontes consultadas, em Março de 2008, em: <http://beinecke.library.yale.edu/>; consultado em Março de 2008, em: http://beinecke.library.yale.edu/dl_crosscollex/brbld/oneITEM.asp?pid=2002046&uid=1006080&srctype=ITEM;

11 Fontes consultadas, em Março de 2008, em: <http://beinecke.library.yale.edu/>; consultado em Março de 2008, em: http://beinecke.library.yale.edu/dl_crosscollex/brbld/oneITEM.asp?pid=2002046&uid=1006080&srctype=ITEM;



8 - Alguns registos do Códice Vallardi, séc. XV, neste caso, desenhos de Antonio Pisanello (1395-1450/1455); a) Rapaz lendo; b) catorze garças; c) estudos diversos; d) freira sentada em frente ao mar;

Cremos encontrar nestes exemplares de *livros de modelos*, e sobretudo no códice Vallardi, registos cujo âmbito e modo de expressão é associável à acção gráfica que identificamos actualmente e que pretendemos compreender. Neste, os desenhos de Pisanello, quase todos apresentam um carácter de esboço, croqui ou estudo (esboço). No seu conjunto, revelam registos de figuras, edifícios, esculturas, composições e respectivos detalhes por recurso ao desenho de observação do circundante e da natureza. Deste modo, variam entre o exercício e prática das faculdades inerentes à expressão visual pelo desenho, o desfrute e registo de uma experiência pessoal ou circunstancial, ou a investigação em projecto. Ainda assim, sobre este conjunto de excertos do trabalho formativo, projectual e investigativo, colecionado entre artistas, que os *livros de modelos* revelaram ser, persistem algumas controvérsias, como a que surge das declarações de Genevière Monnier. Este aponta uma data posterior para o surgimento destas colecções, pois considera como *livro de modelos* a selecção especializada de desenhos realizada e composta por Giorgio Vasari (Fig. 9) (1511-1574) - pintor, arquitecto, planeador urbanístico - entre 1480 e 1504 e que, apoiado por Cosimo I de Medici, fundou a *Compagnia dell'Arte del Disegno/Accademia del Disegno* em Florença em 1563, tendo como membros Michelangelo Buonarroti, Bartolomeo Ammannati, Agnolo Bronzino, Francesco da Sangallo, por exemplo:

Pisanello recolheu folhas de Michelino da Besozzo e de Stefano da Verona. Desde sempre, os artistas entre si presentavam-se uns aos outros com obras e trocavam desenhos. Por vezes também um Mestre de *atelier* doava os estudos aos seus alunos ou aos seus aprendizes. Contudo, a verdadeira noção de colecção de desenhos não aparece senão no séc. XVI com Giorgio Vasari. Pintor, desenhador, arquitecto, historiador, um dos fundadores da *Accademia del Disegno*, ele reuniu, com efeito, a primeira colecção de desenhos que conhecemos. Ele foi também um dos primeiros a considerar o desenho como a expressão da personalidade profunda do artista. (SKIRA, p. 14)¹²

Vasari teve grande influência no pensamento da época, no sentido em que potenciou o entendimento do desenho como prática interdisciplinar, a qual dá expressão visual ao conceito ou concepção artística, enquanto manifestação física ou material do pensamento do artista, a quem era exigida grande experiência pela prática e um poder de abstracção das formas da natureza, através da geometria, de modo a encontrar a verdade sobre as mesmas. Consideramos por isso, que é neste ambiente em que o desenho estrutura o pensamento (espacial, científico, artístico, etc.) e que reúne em torno dele a reflexão, prática e ensino das restantes disciplinas, conjuntamente com a vulgarização do papel, que supomos a crescente adesão e sistematização do processo criativo pela acção gráfica, desenho em papel, conjunto de folhas ou seu agregado (caderno). Todavia, parece-nos também que ao consistir numa selecção de desenhos, o livro, o agregado, para além de conservar o carácter de modelo, adquire o valor de colecção.

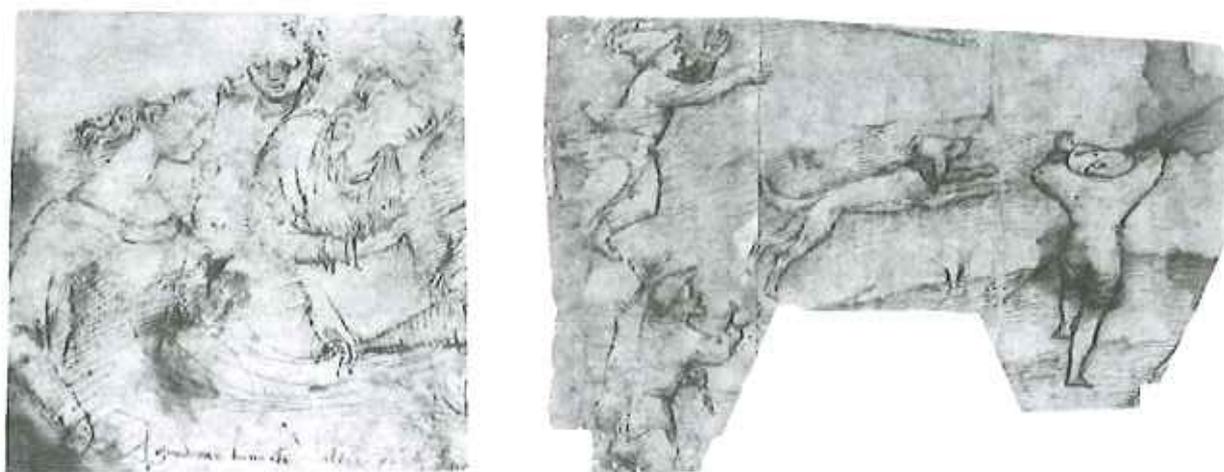


9 – Coleção de desenhos em *Libro de' Disegni* de Giorgio Vasari, desenhos do séc. XV (desenhos), livro realizado no séc. XVI, cerca de 1524; a) desenho de Filippino Lippi, Botticelli, Raffaellino del Garbo (1466–1524); b) – detalhe, desenho de Sandro Botticelli (1446–1510), Florentine, 1446–1510; c) desenho de Sandro Botticelli, cabeça de uma jovem; braço direito agarrando uma pedra; mão esquerda agarrando um pano, 1480/1485; d) desenhos Pietro Perugino (arquero, 1505) Filippino Lippi, (anjos com tochas, 1501); Raffaellino del Garbo, Santo António e Catarina da Alexandria; Filippino Lippi; e) – detalhe do desenho de Raffaellino del Garbo;

Ao encontro do *caderno de registos*, diz-nos Karet que, Stefano de Verona, cuja obra Vasari destaca em *As Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitectos* (publicado pela primeira vez em 1550), foi um dos primeiros artistas a utilizar o caderno, ao contrário de seus contemporâneos que utilizavam, sobretudo, suportes rasuráveis ou folhas de melhor qualidade, como de pergaminho. Stefano aderiu ao papel manufacturado, cujas marcas de água que aparecem entre 1418 e 1435, auxiliando-nos, hoje, a identificar a data de produção deste corpo de trabalho, que aponta, em nossa opinião, para o registo no caderno, sobretudo, como lugar da experimentação (investigação e projecto) e de expressão. Os seus registos no caderno constam de exercícios de uma clara exploração, por um lado, das características expressivas do gesto na acção de desenhar/traçar; e por outro, de uma nova relação com o desenho, que o leva a introduzir o quotidiano.¹³ Deste modo, os seus cadernos apresentam um carácter divergente daquele que associamos aos *livros de modelos*, e mais especificamente, ao desenho de projecto ou ao trabalho (temático) que realizava por encomenda:

The phenomenon of exploratory drawing on paper began with the rise of the modern world; independent Creative drawing is at the hearts of Renaissance thought. Stefano, one of the first artist to use drawing as a means of developing his creative ideas and fantasies, was one of the leading artists of his day. (...) original for his time and place, Stefano developed a personal repertoire of informal studies characterized by a vitality that intimately reveals the artist's personal interpretation. With draftsmanship that is looser and sketchier than that his contemporaries, Stefano's drawings fuse poetic inspiration and visual imagination. His sketches appear unpremeditated and spontaneous, suggesting that his designs were part of the process in which he must freely jotted down his artistic ideas. (KARET, 2002, p. 63)

13 Leia-se a propósito: "For the choice of subject and its interest in the everydaylife, this sheet may be seen as a unique study from life, far ahead of its time in realism." (KARET, 2002, p. 63)



10 – Estudos (registo sobre o quotidiano) de Stefano da Verona, séc. XV; a) vários desenhos sobre temas diferentes na mesma folha; b) estudo que, de acordo com Schulze Altcappenberg, apresenta semelhanças com o fundo da adoração dos reis magos; sem outras informações;

Contemporaneamente, com Leonardo da Vinci (1452-1519) – que vem, inclusivamente, a defender a utilização do caderno no seu *Tratatto della Pittura* (1631), assistamos a códices (embora, mais próximos do livro do que do caderno) que documentam investigações, de que são exemplo as imagens seguintes, e sobre os quais atendemos que:

In the mid-1500s, Leonardo was producing a prolific number of sketchbooks, evidence that the Renaissance artists/architects accepted drawing and sketching, and many practiced their skills with intense regularity. These skills were attained through maturity, allowing eye-hand coordination to be developed with practice. These architects recognized the value of such skills in allowing them to visualize unseen aspects of their architecture, but it was not until the end of the century did architects begin to draw monuments from antiquity for evaluation or recording (Murray, 1978). (...) The development of such a technique of descriptive drawing is of fundamental importance to the way in which an architect visualizes buildings – to the very process of his thought – and the technique of architectural (as distinct from pictorial) drawing was in a critical stage of development at the end of the fifteenth century. (SMITH, 2005, p. 20)¹⁴



11 – Códices de Leonardo da Vinci, séc. XV; a) Códice Forster I, 1480s-1494; Livro 1, Fol 6v-7 – Determinando o volume de sólidos regulares; 1505; b) Códice Atlântico, 1478-1518, Fol 4r – Máquinas para a escavação de canais; Biblioteca Ambrosiana - Auth. No Int 40/05;

¹⁴ SMITH, Kendra Shank, *Architect Drawings – A Selection of World Most Famous Architects Through History*, Elsevier, Burlington, 2005, p.20

Leonardo exemplifica um aproveitamento da possibilidade de – por via do desenho – investigar e constituir conhecimento, estratégias e existências (objectos por vir, potencialmente possíveis) que, uma vez arquivados sistematicamente, revelam-nos hoje um corpo de trabalho significativo para a compreensão de Leonardo e da dimensão sua obra/projecto (imaginação). Sobre os estudos e interpretações de Leonardo, Calvino desperta-nos em a *Exactidão*:

Por isso o uso correcto da linguagem para mim é o que permite aproximar-nos das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes e ausentes) comunicam sem palavras. / O exemplo mais significativo de uma batalha com a língua para captar algo que ainda escapa à expressão é Leonardo, da Vinci: os códices de Leonardo dão um documento extraordinário de uma batalha com a língua, uma língua áspera e nodosa, à procura de expressão mais rica, subtil e precisa. (...) Todas incompletas (...) Leonardo logo se interrompe como que apercebendo-se de que não há limites para a minuciosidade com que se pode contar até histórias mais simples. (...) abre nos uma nesga donde se pode ver como funcionava a imaginação de Leonardo. (CALVINO, 1990, pp. 96, 97)

Não obstante, a do par registo poder proporcionar uma outra compreensão da dimensão humana de Leonardo e da sua obra de modo mais profundo, a contribuição de Leonardo, através do desenho, é bastante mais complexa, ficando aqui o apontamento de que veio a despoletar a ilustração científica – através dos inúmeros códices que produziu¹⁵ – ao desenho artístico – como um fim em si mesmo – através da constante prática do desenho e dos seus estudos para pintura), o facto de este refletir o entendimento e a prática do desenho como oportunidade de servir diferentes finalidades e disciplinas que, por fim, se unificam no ensejo de constituir conhecimento. Deste modo, tal como afirma no Códice *Urbino*, o desenho:

(...) deu números aos aritméticos, ensinou aos géometras o traçado das figuras e instruiu ópticos, astrónomos, desenhistas de máquinas e engenheiros.¹⁶ (FABRIS & Kern, 2006, p. 56)

Porém, a importância que o desenho adquire enquanto actividade intelectual, de investigação e estruturação de trabalho, e que nos parece tão explícita com Leonardo, teve início um pouco antes – o que abordaremos no próximo ponto.

1.2.4 O desenho enquanto disciplina

As primeiras teorizações sobre o desenho enquanto estrutura (do pensamento) aparecem com Cennino Cennini (1370-1440), discípulo de Giotto (1266-1337), que publicou o tratado *Il Libro dell'Arte*¹⁷, posteriormente à sua conclusão cerca de 1390. O autor, deveras influenciado pelo trabalho de Giotto, procurou demonstrar, entre outros aspectos, sobre a pintura (técnicas, procedimentos e finalidades), o

15 Códice Atlanticus (1478-1518, Milan, Biblioteca Ambrosiana); Códice sobre O Voo dos Pássaros (1490-1505, Biblioteca Reale, Torino) *Foças da Natureza* (Paris manuscrit B, 1488-90); Arundel Códice (London, 1488-90); Códice Forster (1480/94; 3 volumes; London, Victoria e Albert Museum); Códice Voo de pássaros (Turin, Biblioteca Reale); Códice Trivulzio ou Trivulzianus (Milan, Biblioteca Trivulziana), (1487-1490); Códice de Madrid (1490; Madrid, Biblioteca Nacional); Códice Leicester (Códice Hammer, Seattle, Coleção privada de Bill Gates); Códice Ashburnham (Paris, Institut de France)

16 Cf. Martin Clayton, *Léonard da Vinci, Anatomie de l'homme*, 1992, p.96 (FABRIS & Kern, 2006)

17 *Il Libro dell'Arte*, foi concluído cerca de 1390, por Cennino d'Andrea Cennini. Este admirava Giotto. O seu tratado foi publicado pela primeira vez em 1821;

quão profícua pode ser a fixação e estruturação de idéias por via do desenho, exaltando simultaneamente o carácter mental ou conceptual do mesmo e o contributo do estudo e da prática (PAIVA, 2004):

Começa então a desenhar com cuidado as coisas mais agradáveis que te ocorram: assim irás acostumando a tua mão a mover a caneta sobre a superfície da prancheta, sem ver o que fazes no princípio, marcando os traços pouco a pouco e tornando várias vezes sobre eles para criar sombras (...) O timão e a guia desta técnica são a luz do sol, a luz do teu olho e a tua mão; pois a razão nada pode fazer sem ajuda destas três coisas.¹⁸

Posteriormente, assistimos a novo exercício de teorização sobre o desenho, nos tratados de Alberti (1404-1472) como o *Della Pittura di Leon Battista Alberti libri tre* (escrito em latim, em 1435, e traduzido para italiano pelo próprio), que juntamente com outras suas obras (*De re aedificatoria* (1450-1472), *De statua*, 1464), veio a influenciar toda a prática académica nos séculos seguintes. Nestes tratados, o carácter estrutural do desenho no desempenho das várias actividades criativas é reforçado, sublinhando-se assim, o desenho enquanto possibilidade de designar, o que nos parece igualmente explícito na perspectiva, menos *racionalizante*¹⁹ de Francisco de Holanda na seguinte passagem:

Mas screvo d'aquella sciencia, não só aprendida por ensino d'outros pintores, mas naturalmente dada por summo Mestre Deos gratuita no entendimento, procedida da sua eterna sciencia a qual se chama desenho, e não debuxo nem pintura; o qual desenho assi natural no entendimento por Deus, de que elle tem gloria, de quem nasce, é uma cousa tão grande e um dote tão divino, que o mesmo que Deus obra nelle, obra elle em todas as obras, manuacs e intellectuacs, que podem ser feitas ou imaginadas. (VILELA, 1982, p. 57)

De acordo com Blunt, através dos seus estudos, simultaneamente, Alberti procurava distinguir o arquitecto do artesão, embora esta distinção fique clara apenas a partir do séc. XVIII. Para uma melhor distinção, foi adoptado o termo *Beaux-arts/Belas artes*, de autoria de Charles Batteaux (1713-1780) e aplicado às artes superiores, de carácter não utilitário, que procuram *imitar a beleza natural*, e o qual exclui a disciplina de arquitectura por esta conjugar beleza e utilidade. Alberti deu início a esta distinção ao recuperar a separação entre *artes liberaes* (pela actividade conceptual a que obrigam, pelos sentidos – superiores, como visão e audição – que implicam) e *artes mecánicas* ou *aplicadas*, utilizadas na Antiguidade Clássica. Neste contexto, é definido um conjunto de disciplinas essenciais à formação para além do desenho (geometria, anatomia e perspectiva) como a história e filosofia, as quais passam a ser leccionadas nas academias. Assim, evidenciando toda uma aprendizagem, prática e rigor necessária à profissão, Alberti, bem como Vasari (embora mais tarde), retoma a perspectiva de Vitruvius sobre a importância da prática e da articulação de conhecimentos de diferentes áreas científicas no âmbito da disciplina de arquitectura. Neste âmbito, outro contributo extremamente relevante e sobre o qual Alberti também reflecte, são os escritos de Filippo Brunelleschi (1377 - 1446), sobre o sistema de representação e recurso à perspectiva, sobre o que podemos verificar:

The desire to accurately record the world was also transformed by a successful theory of perspective being

18. CENNINI, *Il libro dell'Arte*, in *O Desejo do Desenho*, cit. (PAIVA, 2004, p. 17)

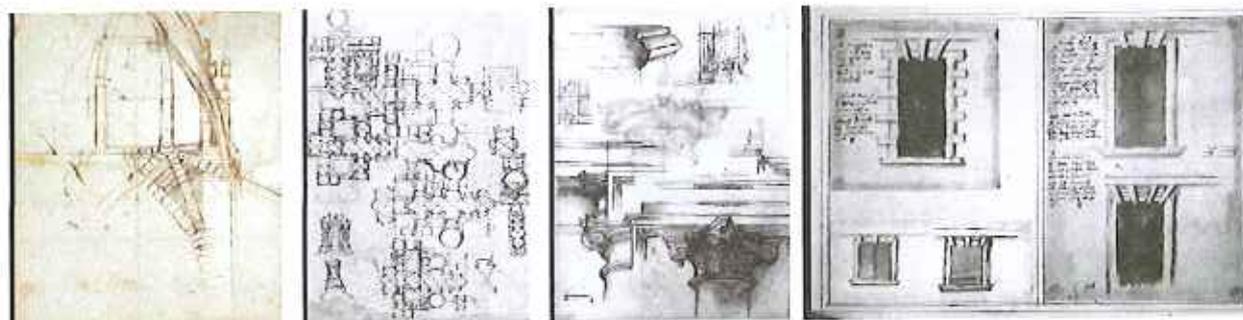
19. Leia-se a propósito a análise de Paulo Frade "e é esta antinomia que determina a diferença radical, desde logo, entre os mais simples elementos do desenho, a linha, que quanto mais fina e subtil, mais racional, e a mancha, que é emoção, coração, natureza. / A razão e a emoção são também frequentemente traduzidas pelos termos apolíneo e dionisíaco. / e aqui convém invocar duas figuras, Alberti e Zuccati, por aquilo que os separa. Alberti simboliza como se sabe o encarecimento da matemática e da geometria. Francisco de Holanda, recusando Alberti, prefere o empírico ao científico, renunciando Zuccati, que ao rigorismo da matemática Albertiniana prefere os imponderáveis da intuição e do engenho artístico." (FRADE, 2002, p. 93)

developed through the combination of geometry and drawing. For nearly 2,000 years, from the Greek painter stage scenery, Agatharchus, in about 460 B.C.E, to artist such Giotto (c. 1266-1337) in Italy, forms of empirical perspective had been used. But it was not until the artist and sculptor Filippo Brunelleschi (1377-1446) demonstrated the use of linear perspective in about 1413 that a reliable system came into existence. (MICKLETHWRIGHT, 2005, p. 14)

Em resultado da vulgarização do papel pela comunidade artística e das reuniões e academias, sublinha-se que, no âmbito da aprendizagem e teorização, as primeiras colecções de desenho sempre participaram das práticas formativas na oficina, *atelier* ou academia, afirmando assim, a posição do aprendiz e também do mestre. Nestes conjuntos de desenhos, cadernos ou até *livros de modelos* e códices podemos assistir ao desenho numa vertente muito próxima ao pensamento (SMITH, 2005, p. 18), a qual não deixa de ser peculiar a cada criativo. Deste modo, de acordo com Kendra Shank, assentam nas permissas de que: Leonardo, desenha, partindo da observação analítica; Palladio (1508-1580) numa procura incessante, satura as páginas de desenhos que, inclusivamente, se sobrepõem; Inigo Jones (1573-1652), realiza desenhos esquemáticos, que rasura com correcções (SMITH, 2005, pp. 18-21). Entre outros exemplos, deste modo, vem-se a revelar que:

Thus in the late Renaissance, a standard was set for sketches and drawings, as vehicles of exploration and discovery. The sketchbook was a medium for thinking and visualizing. Although drawings reflected the study and tracing of elements suggested by Vitruvius (constituting a medium to study accepted principles) the sketch emerged as an impetus for creativity. Most architects were trained in painting workshops where they became highly skilled in quick conceptual sketching. They were able to achieve aesthetically beautiful and proportionally accurate imitations of nature. A master's drawings were both revered and copied by apprentices, as they became valuable in their own right (Kris and Kurz, 1979). (SMITH, 2005, p. 21)

Neste sentido, consideramos encontrar neste período, no âmbito do exercício de uma actividade pelo desenho e no ensino deste, o despontar de uma prática assídua e a sua sistematização em suportes como cadernos, sem esquecer que estes desenhos resistiram devido a serem coleccionados ou conservados em *livros de modelos*, por artistas (e/ou entre *ateliers* de artista(s)) e alguns mecenas.

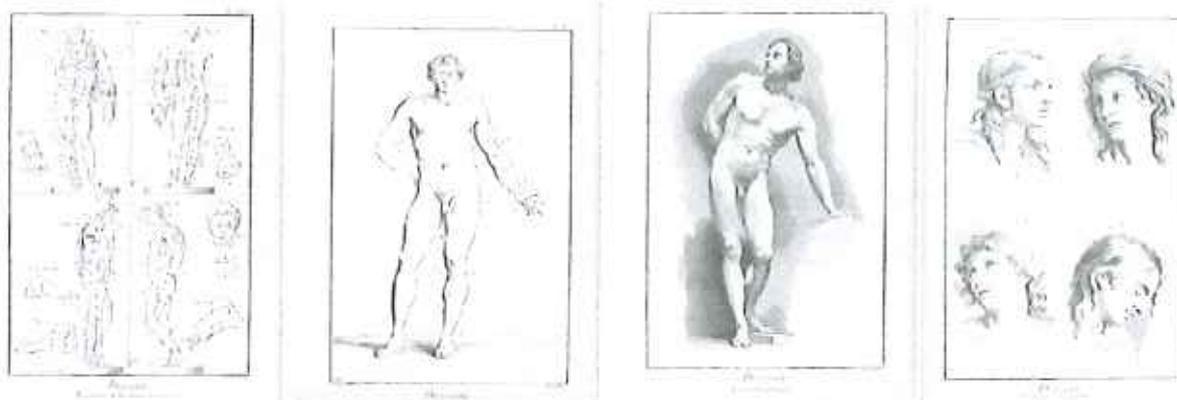


12 – Estudos, por via do desenho, no âmbito da arquitectura, séc. XV/XVII; a) Estudo para a Catedral de Milão de Leonardo da Vinci; b) estudo (Bath of Agrippa) de Andrea Palladio; c) estudo de colunas de Scamozzi Vincenzo; d) estudo de janelas de Inigo Jones, 1618;

No caso português, assistimos igualmente a esta expansão. Assim, o desenho ao serviço do Rei e de estratégias que perpetuem seu domínio - «porque se o desenho de guerra vai bem desenhado, é vencida; mas se vai decomposto, dê-se por perdida» como escreve Francisco de Holanda *Ao muyto Serenissimo e Christiantissimo Rey Dom Sebastiam* -, este passa a servir as mais variadíssimas disciplinas enquanto modo

de concretizar e comunicar pensamento, ao possibilitar a produção de imagens que se aproximam à percepção da realidade:

São «imagens práticas», próximas de imensos folhetos e manuais de instrução que inundam a nossa vida quotidiana, no que Gombrich chamou «pictural instructions» e que tiveram o seu momento de glória nas soberbas ilustrações da *Grand Encyclopédie* de Diderot e D’Alambert e se prolongaram em toda a sorte de manuais técnicos até aos nossos dias. A sua origem remota deriva da tradição demonstrativa de Euclides, mas teve no Renascimento a estabilização das suas regras discursivas. (2001, pp. 15, 16)



13 – Ilustrações retiradas de *Dessein - Encyclopédie Diderot D’Alambert*;

O desenho aparece então, como elemento intrínseco a qualquer tipo de produção/criação, tendo sido nas reuniões entre artistas, para a sua discussão, estudo e prática que as primeiras academias surgiram, tendo o desenho como prática fundamental:

(...) desenhar é representar a forma dos objectos; gravar, esculpir, pintar é representar as mesmas formas com buril, com um cinzel ou com um pincel ... de modo que não resta mais que aprender a usar diferentes instrumentos.²⁰

De acordo com o já citado H. W. Janson, foi em Itália, no final do séc. XVI, que surgiram as primeiras academias de arte. Todavia, para este autor, estas não correspondem a um programa e sistema de disciplinas, ou seja, a “um curriculum obrigatório de instrução prática e teórica, baseado num sistema de regras”, mas sim a “associações particulares de artistas, que se reuniam periodicamente para desenhar o modelo vivo e discutir questões de teoria da arte” (JANSON, 1995, p. 555).

Apesar de ter havido outras Academias em Itália antes (em 1460, fundada por Marsilio Ficino, ou em 1562 por Vasari; e em 1577, a Accademia di S. Luca, reavivada mas desta vez, por Zuccaro, em 1593; a Academia dos Progressistas (Bolonha, 1580); Academia de Milão, fundada pelo cardeal Federico Borromco, 1620)²¹, o primeiro ensino sistemático que pressupõe no termo Academia é o instituído em 1663, como Academia Royale de Peiture et de Sculpture em Paris. Porém, denuncia que:

Estabeleceu um padrão para todas as academias seguintes, incluindo as suas modernas sucessoras, as actuais escolas de Belas-Artes. [...] a Academia até chegou a inventar um método para classificar, numa escala numérica, o valor

20 SUBEYRAN, Nikolaus, *Las Academias del Arte*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 121 cit. (PAIVA, 2004, p. 65)

21 PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias del arte*, Madrid, cátedra, 1992, p. 121 cit. (PAIVA, 2004, p. 63); definição de academias de arte, consultado em <http://www.itanacultural.org.br/>, Dezembro, 2007;

relativo dos artistas do passado e do presente, em categorias como desenho, expressão e proporções. [...] não admira que este sistema de colete de forças não tenha produzido artistas originais ou importantes. (JANSON, 1995, p. 556)

As academias de desenho apresentam uma história que pode ser reconstruída a partir de artistas, como Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564), Nicolas Poussin (1594 - 1665), Charles Lebrun (1619 - 1690), como através de relações políticas, económicas ou de relações entre artistas e figuras ligadas à nobreza e burguesia, ou figuras e organizações que apoiaram financeiramente esta prática:

(...) a formação científica (geometria, anatomia e perspectiva) e humanística (história e filosofia), rompendo com a visão de arte como artesanato e com a ideia de genialidade baseada no talento e inspiração individuais. Elas defendem, ao contrário, a possibilidade de ensino de todo e qualquer aspecto da criação artística por meio de regras comunicáveis. Além de conferir caráter oficial ao ensino - com aulas de desenho de observação e cópia de moldes - as academias são responsáveis pela organização de exposições, concursos, prêmios e periódicos - e conservação de patrimônio, pinacotecas e coleções, o que significa o controle da actividade artística e a fixação rígida de padrões de gosto. (JANSON, 1995, p. 555)

O ânimo da prática do desenho, num período de crescente vulgarização do papel, da instrução e das academias, potenciou a identificação de várias noções ou tipologias de desenho, bem como do estudo dos seus elementos e potencialidades, o qual foi acompanhado por um conjunto de evoluções tecnológicas face aos seus instrumentos, como a passagem da sépia para a grafite, ou a utilização de compassos, régua, esquadros, entre outros instrumentos. Caracterizado por uma infinidade de funções e possibilidades inerentes ao projecto e processo criativo, o desenho aparece especificado conforme o seu grau de clareza e de aproximação à obra. Esta concepção, é anunciado por Vasari, como podemos verificar através das noções de *shizzi*, *disegni* ou *cartoni*; porém, é com as noções de esboço ou *shizzischetti* e *primma idea*²² ou *primo pensiero*²³, *esbozzo*, estudo, *modellò*²⁴ que encontramos uma correspondência provável com o desenrolar do processo criativo, de esclarecimento ou sossego de um desejo ou intenção. As noções de esboço, esboço ou estudo, são característicos, ainda hoje, da acção gráfica em cadernos no âmbito das disciplinas criativas, pois descrevem o desenho como o encontro do desígnio, como a formação e constituição da ideia do objecto que está por vir (a existir autonomamente):

(...) esboços (...) chamamos nós uma primeira espécie de desenhos que fazem para encontrar o modo das atitudes, e a primeira composição da obra.²⁵

Todavia, a assumpção da noção de esboço toma particular relevância para nós, no sentido em que é aquela, entre as restantes igualmente referidas, que representa uma maior afinidade, não só com

22 No sentido de «*Primma idea*» ou «*première pensée*»: "(...) symbolise l'instant de la conception avec ce qu'il contient de plus inventif, de plus bouillonnant, de plus spontané et qui se traduit par l'écriture nerveuse, agitée, correspondant au jaillissement de l'idée (...)" (SKIRA, 1979, p. 84)

23 Expressão italiana, que podemos aproximar à de *primeiro pensamento*.

24 Leia-se a propósito: "(...) est un dessin dont l'exécution est très achevée, très finie, conforme en tous points (mise en page, contours, couleurs, valeurs) à l'œuvre définitive dont il offre une réduction." (SKIRA, 1979, p. 110)

25 VASARI, *On Technique*, tradução de Louisa S. Macchese, Dover, Nova Iorque, 1960, p. 212; ARRUDA, Luisa, *Tipologias do Desenho*, p. 11; *Comunicação para o Encontro da Associação de Professores de Desenho e Geometria Descritiva*, Faculdade de Belas Artes do Porto; Consultado em <http://www.aproged.pt/pdf/24luisaarruda.pdf>, 2009;

pensamento, mas também com a *essência* (definição, síntese, estrutura) do objecto ou do seu entendimento, por princípio. Este entendimento, de acordo com Luísa Arruda, é já explícito na definição de Francisco de Assis (autor de colecções de desenhos realizadas à semelhança de Vasari), tendo sido introduzida em Portugal, por Vicira Lusitano, posteriormente, no ano de 1728. Nesta, o esclarece que o esquisso pode funcionar enquanto:

(...) acto ou execução nascida da idéa ou concepção do artista. Assim o apontamento ou bosquejo de qualquer composição, ou seja em desenho ou em vulto, exprime o seu pensamento. (...) significa o delinear rápido ou em prompto, o fazer um bosquejo sobre qualquer assumpto, para se julgar se por ele se merece ser executado.²⁶

Neste contexto de sistematização e teorização ou *cientificação*, inclusivamente, do desenho, é importante referir que a mudança de paradigma que os sistemas de representação geométrica provocaram (que aconteceram próximos e em pleno proto-Renascimento e Renascimento) e que levaram também, a significativas alterações na pintura e na arquitectura, proporcionou a divisão do desenho numa perspectiva *racionalizante* e noutra menos *abstractizante*, como propôs Zuccari (1529-1566) em *L'Idea de'pittori, scultori et architetti*, já em 1607. Este autor, dividiu o desenho entre *interno* (ligado ao conceito, ao pensamento e à ideia, à verticalidade, a Apolo) e *externo* (ligado ao testemunho, ao fazer, aos sentidos, à positivação gráfica, à horizontalidade, a Dionísio). No desenho ou na pintura, as formas empregues na expressão visual, como por exemplo o par de oposição linha de contorno (*desenho interno*, objectivo, preciso; com riscador; grifo nosso)/mancha (*desenho externo*, expressivo, imprevisível; com aguada; grifo nosso), resultam do acordo com uma destas perspectivas. Sobre estes elementos do desenho, Marco Boschini²⁷ (Veneza, séc. XVII), por exemplo, reflete a mancha, perspectivando-a enquanto detalhe ou invenção²⁸. Para além da mancha, encontramos o ponto como elemento (*mínimo*; grifo nosso) do desenho e igualmente, objecto de reflexão, levando Leonardo a considera-lo como o “princípio da ciência da pintura” de onde decorre “a linha, a superfície e o corpo”²⁹.

Retomando a definição de *desenho interno*, outros dos elementos aprofundado foi a linha. Sobre esta, destacamos o seguinte entendimento: “(...) pertence ao domínio do espírito, do *disegno*, do projecto,

26 RÓDRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Arquitectura e Gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1875, p. 290; citado em (ARRUDA, 2008);

27 Leia-se a propósito: “Boschini’s monumental Carta del navegar pitoresco, published in 1660, is a long poem written in Venetian dialect; organized into eight venti, it presents itself as a dialogue between “un Senator venezian delectante, e un professor de Pitura,” in which—as its titular explanation continues—the Venetian ship embarks upon the high seas of Painting to demonstrate its absolute dominance. In charting the achievement of Venetian painting of the Cinquocento, Boschini found a descriptive and critical language adequate to the task of appreciating the *pittura di tocco e di macchia* of the great masters of that golden past: Titian, Tintoretto, Veronese, and Jacopo Bassano. Boschini’s Venetian Marinismo celebrates the open brushwork of those painters with an elphrastic skill that derives its particular descriptive strength and critical relevance from his own studio experience. For all his literary flamboyance, his imagistic exuberance, and shameless campanilismo, Boschini speaks as an artist; his pen smells of the studio, and it is just that professional experience that informs his writing with such authority and conviction” retirado do texto “Pitoresco: Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy” consultado em <http://www.thefreeibrary.com>, 2007;

28 Leia-se a propósito: “Mas o desenho vem agora corroborado pelo artifício a partir de dentro e de fora, que é aquele máximo contributo do Desenho, do colorido e da invenção.” (...) “A arte da mancha” de Jean Claude Lebensztoijn é uma tese que se debruça sobre o “Novo método para apoio da invenção no desenho de composições originais de paisagens” de Alexander Cozens, de 1785, obra esta que estabelece uma relação próxima com o Tratado da pintura de Leonardo. O método de Leonardo consistia, como se sabe, em olhar as manchas das paredes e das pedras. Cozens produz, no entanto, manchas abstractas, que, em oposição com o texto de Leonardo, são produzidas pela mão. São anchas artificiais – há na arte da ancha que se opõe às anchas como dados naturais. (...) A história do conceito de mancha está, de certo modo, ainda por fazer, ao que afirmam alguns teóricos. Há sempre uma ambiguidade no uso do termo mancha: mancha como conjunto ou como detalhe.” (FRADE, 2002, p. 79)

29 Retirado do *Tratado da Pintura*, Ed Akal, 1993, p.33 (2; 1hb: 1b, 2º) cit. in (FRADE, 2002, p. 68)

ligada indissoluvelmente à figura, à forma, seja ela realista ou abstracta³⁰. Neste sentido, opõe-se, de certo modo, à mancha de Leonardo, produto do *acidente* e do exercício de imaginação sobre as formas naturais. Porém, nenhum destes elementos pode ser resumido pelas problemáticas que apontamos aqui. Cada elemento apresenta um significado de acordo com o contexto e artista. Em Boschini ou Cozens³¹, a mancha, por exemplo, é dividida entre natural e artificial as quais e “por oposição ao texto de Leonardo são produzidas pela mão” (ainda que abstractas); para Imbriani, a mancha “é a ideia pictórica, como a ideia musical” (FRADDE, 2002, pp. 79-81); já Benedetto Croce aponta para a sua concepção operativa (baseadas em princípios científicos da época) sob a perspectiva do *sfumato* (em que não há a presença de linhas e tudo se esbate, iniciada no Renascimento e utilizada até Velasquez); havendo ainda a perspectiva do *chiaro-escuro* (que atravessa os seguintes séculos vindo a ser contraposto pelos impressionistas e por exemplo, explorado por Seurat (pós-impressionista), em seus desenhos) à qual o grupo italiano Macchiaioli, que reunia em Florença no café Michelangelo, já no séc. XIX, vem reagir. Este grupo de pintores, insurgindo-se contra o estilo então dominante, recorre ao uso de mancha coloridas (e da cor local, perante a luz solar, simplificando assim o desenho da paisagem) de maneira a reter uma impressão de verdade, demonstrando influências da pintura francesa. A par deste evoluir do desenho ligado à pintura, no âmbito da disciplina de arquitectura observamos que:

Il s'agit soit de croquis exprimant la première pensée de l'architecte pour la mise en place des éléments essentiels, soit d'études analytiques (plans, coupes, profils, élévations) qui font partie de l'élaboration de finitive du project. Ces dessins requièrent parfois la participation de l'atelier ou de l'«agence» de l'architecte; (...) l'une des particularités du dessin d'architecture est de proposer des solutions différentes, juxtaposés sur le même feuillet afin que le commanditaire puisse choisir. La seconde tendance est constituée par les dessins relevant du domaine de l'imagination, du visionnaire, de l'irrationnel. (SKIRA, 1979)³²

Esta última vertente do desenho em arquitectura manifesta-se sobretudo no séc XVIII, sublinhando o recurso ao desenho e a sistemas de representação para apresentação de um *possível*, como um *capriccio*, que mistura realidade e fantasia, ou *veduta*, em que a distorção da realidade é intensional. Estes desenhos, diferentemente dos desenhos operativos e projectuais (esquissos, croquis, esboços de fachadas ou planos) que se referem a uma outra coisa, à obra, constituem eles próprios uma *realidade*, tratando-se de um exercício de imaginação, que representa o espaço a três dimensões, em grande formato e cuja técnica é sofisticada, como assistimos com Piranesi. Diferentemente, no âmbito de artistas ligados à pintura e gravura — meio de reproduzir várias imagens a partir de um modelo — podemos assitir, por exemplo, com Dürer, a um trabalho diversificado, é certo, mas sobre o qual destacamos de momento, a aproximação à vivência:

(...) de plus, pour faire plaisir aux gens, j'ai rien reçu pour mon travail» (dürer. Les feuillets provenant de ses carnets de croquis, aujourd'hui dispersés dans divers musées (Chantilly, Berlin), sont couverts de précieux dessins à la pointe d'argent; leurs traces aigues décrivent un paysage, un monument ou un visage, rencontrés au hasard des routes parcourues entre Bruxelles, Grand ou la Zélande. (SKIRA, 1979, p. 13)

30 BERNADAC, M.-L., *Du trait à la ligne*, Ed. Du Centre Pompidou, Paris, 1995, p.5; (FRADDE, 2002, p. 74)

31 que muito veio a influenciar Delacroix e Corot in (FRADDE, 2002, p. 79)

32 Cap.I, Project pour une oeuvre;

A tendência de o desenho servir para o registo do momento e da experiência, situação que nos interessa sobretudo para caracterizar a prática de registo no caderno, é já exposta no desenho do séc. XVI, pela integração de artistas nas expedições científicas, visando o registo documental e jornalístico. Porém, este tipo de registo rápido, esquemático e expressivo de uma vivência ou visão, como uma notação de natureza directa, ligeira e cursiva – de certo modo, condicionada pela natureza inerente à reportagem – podemos ver, adquirir outra relevância em Parmigianino (Fig. 11, a), Muziano e mais tarde em Barocci (Fig. 11, b) ou Annibale Carracci (Fig. 11, c) (SKIRA, 1979, p. 15). Nestes, para além do registo da experiência ou notação de natureza directa, assistimos também ao registo do instantâneo, do inesperado, do contingente, voltando-se a atenção, cada vez mais, para o quotidiano.



14 Estudos e desenhos no exterior, séc XVI; a) estudo de Francesco Parmigianino (1503-1540), 15,3x11,9, 1522/1523; b) estudo de Federico Barocci (1526-1612), paisagem; c) três estudos para paisagem de Lodovico Carracci (1555-1619), 24,5x18,8 cm;

A entrada do quotidiano, da realidade social dá-se, inclusivamente – veja-se no conjunto de figuras seguinte (fig. 14) numa perspectiva satírica, caricatural e descritiva (representação/retrato) de figuras (de classes sociais desfavorecidas, de ambientes de comércio, de tabernas ou folia; saltimbancos, pedintes e outras figuras comuns ou bizarras) de Leonardo, Carracci ou Bruegel³³ (o qual, nas suas naturezas, demonstra um grande rigor de observação) sobre os quais Mariette observa que:

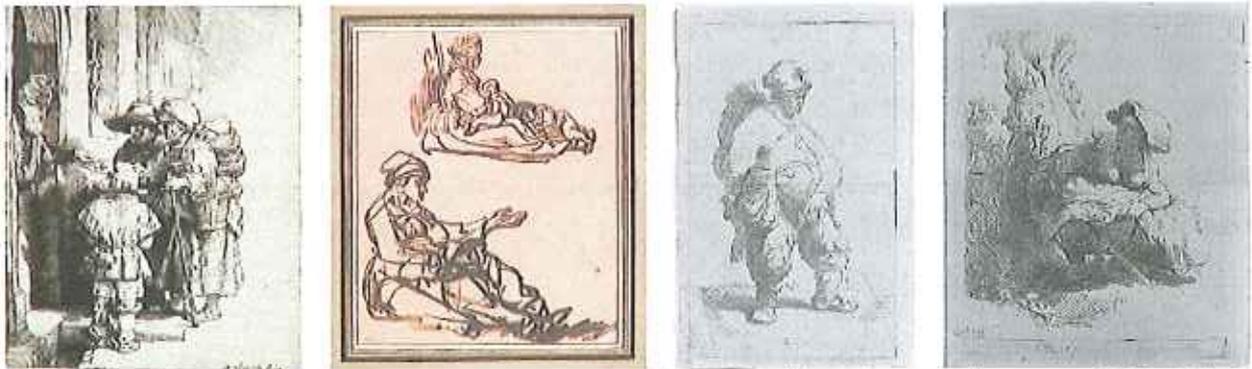
Os Carracci e muitos outros pintores depois deles exercitaram-se na caricatura pela zombaria, não pelo estudo. Leonardo, que tinha pensamentos mais elevados, utilizava-as para estudar as paixões, pois é certo que há fisionomias que indicam vícios. Um homem violento, um homem que despreza ou, ainda, que é estúpido, tem sempre seu carácter estampado no rosto. (MARIETTE, p. 98)

33 Ou ainda de Gian Lorenzo Bernini, Cesare Gemari, Pier Leone Ghezzi, António Maria Zanetti (SKIRA, 1979)



15. Novas temáticas do desenho, a caricature, séc. XV/XVII; a) Leonardo da Vinci (1452-1519); Caricature of the head of an old man in profile; b) folha com caricaturas de Annibale Carracci, 1595, 201, 139mm; c) Danseurs grotesques de Callot, séc. XVII;

Considerando que o registo do quotidiano, contacta com o espontâneo (da dimensão humana) e o com a contemporaneidade de uma cultura; podemos afirmar que esta óptica mantém-se ainda em Rembrandt, que desenhando paisagens, cenas de rua e interiores ou o pitoresco, o vulgar e o costume, demonstra que “porte un regard d’un fervent attention sur les aspects les plus divers du monde qui l’entoure.” (SKIRA, 1979, p. 15)



16. Registos sobre o quotidiano, o pitoresco, de Rembrandt, séc. XVII; a) Mendicants à la porte d’une maison recevant l’aumône; 1648; b) Deux études de mendicant assise avec deux enfants; c) L’homme qui pisse; d) La femme qui pisse;

Noutra vertente, podemos apontar ainda no séc. XVII, uma nova noção de paisagem. Esta, aparece com Allemand Adam Elseimer e outros holandeses (fig. 16) como Claude Lorrain ou Callot, para além de Rembrandt. Nesta linha de registo rápido sobre o fugaz e o quotidiano, encontramos ainda os desenhos de Pannini e Tiepolo, que exploram igualmente, o gesto instantâneo, sobre o qual Francesco Guardi viria a fazer uma série de experiências por via do registo rápido de silhuetas fugidias. Esta tendência culminará com Gericault (fig. 16), pela expressividade de seu traço, que influenciará Daumier, Cézanne ou Lautrec, por exemplo.



17 Desenhos de paisagem, sobretudo, pela mancha, séc. XVII/XVIII; a) Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669), *The Ramparts near the Bulwark beside the St. Antoniespoort*; b) Jacques Callot, *Un Manoir*; c) Claude Lorrain, sem outras informações; d) *Veneza* por Francesco Guardi; e) Theodore Gericault, *feira de gado*, 1818-20;

Os desenhos constam de primeiras impressões diurnas e nocturnas, de impressões fugitivas desenhadas com grande rigor e socorrendo-se do claro-escuro. Embora estes aspectos pareçam prenunciar o impressionismo, antecede-lhe a representação naturalista de Courbet, Daumier ou Millet; todavia, em Pissarro assistimos ao tratamento da superfície pela textura, transparência e reflexos, aspectos que viriam a ser considerados relevantes para os impressionistas. Em todos estes, o desenho é lugar de investigação, de experiência, para além de se constituir como o corpo de trabalho que sustenta não só a sua obra ou objecto de encomenda, mas sobretudo, o limite da sua criatividade, ou seja, da utilização do desenho como livre expressão (e intenção). Neste sentido a vulgarização do papel, enquanto suporte para a livre introdução de conteúdos, parece-nos fulcral pelo facto de ter potenciado uma contínua acção especulativa e livre, por parte do indivíduo, por via do desenho:

Les plus anciens supports, parchemins et vélins, viennent du traitement des peaux des animaux, et les plus courants sont les papiers. Ces derniers offrent d'immenses possibilités, depuis le papier préparé, aux multiples gammes de coloris, jusqu'au papier ordinaire teint chimiquement dans la masse, comme les papiers gris-bleu employés du XVI^e au XVIII^e siècle, les papiers chainois si fréquents aux XVII^e et XIX^e siècles. Les cartons sont employés surtout pour les oeuvres de grand format et constituent une étape intermédiaire entre les croquis préparatoires et la peinture à réaliser; ils sont généralement exécutés à la Pierre noire ou au fusain. Parmi toutes les variétés et qualités de papier, le papier calque a un rôle important, car il permet la reprise d'un motif en autant de versions nécessaires à l'obtention du résultat recherché: perfection de la ligne, harmonie de la mise en page. (...) La plupart des dessinateurs du XIX^e siècle, Ingres, Degas ou Gustave Moreau, ont eu recours systématiquement à ce support, intervenant comme une étape indispensable à l'élaboration minutieuse de leurs oeuvres. Si l'étude des conditions techniques d'un dessin renseigne sur son aspect physique, sa matière et son exécution, d'autres éléments visibles sur la surface du feuillet peuvent conduire également à la connaissance de son histoire, que l'on peut suivre parfois très précisément grâce aux paraphes, aux marques ou aux inscriptions apposées par les collectionneurs auxquels ces dessins ont appartenu." (1968, p. 482)

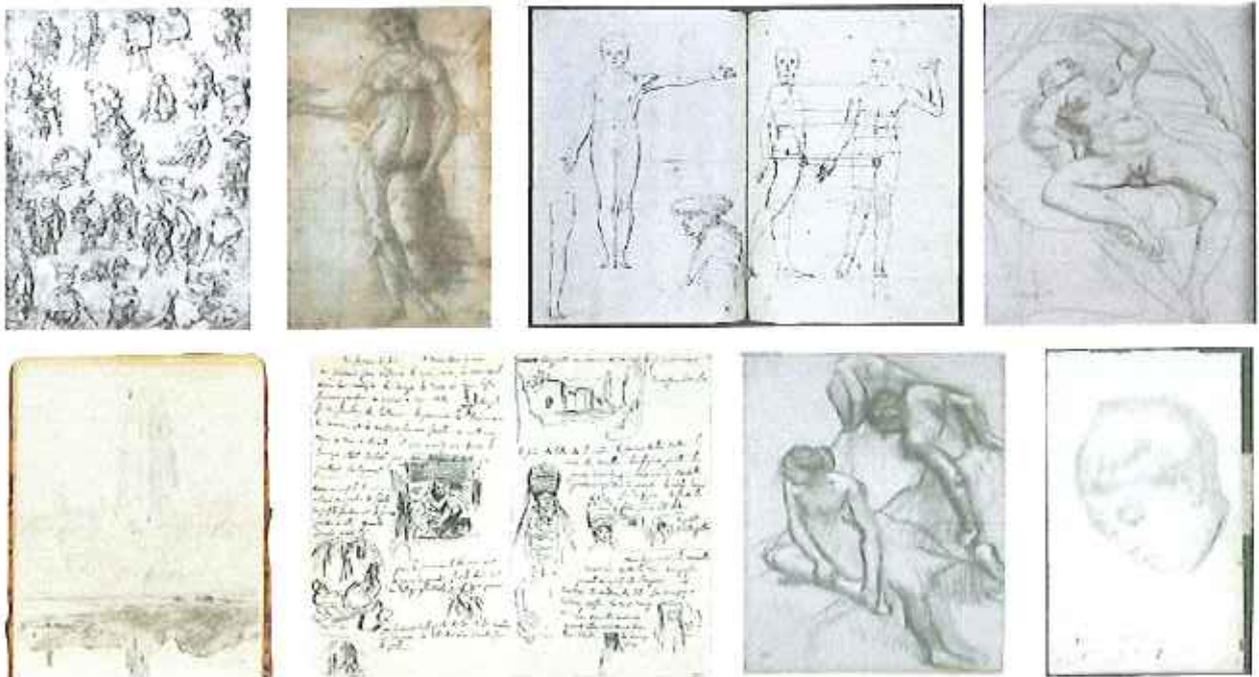
No século XIX, há uma mudança significativa ao nível do paradigma cultural, económico ou político vingente. Por diversos motivos, como a industrialização, o êxodo para as cidades, a estabilização da economia, o advento de novos materiais na arquitectura, o surgimento da disciplina de design (com John Ruskin, William Morris ou Charles Rennie Mackintosh) e a vulgarização da fotografia, entre outros aspectos -, os quais se reflectem ao nível da cultura artística e das práticas criativas:

Many of these new art schools broadened their courses to include crafts and design, as well fine art. However, the methods of teaching were often still geared to a rigid training, and drawing classes bore a striking similarity to the academies' classroom methods. For example, the Royal School of Art in London was established in 1837 as the British Art Training School, with the specific mandate to improve the quality of design in industrial manufacturing. The courses were very disciplined and structures; a medieval apprentice would not have felt entirely out of place. (MICKLEVRIGHT, 2005, p. 19)

Nesta fase começam por proliferar alguns movimentos, como o Simbolismo, Arts and Crafts (ligado ao design e simultaneamente, ao artesanato, fazendo uso do desenho numa vertente projectual), Arte Nova ou a Secessão Viense. Já ao nível da arquitectura, é de reparar que os projectos começaram a ser atribuídos por concurso pelo que o desenho passou a ter grande relevância.

12.5 *Registo, caderno e rotina*

O caderno possibilita uma grande economia de recursos, bem como o registo da actividade criativa por parte do indivíduo nas mais diversas circunstâncias. A partir da vulgarização do papel e do desenho como disciplina estrutural, o caderno passa a funcionar como um arquivo que reúne um corpo de trabalho preparatório necessário. Nele, reflectem-se as diferentes épocas e paradigmas culturais como podemos verificar no conjunto de imagens que se segue:



18 – Desenhos e Cadernos do séc. XV ao séc. XX; a) Hieronymus Bosch; Beggars and Cripples; 261 x 198 mm; Bibliothèque Royale Albert I, Brussels; b) Sandro Botticelli, Pallas, 1490; c) Dürer, sketchbook, 1501 a 1519; d) Ingres, caderno (1800-1806); e) Costable, caderno, 1804; f) Delacroix, Viagem a Marrocos, cerca de 1875; g) Edgar Degas (1834–1917) cerca de 1889; folha; h) Cézanne;

Entre a documentação de investigações, ligado ao desenho académico, (Fig. 17, b, c), ao trabalho no exterior (Fig. 17, e, f), posteriormente, vulgarizam-se temas de outra natureza, ligados à realidade social e à experiência do indivíduo, por isso, mais prosaicos, ligados à vida privada e na cidade; e, por vezes, até, duma expressão contra-cultura. Com o papel e com o caderno, a perspectiva do processo criativo como algo de constante (ou de uma atitude investigativa e especulativa) torna-se também, cada vez mais frequente e explícita:

(...) un création en cours. Exercice habituel, quotidien, le dessin fonctionne comme la première phase de la connaissance. Il est à la fois, la trace d'une chose vue dans la nature (rochers, arbres, plantes, animaux, architectures, costumes, visages...), la matérialisation d'une impression devant un paysage. Est, simultanément, la preuve d'une perception et un outil pour la mémoire." (SKIRA, 1979)³⁴

A esta vulgarização do caderno, ou antes, do papel, como motor para a entrada não só do caderno na rotina, mas também de temas (como a agitação urbana) e notas pessoais da rotina do indivíduo no caderno (por via do desenho), acresce o advento da fotografia, que teve um grande impacto na pintura e consecutivamente, no projecto e inquietações artísticas passíveis de registo no caderno. Neste seguimento, o impressionismo adquire destaque, devido ao facto de a pintura – pela procura da impressão do instante – poder dispensar o caderno numa das suas funções que primeiramente lhe foi atribuída, a de servir para o trabalho de exterior, enquanto auxiliar de memória. Todavia, o aparecimento das tintas de óleo em tubo (que possibilitou a pintura no exterior do *atelier*, na tela e levou ao tratamento da cor, como o motivo pictórico – do pontilhismo, expressionismo abstracto de Kandisky às telas monocromáticas de Mark Rothko) e da fotografia (que reproduz o real), que permitem, ambas, uma representação mais fidedigna do real do que o desenho, levam a que o caderno caia em desuso apenas enquanto instrumento de recolha ou trabalho no exterior, servindo antes, para o registo da intimidade e da livre-expressão de conteúdos:

(...) the sketchbooks of several artists offer glimpses of personal traits – manifestations of humour, caricature, eroticism, fantasy – that are not evident in the apparently humble submission to nature of impressionist painting. (Callen, 2000)

Nesta aproximação ao foro da intimidade, o registo de uma impressão do mundo, parece-nos descrever antes uma postura do indivíduo, do “*espírito da época*” que potenciara a sensação de que “everything is in a state of perpetual vibrations which causes lines to tremble”, pelo que assistimos ao desenhar contra o tempo «drawing against time» (Callen, 2000, p. 15), ao desenhar «capturing the ensemble» (Callen, 2000), ou seja, captando a impressão essencial dessa vivência, ou seja, a *contemporaneidade*³⁵ (Baudelaire, 2002) de cada pintor nas palavras de Baudelaire. Neste contexto, o âmbito do registo no caderno torna-se cada vez mais diversificado. Todavia, sublinhamos a sua utilização como fomentador e objecto de uma postura que é inclusiva do registo (e) de uma actividade criativa e especulativa constante, como verificamos na seguinte conclusão do livro *Je suis le cahier* (Fig. 16), que apresenta um compilação e reflexão de registos em cadernos de Picasso:

34 Capítulo: Dessin comme une instrument d'observation;

35 A expressão de Baudelaire contempla antes “há uma modernidade para cada pintor” indo ao encontro de seu significado, preferimos utilizar a expressão “contemporaneidade” no sentido de reforçar a ideia de presente ou imbricamento na circunstância de cada um, o que nos leva a valorizar a visão do mundo por um determinado indivíduo em detrimento da estetização e reprodução de um estilo que não parte da experiência do mundo. (Baudelaire, 2002)

Muitas vezes os pintores precisam registar um pensamento fugaz, uma observação, uma nova organização de formas e cores. Um caderno de desenho é um companheiro, um espelho de sonhos, totalmente sincero, já que é totalmente particular e pessoal. Dos rabiscos e anotações rápidas ou elaboradas, ele é testemunho dos processos iniciais da criação. Os pintores quase sempre relutam em mostrar essas anotações espontâneas, muito embora possam gostar de discutir uma obra com a caneta na mão numa mesa de bar e demonstrar seus argumentos no próprio papel estendido para proteger a toalha. Claro que há uma diferença, pois no caderno o artista tenta registar uma nova concepção que surge do limbo do inconsciente, enquanto no bar ele exhibe publicamente sua competência, espírito e virtuosismo bem ensaiado. (GILLOT, 1986)



19 Exemplos de desenhos em cadernos ou folhas, do início do séc. XX, editados recentemente; a) Picasso, Capa do livro *Je suis le cahier*; b) reprodução da contracapa do livro *Je suis le cahier* e primeira página de um caderno de Picasso, reproduzido no mesmo livro; c) reprodução de um desenho de Picasso, reproduzido no mesmo livro.

12.6 *Sobre o livro de artista*

Durante o primeiro quartel do séc. XX, o caderno, para além se consolidar como um elemento central no ensino de *Belas Artes*, passou a ser um elemento revelador de uma postura criativa, activa e inquieta, sendo prática comum nos cafés frequentados por círculos de artistas. Assiste-se simultaneamente, dada a repercussão da obra de alguns artistas no mercado da arte, à exposição, venda, reprodução de alguns destes desenhos, nomeadamente os de Rodin (1840-1917), Matisse (1869-1954) ou Picasso (1881-1973); assim como, à edição, enquanto fac-símiles ou selecções.

Ao longo do século XX, podemos assistir à recontextualização, por via da exposição e edição, de excertos ou cadernos, adquirindo, por vezes, a designação de livro de artista. É certo que agarrar num caderno com o intuito de o tornar livro de artista nada tem que ver com a prática em estudo, de registo no caderno no âmbito do projecto, prática, aprendizagem ou livre expressão, aliás, como se pode ver nas seguintes imagens de William Blake (precursor dos livros de artista), o registo no âmbito do processo ou da prática e da rotina, tende a ser distinto do que acontece no âmbito do livro de artista (Fig. 19).



20 – Intencionalidades diferentes: William Blake, diário gráfico e livros de artista, séc. XVIII; a) diário gráfico, 1792-11794; b) livro de artista, Princípio V "the religions of all Nations are different reception of the Poetic Genius which is every where call'd the Spirit of Prophecy"; All Religions are one, 1788; c) livro de artista, "All Religions are one"; All Religions are one, 1788;

Apesar de um caderno ou a compilação de registos de um caderno poderem ser editados e designados como livro de artista, tal parece-nos tratar-se de uma atribuição ao objecto, posterior à sua feitura, pelo que não coincide com a intenção do seu autor. Por outro lado, se atendermos às palavras de alguns autores, verificamos que livro de artista é uma designação complexa. Clive Phillip radicaliza-o, afirmando que se trata de um livro cujo autor é um artista (SIFORD & SIFORD, 1991); já Johanna Drucker esclarece-nos, afirmando que um livro de artista não é:

(...) neither an art book (collected reproductions of separate art works) nor a book on art (critical exegeses and/or artists' writings), the artist's book is a work of art on its own, conceived specifically for the book form and often published by the artist him/herself. (DRUCKER, *The Century of Artist's Books*)

Johanna Drucker caracteriza o *livro de artista* como um objecto criado com o propósito de se estabelecer enquanto *objecto artístico*. Uma vez que a designação é, de acordo com a mesma autora, complexa, movendo-se no âmbito da estética e implicando pressupostos relativos à autoria, edição, forma material e experiências associadas ao livro, esta identifica o *livro de artista* não pela sua forma, mas antes de acordo com a actividade e intencionalidade que implica, pelo que distingue ainda, diferenças entre a designação *livre de artist* e *artist book*, respectivamente:

They are productions rather than creations, products, rather than visions, examples of a form, not interrogations of its conceptual or formal or metaphysical potential. (DRUCKER, *The Century of Artist's Books*)

Neste sentido, a autora faz depender, sobretudo, da actuação do indivíduo a condição estabelecida para o objecto a *constituir-se livro de artista*; pelo que a apropriação, seja de um livro já editado, de um livro/caderno em branco, a construção deste ou a sua expansão para áreas como a escultura, instalação e *web*, não atestam por si, a referida condição. Contudo, destacamos que esta autora identifica como fundamental a intenção – a haver por parte do autor – de que o objecto se estabeleça como uma proposta artística e, consecutivamente, enquanto objecto de *apreciação e experiência* por parte de outros indivíduos, mesmo que situando-se esta recepção num circuito informal (e mais distante do museu) que tende a ser decorrente de uma afinidade conceptual e/ou artística, como, por exemplo, se verificou nas diversas edições/publicações dadaístas que despontaram, quase simultaneamente, em diferentes cidades da Europa e posteriormente nos Estados Unidos, no início do séc. XX. Assim sendo, dirigido para a experiência, o *livro de artista*, de acordo com a autora, não depende da sua caracterização formal, a não ser na medida em que esta pode ser percebida como resultado de uma investigação criativa e artística. Por outro lado,

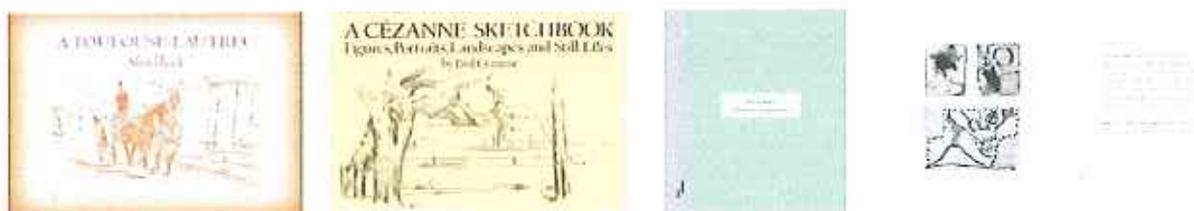
contrariamente ao singular objecto artístico, afim ao museu, galeria ou local específico da exposição, o *livro de artista* – objecto único – pode compreender técnicas de reprodução e edição semelhantes à obra artística – literária – ou a outros suportes ordinários ou convencionais de divulgação de informação ou conteúdos, de modo a agir sobre (ou alcançar) um determinado público. Por conseguinte, o *livro de artista* nada tem que ver com o caderno, todavia, contribuiu para que o desenho fosse valorizado enquanto objecto artístico por si.

Um dos primeiros exemplos deste género deu-se com Ambroise Vollard, editor, que iniciando-se em meados de 1890, colaborou, por exemplo, com Rouault (1887-1958), Apollinaire (1880-1918) ou Picasso, sendo pioneiro na publicação de *livros (de artista)* que, por um lado consistiam em reproduções de desenhos ou litografias; e outros, que constavam de combinações de texto/poesia e imagem/desenho, o que se pode confirmar no livro *Parralèlement*, com poemas de Paul Verlaine e litografias de Pierre Bonard (Fig. 18).



21 Livros ilustrados, editados na 1ª metade do séc. XX; a) Raoul Dufy (1877-1953), *La Terre Frottée d'Ail. Avec 101 Dessins Inédits de Raoul DUFY*, Paris: André Delpeuch, 1925: "1ª Dufy edition, number 'J' 116, 'illustrated with 101 reproductions of drawings by Raoul Dufy (there also was a regular edition that only contained 77 ill's, printed on inexpensive stock)"; b) poemas de Paul Verlaine, litografias de Pierre Bonard; Ambroise Vollard; Paris, 1900; *Eté, Sappho*, p. 18-19; c) Pablo Picasso (1881-1973), livro de Honoré de Balzac, Paris: Ambroise Vollard, 1931, (total 340);

Tendo em conta esta aproximação ao que presuppõe um *livro de artista*, reconhecemos que a exposição ou divulgação pública do registo de carácter projectual e íntimo é excepcional, decorrendo, frequentemente, do reconhecimento da obra pública do autor e/ou do valor comercial que podem atingir. Nas ilustrações seguintes, podemos encontrar alguns exemplares editados sobre o tema.



22 Cadernos editados em livro e exemplar de uma colecção sobre o desenho em cadernos, 2ª metade do séc. XX; a) Henry Toutouise-Lautre; b) Cézanne; c) exemplar das edições *Carnet de dessins*, de Pierre Alechinsky; d) Páginas da edição sobre Pierre Alechinsky;



23 Fdição de desenhos da intimidade, 2ª metade do séc.XX; a) Rembrandt; b) Rodin; c) Klimt, desenho de caderno36; d) Picasso; e) Kokoschka, desenhos de caderno37;

A título conclusivo, destacamos um último exemplar da colecção *Les cahiers dessinés – Paris sans fin*³⁸ – uma edição póstuma de desenhos (alusivos a deambulações pela cidade) de Paris por Giacometti (Fig. 21). Consideramos que a edição trata de um tipo de registo afim ao caderno, num âmbito que se mistura entre a prática ou o hábito do desenho, e a vivência do quotidiano e do circunstancial, inerente ao indivíduo.

Esta edição é considerada e referenciada como um *livro de artista*³⁹; em nossa opinião, esta retoma a ideia de rotina, livre expressão e testemunho da contemporaneidade por via do desenho:

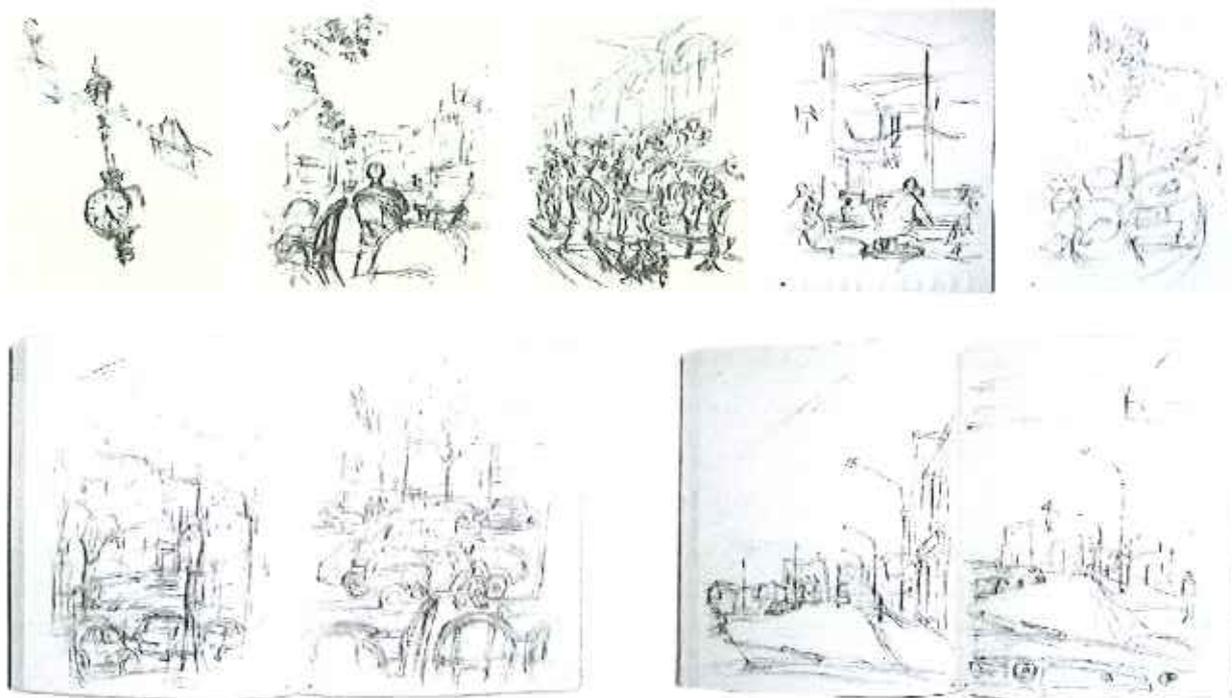
Giacometti desenha Paris da mesma forma que Baudelaire a escreve nos seus versos. *Paris sem fim* é uma narrativa visual, cujo próprio título denota a eliminação de qualquer limitação, quase um suceder ininterrupto de eventos, de momentos, uma sucessão anacrónica, um diário de vida (...). O caminhante deve ser um observador incansável, e mais que isso, um produtor, seja de textos literários, de desenhos e de pinturas, seja de narrativas e relatos, de textos jornalísticos e sociológicos. Inúmeras são, também, as formas de se chegar e percorrer a *Paris sans fin*. Ela pode ser apreendida como um mapa do quotidiano, em preto e branco, ou como o resultado da constante investigação espacial de Giacometti, que reincide nos contrastes entre cheio e vazio, ausência e presença (Rodrigues).

36 Os desenhos presentes neste livro foram retirados de um caderno: "Throughout his career, Gustav Klimt completed hundreds of paintings and drawings of delicate beauty, many of them featuring the female form. Designed to imitate an artist's sketchbook, this exquisite volume focuses on the artist's most intimate erotic sketches and watercolours. The experience of viewing it awakens the senses, while affording the reader the guilty pleasure of leafing through an artist's most private visions. The stunning color reproductions, embossed cover and cloth spine make this a perfect gift for lovers of art and for lovers everywhere." Consultado em: <http://astore.amazon.co.uk/>, 2008;

37 "This intimate book explores Kokoschka's experiments with watercolour. The artist's disdain for the stilted, academic sketching of posed models is exhibited in the spontaneous renderings he made of people he randomly invited into his studio. Kokoschka's models are notably uninhibited, a tribute to his ability to elicit freedom and movement from them."; consultado em <http://astore.amazon.co.uk/>, 2007;

38 Paris: Teriade, 1969. Illustrated with 150 original lithographs by Giacometti; "Loose as issued in original publisher's printed wrappers, chemise and slipcase. From the edition limited to 250 copies (there were a further 20 hors commerce copies). For Teriade it (*Paris Sans Fin*) would be a milestone, the last great publication he would see through the press. The two men (Teriade and Giacometti) had maintained a close friendship ever since the Surrealist Years...The one hundred and fifty lithographs are a profoundly interpenetrating view of Giacometti's experience of Paris. He selected the plates to be printed and determined the order of their relationship, numbering each one. The frontispiece shows a nude figure of a woman plunging forward, as though diving into space, and is immediately followed by a quantity of views of city streets, then of interiors familiar to the artist. We come upon views of his studio, of the cafés he frequented, of Annette's apartment in the rue Mazurine and Caroline's in the Avenue du Maine...strangers at cafe tables, passersby, parked automobiles, the towers of Saint-Sulpice, bridges across the Seine, The Eiffel Tower. To accompany the hundred and fifty plates, a text of twenty pages was planned, but the artist never got further than a few rough drafts. True, he was a devotee of words. *Paris sans fin*, however, said too much to the eye to be in need of other symbols." (James Lord - Giacometti, A Biography)." Consultado em <http://www.zuckerartbooks.com>, 2008;

39 No livro *From Manet to Hockney: Modern Artists' Illustrated Books* de HOGBEN, Carol & Rowan Watson; também por Herbert Lust, escritor e teórico de arte, autor de Giacometti: *The Complete Graphics and 15 Drawings* (New York: Tudor, 1970);



24. Selecção de desenhos editados em livro, agora, considerado, livro de artista; Paris sans fils de Alberto Giacometti, séc. XX;

Contudo, interessa-nos destacar um último exemplo da entrada de registos no âmbito da produção ou do objecto artístico. Esta entrada, aparece numa vertente conceptual, com Duchamp, em *green box* (Fig. 24).

127 *Outra perspectiva*

The availability of drawing paper in the fifteenth century allowed drawing to develop; this was mirrored in the late nineteenth century when it became possible to manufacture much larger sheets of paper. There was now hardly any limit in the possible size of a drawing. The way materials were used also changed, initially by the Impressionist, but particularly by artists like Vincent Van Gogh (1853-90), Paul Cézanne (1839-1906), and George Seurat (1859-91). They used marks that became as much part of the subject of the drawing as the object being described; (...) As the twentieth century progressed, the reevaluation of marks and traces of the drawing process continued and they eventually became the sole justification of some non-figurative drawing. By the middle of the century the mark became art for some artist such as Frans Kline (1910-62). Drawing in the twenty-first century can be produced in any media, at any size, and be about any subject, and with a computer not even paper is required. (MICKLEWRIGHT, 2005, p. 25)

Após 1950, o desenho culmina enquanto actividade e objecto artístico, veiculando, sobretudo, um trabalho conceptual e performativo, ou seja, o desenho “deixa de representar, de figurar simbolicamente, passando a ser condição de (de)mostrar o «real»”. Esta postura despertada por Duchamp na primeira metade do século, resulta na possibilidade de o objecto artístico “se tornar significativo vivo que não interpreta ou representa mas mostra a «coisa» pertencente à arte.” (MAGALHÃES & Pombo, 2007) sublinhando assim que:

Cabe ao sujeito construir o mundo de múltiplos modos e com o auxílio dos mais diversos tipos de materiais, esse mundo feito pelos indivíduos, “mestres de obras” a cada instante, engenheiros civis, arquitectos, fazedores de

projectos de mundos para pôr em prática, para concretizar no tempo. O sujeito é activo, construtor do seu próprio mundo e do conhecimento científico, do conhecimento filosófico, do conhecimento artístico, do conhecimento do senso comum. (MAGALHÃES & Pombo, 2007)



25 – Notas em cadernos que participam do objecto artístico, 1ª metade do séc. XX; Marcel Duchamp; *The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even*, (The Green Box), contém 94 trabalhos sobre papel, 1934;

Esta autonomia do desenho enquanto prática e objecto artístico é exaltada numa vertente conceptual (representação, construção e execução de ideias e experiência) e menos formalista (composição, afirmação e representação da forma por verosimilhança), que podemos ver ilustrada em desenhos de artistas como Rauschenberg (1925) com *Erased Drawing* (Fig. 23, a), Robert Smithson (1938 - 1973), Lúcio Fontana (1899-1968) com a série de trabalhos sobre conceitos espaciais apresentados sobre papel e na condição *livro de artista* (Fig. 22, b, c), Robert Morris (1931) ou Eva Hesse (1936 -1970) (Fig. 23). Neste contexto, o desenho descreve a positivação/performance de ideias, sublinhando uma vertente conceptual, enquanto actividade artística, desvalorizando, por isso, os cânones da representação do visível, ou do simbolismo.

Tornando-se para nós cada vez mais explícita a diferença entre desenho artístico e conceptual e desenho projectual e conceptual e a utilização do caderno ora como objecto artístico ora como auxiliar ao pensamento e à memória, aproveitamos para sublinhar o carácter estrutural e preliminar que assumem o caderno e o desenho com Eva Hesse, cujo percurso foi curto, mas promissor, tendo sido exposto parte do seu processo criativo que registava em cadernos, permitindo-nos reforçar agora - a par dos seus desenhos enquanto objecto artístico por si - a possibilidade de projecto ou trabalho conceptual, direccionado para a obra (escultura, no seu caso), por via do registo no caderno como prática criativa imersiva no quotidiano ou na experiência pessoal.



26 – Desenho artístico e livro de artista, 2ª metade do séc. XX; a) Robert Rauschenberg; *kooningsketch*; b) Robert Rauschenberg; *kooningsketch ERASED*, 1953; c) Lucio Fontana; *Concetto spaziale, Attese* (Spatial Concepts) 1965; d) Lucio Fontana, *spacial concept*, livro de artista, 1966;



27 – Cadernos de Eva Hesse em exposição, 2ª metade do séc. XX; Exposição Moca; Estas páginas denotam uma grande intimidade entre pensamento e registo gráfico; encontram-se representadas esculturas como *ilstar*, *several*, *long up*, *unfiled or not yet*; 1966-1967;

A artista, tendo adquirido o hábito desta prática, ainda quando estudava em Yale (até 1959), sublinha o caderno (de notas, designado frequentemente por *notebooks*, *studio notebooks*, (Fig. 14) e o desenho como ferramenta do pensamento, como estrutura do processo investigativo, logo, fulcral para todo o desenvolvimento da sua obra. Eva Hesse documentava o processo criativo, a investigação, as experiências e os “encontros” no seu dia-a-dia, com recurso ao caderno. Nestes, registava, por exemplo, aquando se deparava com materiais não artísticos e que recolhia da zona industrial onde o seu *atelier* se localizava e para onde os levava; ou ainda, registava listas, que se assemelhavam a uma espécie de léxico⁴⁰ de elementos; elementos esses que poderiam integrar a sua escultura, e que, inerentemente caracterizam o seu registo, desenho (ou pensamento)⁴¹.

Sublinhamos ainda, a utilização do desenho e do caderno em correntes como a Land Art⁴² ou a arte conceptual⁴³. Estas aproximaram a obra final de suportes como o caderno, pela economia e proximidade com o ser e pensamento que o desenho permite. Alguns dos artistas a esta concernentes, aprofundaram a questão, vindo a defender que o desenho confere existência⁴⁴ ao pensamento fundido-se na acção:

40 Leia-se a propósito: “(...) typewritten lists of nouns, verbs, and other words compiled by the artist from a dictionary or thesaurus. The lists were, in part, a resource that Hesse used to develop titles for her sculpture. As curator Elisabeth Sussman has written, “the words of this typewritten list ... often involve the relationship of one thing to another; and, more than just possible titles, they are simultaneously ‘instructions’ for making and suggestive of physical and possibly psychological states.” Words such as “addendum” and “accession” relate to Hesse’s interest in how a whole is made up of disparate parts and how each part maintains its identity even as it is subsumed in a group.”; consultado em: <http://www.sfnoma.org/hesse/2007/>;

41 *Ibidem*.

42 Sobre a Land Art destacamos os seguintes excertos: “Land art or earthworks, art form developed in the late 1960s and early 70s by Robert Smithson, Robert Morris, Michael Heizer, and others, in which the artist employs the elements of nature in situ or rearranges the landscape with earthmoving equipment. The resulting work, often vast in scale, is subject to all natural changes, such as temperature variations, light and darkness, wind, and erosion. The technique was in part an attempt to counter the perception of art as an acquirable commodity, although as the movement developed such items as site photographs, cartographic studies, and artists’ notebooks were made available to collectors.”; Consultado em <http://www.encyclopedia.com/doc/1E1-landart.html>, 2008; ao que acrescentamos: “A Land Art, também conhecida como Earth Art ou Earthwork é o tipo de arte em que o terreno natural, em vez de prover o ambiente para uma obra de arte, é ele próprio trabalhado de modo a integrar-se à obra. A Land Art surgiu em finais da década de 1960, em parte como consequência de uma insatisfação crescente em face da deliberada monotonia cultural pelas formas simples do minimalismo, em parte como expressão de um desencanto relativo à sofisticada tecnologia da cultura industrial, bem como ao aumento do interesse às questões ligadas à ecologia. O conceito estabeleceu-se numa exposição organizada na Dwan Gallery, Nova York, em 1968, e na exposição Earth Art, promovida pela Universidade de Cornell, em 1969. É um tipo de arte que, por suas características, não é possível expor em museus ou galerias (a não ser por meio de fotografias). Devido às muitas dificuldades de colocar-se em prática os esquemas de land art, suas obras muitas vezes não vão além do estágio de projecto. Assim, a afinidade com a arte conceptual é mais do que apenas aparente.”; consultado em http://pt.wikipedia.org/wiki/Land_Art, 2007;

43 Leia-se a propósito: “A arte conceptual põe em causa a nossa definição de arte de forma mais radical (...) insistindo que é no salto imaginativo, e não na execução, que a arte reside. Uma vez que a obra de arte é um sub produto acidental desse salto imaginativo, pode ser perfeitamente dispensada, assim como as galerias de arte e, por extensão, o próprio público.” JANSON, H. W., História da Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, 4ª Edição, 1995, p.222

44 Leia-se a propósito: “(...) the act or event by which something comes into being or simply is”, BUTTOR, Cornelia; *Afterimage: Drawing Through Thought Process*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England;

“Drawing is a verb”. Esta visão do desenho acentua, simultaneamente, outros pressupostos, como se pode verificar com Richard Serra (1939), que relativamente à possibilidade de o desenho ser escalonado em forma (externo) e significado (interno), parece discordar, resumindo que: “There is no way to make a drawing, there is only a drawing” (BUTTOR). Assim sendo, para além do carácter performativo reconhecido ao desenho, de acordo com Richard Serra, este aparece como um dos modos preteridos – pela evidente economia que o caracteriza (e proximidade com o pensamento) – socorrendo-se frequentemente do caderno ou de suportes afins para o registo de experiências ou de exercícios conceptuais, fundamentais para a execução da obra como resultado da materialização de um pensamento.



28 Edição de registos sobre a concepção da obra, que a antevêm (projecto) ou (mapas) que conduzem o indivíduo na experiência da mesma, 2ª metade do séc. XX, Land Art; a) Oldenburg, G. Raw Notes. Documents and Scripts of the Performances: Stars / Moveyhouse / Massage / The Typewriter with Annotations by the Author. Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1973, 4to. pp. 227, xvii, 45; b) Richard Long, Papers of River Muds, Los Angeles, The Lapis Press, 1990, 4to. 46; c) Eric Anderson, A Traveller's Item, Edition Gallery Howej, Zurich, 1971, 68 páginas; 47

12.3 *Após a vulgarização da web*

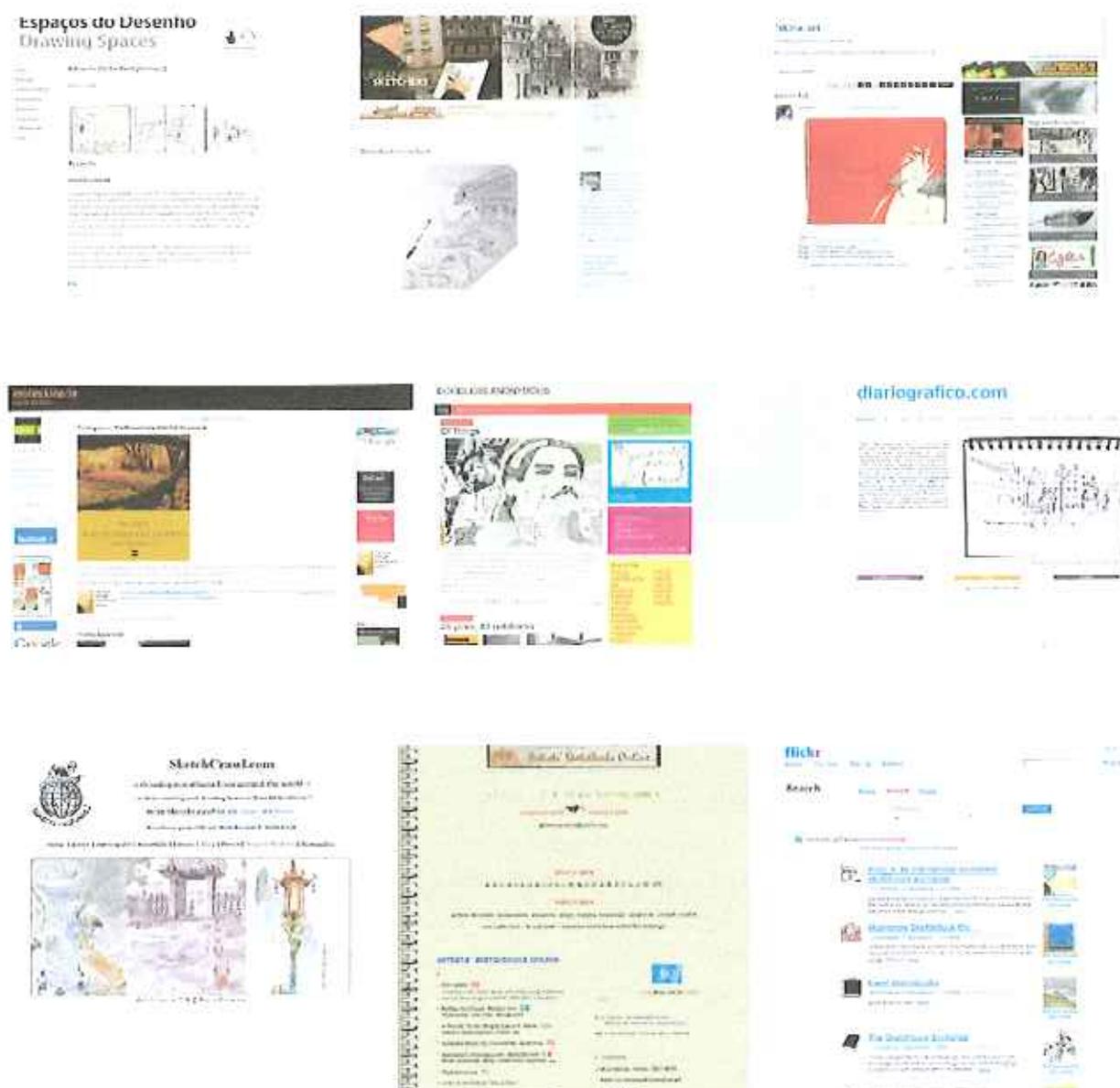
No final do séc. XX e início do séc. XXI, o caderno é objecto de outras práticas. Para além da sua utilização em contextos relativos à aprendizagem, ao projecto ou à intimidade, o caderno passou a integrar projectos da esfera pública, inclusivos de vários indivíduos, como se verifica com as iniciativas em que o caderno, como os Moleskine, percorreu mundo, de mão em mão, correio, etc. Sendo feitos com o descomprometimento do caderno [liberdade de expressão, viagem (interior, registo de uma experiência pessoal, ligada ou não a deslocamentos no território ou circundante, despreocupação com o erro)] e admirados nas circunstâncias do livro-objecto ou livro de artista (o que seria de prever); simultaneamente e de modo distinto, assistimos à sua divulgação na Web e em espaços de exposição. Havendo por último, o caderno-híbrido, ou seja, aquele que pode resultar e existir digitalmente dando corpo à mesma prática e conservando a postura; e aquele caderno que é transposto (digitalizado, fotografado, etc. e reproduzido) também em imagens, na Web, podendo, por um lado, sofrer uma pós-edição e miscenização com recursos e realizações de trabalho em ambiente digital (como a interacção, imagem em movimento, edição de som

45 “Illustrated with sixty six monochrome plates, printed on rectos and versos, text printed rectos only. Original publisher's printed wrappers, in faux black leather book box with pocket inside upper flap for the print. First Edition. One of 50 deluxe copies with an original signed and numbered lithograph by Oldenburg 'The Office. A Typewriter Print'. The book is also signed and numbered.” Descrição consultada em <http://books.simsreed.com/catalogues.php?catalog=con06&stlk=26921&catNo=47>;

46 “Comprised of hand-made sheets of paper containing mud from various rivers the artist visited all over the world (e.g. Nile, Rhine, Avon, Hudson). The names of the rivers are printed in red on each relevant sheet. Bound in parchment-backed mud-soaked paper boards. Housed in matching slipcase. Edition limited to 88 copies signed by Long on the colophon. A fascinating artists' book produced at Sam Francis's Lapis Press.” Descrição consultada em <http://books.simsreed.com/catalogues.php?catalog=con06&stlk=23371&catNo=44>, 2008;

47 “This copy signed in felt on the inside of rear cover. Loosely laid in a printed sheet of acetate with the silhouet lines of what seems to be a geographic map, divided in rectangular grid cells with a printed number.”; consultado em <http://www.otohousebooks.com/fluxus%20&%20happening.html>, 2008;

e imagem, etc.)¹⁸. Perante estas possibilidades, iremos procurar enumerar alguns projectos recentes tendo em vista tecer uma breve reflexão, sem deixar de mostrar primeiro referir algumas comunidades que se organizam em torno do tema e da prática de registo sobre o caderno, na Web.



29 – Conjunto de sítios Web relativos ao registo em caderno, séc. XXI: a) Espaços do Desenho: <http://drawingspacespt.weebly.com/>; b) Urban Sketchers: <http://www.urbansketchers.com/>; c) Skin: Art (de Moleskine) <http://www.skinart.com/>; d) Moleskinerie: <http://www.moleskinerie.com/2008/08/index.html>; e) Doodlers Anonymous: <http://doodlersanonymous.com/>; f) Diário gráfico: www.diariografico.com; g) Sketch Crowd: <http://www.sketchcrowd.com/>; h) Artist' sketchbooks online: <http://www.gis.net/~scatt/sketchbook/links2.html>; i) Diversas "pools" associadas ao termo sketchbook: <http://www.flickr.com/>;

Destacamos antes de mais, os projectos: "*Wandering Moleskine Project*" (2004/2005), *Place Project* (2005), *Detour: Moleskine-city-notebooks* e *Moleskinerie* (2006) que associados à indústria de produção de cadernos, fomentam a prática de registo sobre os mesmos e sublinham a ideia de viagem, ao culto do circundante e da actividade intelectual (criativa). Noutra perspectiva, referimos o artista John Copland que editou excertos de seus cadernos, e também, a publicação dedicada ao tema *Graphic Diaries, e a edição 1000 journals* (2007).

48 Colocar o endereço daquele caderno digital mmmmmmm

"*Wandering Moleskine Project*"⁴⁹ (2004/2005) pareceu-nos um projecto que agregou intervenções num Moleskine partilhado entre diversos indivíduos. É de sublinhar que *Moleskine* (nome atribuído a partir do romance *Songlines* de Bruce Chatwin a um tipo de fabrico familiar de cadernos, que veio a terminar dois séculos depois, em 1986, e a ser recuperado em 1998 pela empresa actual) designa não só a produção de cadernos de bolso, que remonta há dois séculos, mas sobretudo uma postura investigativa e criativa que o indivíduo perfaz por via do registo da actividade intelectual, quotidianamente. Em simultâneo, o Moleskine aparece muito ligado à viagem, à experiência do circundante, isto, pelas francas vantagens que ainda reconhecemos hoje relativamente a um caderno e que redundam no facto de este ser um objecto de fácil transporte (leve e de escala reduzida, portanto "de bolso") e de fácil manuseamento (nas mais diversas e imprevistas circunstâncias que não impliquem exageradamente com a resistência do material).



30 – Moleskines de diversas personalidades, séc. XX; a) Moleskine de Gertrude Stein (1874–1946), 1925; b) Moleskines de Georges Bataille (1897–1962) Notebooks from 1942–1947; c) Moleskine de Jean Paul Sartre (1905–1980), escritos incluídos no livro *A Náusca*, 1932–38; d) Moleskine de Picasso, Junho/Setembro de 1912, num. 53;

Em "*Wandering Moleskine Project*"⁵⁰, os treze cadernos Moleskine foram enviados para diferentes artistas, cujas páginas eram digitalizadas e colocadas on-line à medida que os cadernos atravessaram os diversos locais do mundo. Este projecto assemelha-se ao *1000 journals*⁵¹, em que 1000 cadernos viajaram pelo continente americano, de mão em mão, tendo por fim resultado numa publicação em livro já em 2007, com o mesmo nome, de algumas páginas dos diversos cadernos. A par disto, o corpo de trabalho gráfico em que resultam, parecem manter o carácter descomprometido e quotidiano (e por vezes sobre o quotidiano) do trabalho de livre expressão gráfica e plástica afim ao caderno individual ou *diário gráfico*, o que não acontece noutros projectos ligados à empresa que difunde estes cadernos, como aquele que assistimos no conjunto de imagens que se segue, em que o caderno parece estar mais próximo do *livro de artista* e do livro-objecto enquanto objecto artístico ou objecto de apreciação artística e experiência e emoção estética.

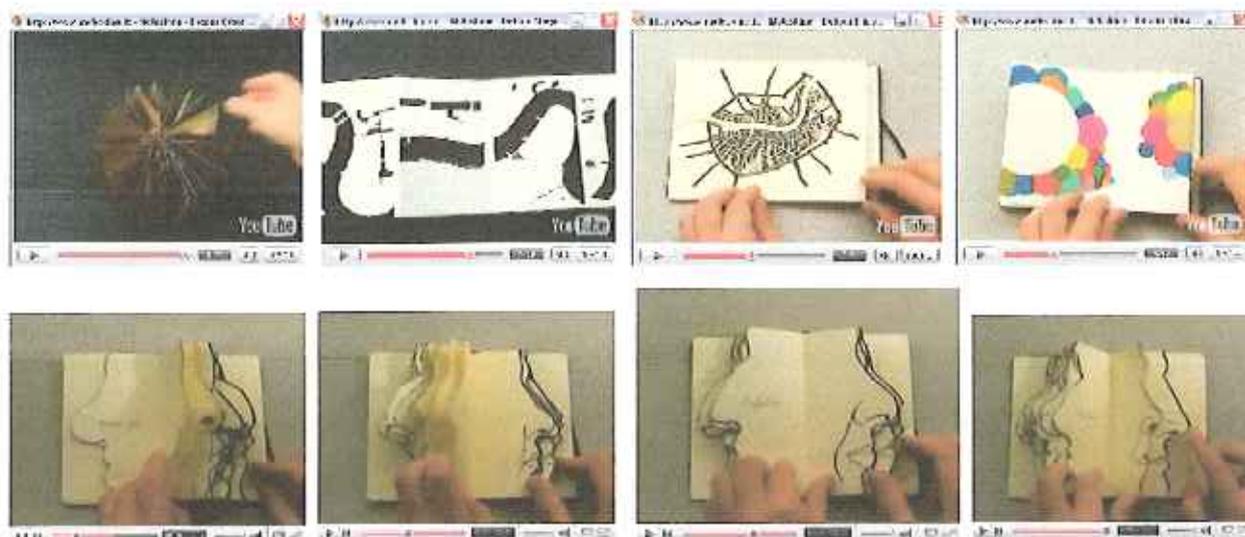
Outro dos projectos ligado ao Moleskine/caderno, é o projecto *Detour: Moleskine city notebooks* (Fig. 30, a d). Este, como o nome indica, tem que ver com a o registo individual de respectivas experiências ao deambular em dada cidade (vindo com mapa). Preparado para a viagem, este tipo de caderno coloca o indivíduo em relação com o exterior, neste caso, dirigida para um registo em espaços urbanos. Este projecto a que nos referimos, o qual foi integrado na *Web* - no sítio da empresa (a qual agrega uma vasta comunidade mundial em torno do registo no caderno *Moleskine*) - apresenta um conjunto de registos que decorrem de experiências e vivências de 128 indivíduos (do qual faz parte António Jorge Gonçalves (Fig. 30) em diversas cidades como Barcelona, Berlim, Londres, Nova Iorque, Roma, Paris, tendo resultado numa

49 Consultado em http://www.moleskine.com/2004/10/the_wandering_m_1.html, 2008;

50 Consultado em http://www.moleskine.com/2004/10/the_wandering_m_1.html, 2008;

51 Consultado em http://www.moleskine.com/2004/10/the_wandering_m_1.html, 2008;

exposição em Londres, em Outubro de 2006, e em quatro galerias (*Conran, Waterstones, Stanfords, Artwords*) com 70 Moleskines, assim como em Veneza, na *Bevilacqua La Masa Foundation* (2006). Como verificamos nas imagens que se seguem, os cadernos adquirem atributos peculiares e plásticamente diversos.



31 – Projecto Moleskines-city-notebooks, séc. XXI; a) Caterina Nelli; b) Abigail Hunter; c) Nicole Polousky; d) Eduardo Padilha Projecto Moleskines-city-notebooks; e,f,g,h) frances, mostra de Moleskine de Jorge Gonçalves;

Actualmente, expande-se uma comunidade que expõe páginas na *web* em diferentes locais ou sites, destacando-se uma série de “*Pool*”s (agregação de imagens de acordo com um tema) no servidor *Flickr*’s, onde se encontram outros grupos para além do *Moleskinerie*⁵², actualmente 6,888 membros e com 26,778 imagens de páginas de cadernos, como *sketchbooks* com 2,627 membros e 33,366 imagens, entre outros exemplos, *notebookism*, *graphic diaries*, *travel sketchbooks*, *art journals*, *drawing: we do it everyday* etc.

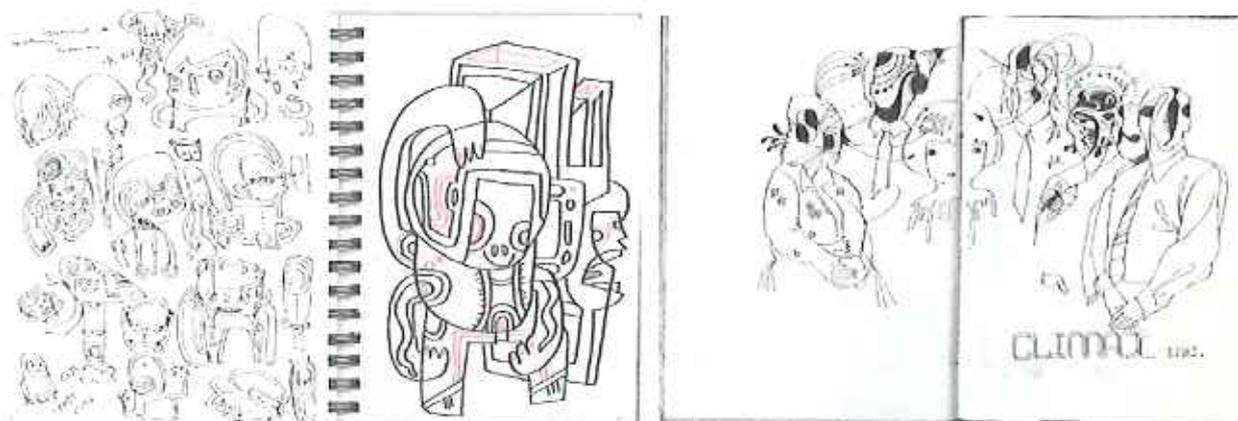
John Copland, que referimos anteriormente, expõe excertos de seus cadernos (Fig. 31) no seu *web site*, tendo sido publicado posteriormente uma selecção dos mesmos em livro (*Selected Works From Journals*), em 2004. Na nossa opinião, os seus registos transcendem o carácter de anotações de ideias ou estudos de âmbito privado ou projectual, aproximando-se do registo de experiências/vivências, sim, mas cujo resultado é peculiar e até autónomo, permitindo a isolação de elementos e novo agrupamento num objecto de desejo, no livro.



32 – Cadernos de artista, Diários ilustrados ou Diários gráficos de John Copland, séc. XXI; Expostos na web e posteriormente, editados em livro; a) Capa; b) verso e capa; c) – 2 páginas do interior;

52 Consultado em <http://flickr.com/groups/moleskinerie/>, 2008;

Todavia, tal como John Copland, uma série de outros artistas plásticos e designers, em páginas pessoais ou afins a sites ligados a comunidades menos especializadas como, por exemplo, algumas pools do flickers, divulgam excertos ou registos do caderno (sketchbook, notebook, graphic diary, moleskine, drawing book, etc) como é o caso de Sara Fanelli⁵³, Renato Alarcão⁵⁴, Hannah Barton⁵⁵, Jon Burgerman⁵⁶, Seb Jarnot⁵⁷, entre outros.



33 – Cadernos de registo expostos em portefólios na Web; a) cadernos de Jon Burgerman; b) cadernos de Seb Jarnot;

No panorama português, poder-se-ão destacar dois projectos na web: o do ilustrador Jorge Gonçalves⁵⁸ e o sítio de Eduardo Salavisa⁵⁹ (fig. 26).

Jorge Gonçalves, ilustrador e animador por profissão, apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, registou uma série de figuras (300 desenhos) com as quais se cruzou no metro em dez cidades (capitais, na sua maioria) do mundo em 2002. O conjunto de folhas ou desenhos, assenta no registo de experiências específicas, todavia, a sua prática é comumente associada ao caderno, a qual passa pelo registo de circunstâncias e experiências do indivíduo, através do desenho à vista, neste caso de pessoas com as quais se cruzava no metro. Quanto a Eduardo Salavisa, abordamos o seu trabalho isolada e seguidamente

12.9 *Em torno da prática de registo no caderno*

Mostrando o seu trabalho e reflectindo sobre a acção e a prática, Eduardo Salavisa apresenta na *web* uma recolha de testemunhos textuais e gráficos relativos à prática de registo em cadernos, por parte de diversos artistas plásticos, arquitectos, escultores, ilustradores, designers.

53 Com o livro *Dear Diary*, em www.sarafanelli.com, 2007;

54 *Designer gráfico*, www.renatoalarcao.com.br, 2007;

55 *Ilustradora*, www.hannahbarton.com, 2007;

56 *Ilustrador*, www.jonburgerman.com, 2007;

57 *Ilustrador*, www.sebjarnot.com, 2007;

58 *Ilustrador*, <http://www.subwaylife.com/>, 2007;

59 www.diariografico.com;

Reforçando a ideia de que este objecto é um componente da vida intelectual de qualquer indivíduo para além das suas vantagens em vertentes profissionais de carácter criativo, o autor apresenta testemunhos de conversas, reflexões e opiniões, através das quais nos apercebemos que o caderno é compreendido, frequentemente, como *atelier* e *laboratório ambulante*, ora como trabalho preparatório de obra ora como de suporte de uma actividade criativa constante. O registo, aparece aqui, enquanto - prática da faculdade de pensar, reflectir, exprimir, criar e re/produzir uma cultura - actividade naturalmente essencial. Para além disto, encontramos ainda outras perspectivas, como a Anselm Kiefer, que, embora podendo partir do mesmo objecto, o caderno ou livro em branco, produz objectos e compreende posturas e finalidades distintas. Este artista, não só utiliza o caderno enquanto *diário gráfico*, como trabalha o já referido conceito de livro (*livro objecto e/ou livro de artista*) enquanto objecto artístico, atravessando-se também, no âmbito da instalação ou escultura. Com esta sua declaração pretendemos distinguir do caderno, o livro, sobre o qual fica evidente que, em sua opinião, constitui uma unidade e também, que tem a preocupação com a reciprocidade de sentido entre ele e o outro através da experiência do mesmo objecto, obra sua:

(...) a função dos livros, que podem ser vistos e lidos como tal, são feitos para serem lidos visualmente e a sua progressão é planeada com interesse específico no modo como "a mensagem" do livro é apreendida. No entanto, ao mesmo tempo, os livros são objectos com presença material que é significativa por si só.⁶⁰



34 – Sobre o caderno e o livro de Artista em Anselm Kiefer, a - diário gráfico; b) An installation of Star Books (instalação), 2001; c) Livro de artista, 64 páginas, 101 x 63 x 11 cm. (fechado) 1990; d) Tannhauser (escultura), 2001;

Outro dos testemunhos que destacamos pertence ao artista Manuel San Payo que reconhece e valoriza todo o corpo de trabalho que desenvolve no caderno, por nele estruturar e desbravar seu percurso criativo. Por outro lado, aponta a utilização desta metodologia criativa como uma postura que, não só envolve o sujeito, como pode tornar-se inerente a este mesmo, quase como um modo de se colocar perante o circundante, ao observar que:

(...) esse caso a ideia de *Diário Gráfico* associa-se muito bem a essa ideia de "bastidor" que o Desenho poderá ter. Tanto em termos de projecto como em termos de fazer desenho para coisíssima nenhuma. Desenho como

60 Anselm Kiefer. Alemanha. 1945. Artista Plástico. Extracto do livro Anselm Kiefer, de Daniel Arasse, editado por Thames & Hudson, Londres 2001; consultado em www.diariografico.com, 2007;

respiração, como modo de estar, como filosofia, se quiseres. É nesse sentido que utilizo tanto o Desenho como o *Diário Gráfico*. Não para atingir um fim, ainda que isso possa acontecer pontualmente numa situação ou noutra, mas, às tantas, o fazer o *Diário Gráfico* é o reflexo dum modo de estar, em que acredito e em que escolhi o observar, o desenhar, ligado a essa observação, como um modo de estar natural. Acho que faço muito aquilo que o Leonardo Da Vinci dizia para se fazer, nos escritos que ele tem no Tratado de Pintura, onde ele aconselha este tipo de livrinho, que deve estar sempre connosco, e devemos utilizá-lo constantemente, e ele acaba por dizer que será o nosso verdadeiro mestre.⁶¹

Noutra perspectiva, e valorizando a relação que o sujeito estabelece com o mundo, por via do caderno, evidencia-se o seguinte testemunho, o qual parece relacionar a prática de registo com a disposição para a *viagem*. Cremos que a *viagem* pode ser entendida como uma postura que nos remete, para uma «curiosidade desinteressada» associada ao registo gráfico (desenho, escrita). Esta, foi já identificada por Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna*, aonde a resume uma espécie de estado anímico ou até projecto característico de uma disponibilidade e/ou abertura – por parte do indivíduo da prática – ao exterior, ao circundante aquando a acção de registo:

A ideia de *Diário Gráfico* está ligado ao exterior, é sempre uma visão exterior. Estás a trabalhar fora do teu umbigo, a absorver coisas do exterior. (...) Em Lisboa, quando tens o *Diário Gráfico*, vês a cidade com olhos de estrangeiro, quando não o tens, bebes um café como habitante da cidade. (...) O aspecto mais importante do *Diário Gráfico* é ser uma espécie de “cápsula do tempo”. Aqueles desenhos ficam impregnados de quem tu eras, com quem te relacionavas, estão cheios duma energia, tornam-se numa coisa “muito preciosa” para ti. Enquanto os fazes tens a premissa de que não os vais vender, e então aquele espaço transforma-se num espaço de liberdade, de lugar íntimo. (...) *Diário Gráfico* é ser um objecto que se pode pegar, que tem peso, que se pode folhear, (...) o *Diário Gráfico* dá-me pistas para o meu trabalho de *atelier*. O próprio trabalho poder ser reciclado, (...) Deixa de ser um trabalho separado do de *atelier*, fundindo-se num só.⁶²

Juntamente com Baudelaire, podemos apontar Delacroix como o fundador, desta interacção e interdependência entre sujeito e sua produção profissional (criativa, artística, plástica). Este entendimento verifica-se ainda hoje. Entre outras iniciativas, o projecto Place Project, visa fixar essa mutuação. Este consiste num projecto que iniciou em Barcelona em 2005, que ao nível da edição, assemelha-se ao projecto Book⁶³, o qual realizou-se dois anos antes, nos Estados Unidos. Contudo, para este projecto, um grupo de 36 designers conceituados, de diferentes locais do mundo, foi convidado a intervir e demonstrar como o quotidiano influencia a sua produção e o exercício da respectiva profissão, situação reforçada ao ser pedido que registassem também em vídeo parte da dinâmica catalizadora do registo.

Place Project resultou num livro e numa exposição, em que alguns dos exemplares apresentam um trabalho artístico que é realizado diariamente e imiscuído no quotidiano do autor e que, através deste projecto, foi revelado ao público. Nesta perspectiva, encontramos o número temático *Diaries, notebooks + sketchbooks* que constitui, presentemente, o testemunho de uma série de criativos cuja componente de comunicação visual é dominadora em respectivas profissões, os quais estruturam, apoiam e desenvolvem trabalho com recurso ao caderno (ou suportes afins que cumpram idêntica função).

61 Manuel San Payo; consultado em www.diariografico.com, 2007;

62 Ivo, 1978, Portugal consultado em www.diariografico.com, 2007;

63 Trata de um livro que viajou entre diversos artistas e que pode ser consultado em <http://www.lookatbook.com/>;

O livro editado sublinha a importância desta prática de registo no desenvolvimento das capacidades e actividades criativas (de intuito profissional ou não). O trabalho aí presente, enquadra-se no âmbito da prática, projecto e livre-expressão. Por outro lado, tornou-se visível para nós, a presença de uma inter-relação entre este trabalho quotidiano e a produção final, não só porque no caderno o indivíduo realiza um processo de antevisão, mas sobretudo, porque reserva-lhe um registo descomprometido e de pura experimentação, através do qual desbrava caminhos, que importa para o trabalho final ou que neste se vêm a revelar.



35 – Edição temática, séc XXI; Graphic 10: Diaries, notebooks and sketchbooks61, diversos autores;

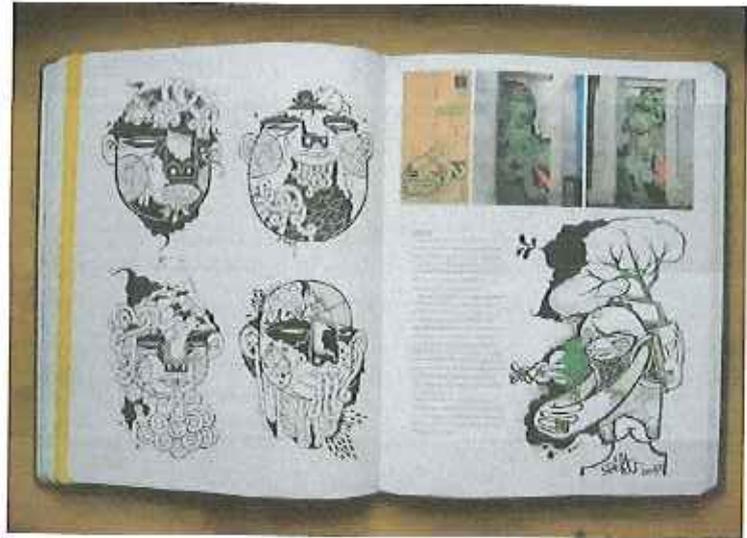
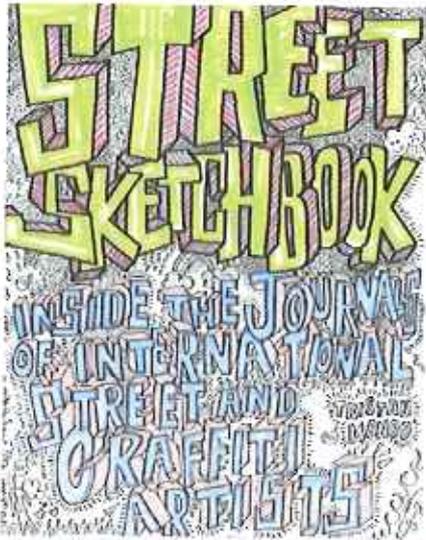
Estes excertos, em nossa análise, dão expressão à nossa conjuntura de que o caderno pode ser entendido como lugar de desbravamento, não só enquanto projecto, mas sobretudo, enquanto espaço de liberdade e de procura (por vezes, de uma linguagem visual peculiar e característica a cada um). Conjuntamente, esta edição evidencia através do caderno, objecto que acompanha o indivíduo nas mais diversas circunstâncias, que a criação e/ou o processo criativo é investigação, aproximação, tentativa e erro, revelando, a qual se desenrola quotidianamente no tempo e no espaço de vivência do autor, sendo influenciada por esta. Existem ainda uma série de outros projectos semelhantes ao que referimos no início do parágrafo, dos quais destacamos, por último, o *Street sketchbooks* de Tristan Manco, que trata de um livro editado, com uma série de registos de 65⁶⁵ artistas ligados, sobretudo, à arte urbana (graffiti, stencil, street logos, design

64 Imagens retiradas do site http://www.kittygenius.com/kitty_genius/2017/02/index.html;

65 Como por exemplo: Bansley (UK), Alexander Purdy (USA), Frone (França), Joska (Alemanha), Blu (Itália), Laguna (Espanha), Bfrec (Holanda), Elta (Sécia), The Strangler (Bélgica), ZBIOK (Polónia) and Clayparty (Rússia), entre outros;

gráfico, etc.). Estes registos ligados à comunicação visual, sobretudo em ambiente urbano, revelam registos projectuais para actividades associadas ao improvisado pelo senso-comum (como o graffiti), para além de trabalhos específicos dentro dessa área:

(...) an incredible diversity of working methods, innovative approaches and personal fixations, including declarations of love, typographic explorations, alter egos, storyboards, mythological creatures, anatomical studies, architectural drawings and extreme doodling.⁶⁶



36 – Livro sobre cadernos de registos de criativos ligados à arte urbana; Street sketchbooks de Tristan Manco;

Neste sentido, atendendo a estes últimos exemplos, verificamos que esta prática pode ser considerada como um excelente auxílio ao nível da formação e projecto, tal como tem vindo a ser ao longo destes últimos séculos; sendo de salientar a sua associação à viagem, como uma disponibilidade para o novo, para o circundante.

As recentes divulgações de testemunhos da prática de registo no caderno, já em ambiente digital, vêm reforçar a perspectiva de uma produção criativa que, por via do desenho, é constante e que com o advento da *Web* e das recentes comunidades em torno desta prática, parece autonomizar-se como projecto gráfico, tendencialmente público.

12.10 *Apontamentos sobre o desenho projectual*

Apesar de termos reflectido a aproximação do caderno ao contexto privado, ao desenho enquanto livre expressão e também, do caderno ao livro de artista, retomamos a prática de registo em cadernos no âmbito da disciplina de arquitectura, a qual terá potenciado a esta mesma prática. Durante o século XX, também esta sofreu uma série de alterações, não só devido a aspectos económicos, políticos e tecnológicos, ou de eventos como as duas guerras, dos quais a construção dependeu sobremaneira, mas também porque acompanhou um conjunto de paradigmas culturais e correntes artísticas, como o expressionismo, dadaísmo, futurismo, de Stijl, estilo internacional, entre tantos outros, e o surgimento de escolas como a Bauhaus.

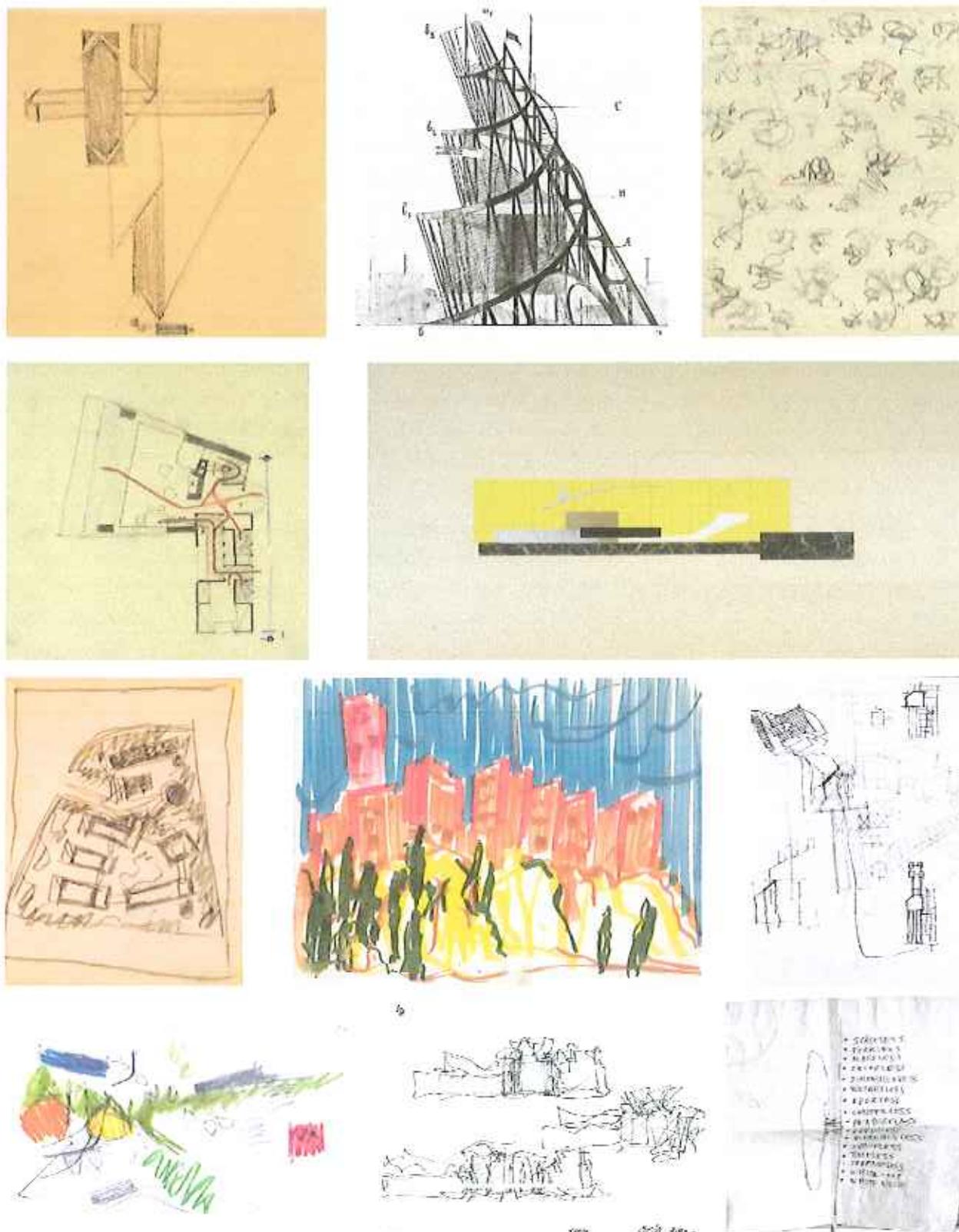
O desenho de projecto, passa também a reflectir estes aspectos, não só ao nível do conceito, mas também ao nível da expressão, incluindo a fotomontagem (iniciada pelos dadaístas e de que o arquitecto Christo pode ser exemplo, em simultâneo com a técnica de colagem), a colagem (cubismo), ou a cor, revelando um modo expressivo, cada vez mais pessoal, de reflectir através do desenho:

Após a corrente modernista, o desenho de apresentação procura ter identidade própria opondo-se ao desenho técnico, que por sua vez, ganha força com o desenvolvimento industrial e procura libertar cada vez mais o arquitecto da obra. (VOLPON, 2007, p. 445)

No final do séc. XX, com o advento do digital opera-se uma mudança significativa, não só pelo recurso à simulação tridimensional (que pode ser construída de raiz ou surgir pela atribuição de volume a um desenho bidimensional, sketch-up), mas sobretudo, pelo modo como esta pode alterar os processos de concepção, como podemos verificar com o projecto de Frank Gehry relativamente ao museu Guggenheim, embora este revele começar por desenhar em papel, à mão livre:

Contemporary architects are exploring the design process and conceptual thinking, utilizing new media to manipulate images in new ways. Regardless of the medium used, architects still rely on the image to evoke a dialogue. This book has explored the media techniques, uses, and meaning behind the images architects use in the process of design. Not surprisingly, the freehand examples from Renaissance architects differ little in technique with those from contemporary architects. This is primarily because most architects, contemporary and historic, use graphite pencils and ink pens to explore their thoughts. Far more differences begin to surface when comparing various movements and the architects' educations or styles. It may be argued that the greatest development in the evolution of sketches has been the emergence of the computer. This is not necessarily true, however, since the sketches' intentions remain constant, although the media has changed. Sketches have been and will continue to be conduits of dialogue. (SMITH, 2005, p. 209)

A título conclusivo, encontramos no conjunto de imagens seguinte, uma série de estudos de arquitectos conceituados do século XX, nos quais torna-se possível verificar a expressão e concretização de pensamento em projecto por recurso ao desenho.



37 Registos projectuais de arquitectos (XIX-XXI); a) Estudo de Lazar M. Lissitzky (1890-1941); b) Estudo de Vladimir E. Tatlin (1885-1953) estudo para monumento 3ª Internacional, 1919; c) Estudo de Hermann Finsterlin (1887-1973), página de caderno, 1920; d) Estudo de Walter Gropius (1883-1969) para a residência Loran; e) Estudo de Mies Van der Rohe (1886-1969) para Museu de Arte Moderna; f) Estudo de Carlos R. Villanueva (1900-1975) para Fundação do mesmo nome; g) Estudo de Luis Barragán (1902-1988) para a Fundação Barragán (México); h) Estudo para o Centro Direzionale de florença por Aldo Rossi (1931-1997); i) Estudo preliminar para parque em Barcelona de Enric Miralles (1953-2000); k) Estudo preliminar de Frank Gehry (1929); l) Estudo de Elizabeth Diller (1954);

*Sobre a acção e prática de registo
em cadernos*

11.1 *Abordagem:*

Estando enquadrado o registo no caderno no contexto das disciplinas e práticas criativas, entendemos ser necessário aprofundar a nossa compreensão sobre a acção em si, ou antes, sobre os modos, procedimentos, aspectos e eventos que esta, então, implica. Este será o objectivo do presente capítulo.

Deste modo, neste estudo a que nos propomos, iremos dar particular relevo a aspectos transversais ao registo no caderno, considerando o não só como uma actividade de âmbito formativo ou projectual, mas também, como uma actividade ligada à livre expressão, em duas vertentes: uma, de registo de vivências (viagem, dia-a-dia, etc.) ou produção de uma memória ligada ao indivíduo; outra, enquanto projecto autónomo, de livre expressão criativa. Face a estes âmbitos a que o registo no caderno pode dar corpo, a nossa atenção no presente capítulo, recairá sobre algumas das potencialidades e atributos do gesto, do desenho ou da escrita, uma vez que estruturam esta mesma acção intensional de registo, de expressão e testemunho sobre cadernos, a par das finalidades intrínsecas à prática e actividade criativa. A inter-relação entre estes três aspectos relativamente ao caderno de registo, será objecto de análise no último capítulo.

Antes de avançarmos, ressaltamos que sendo a prática de registo no caderno o nosso ponto de interesse, não aprofundaremos exaustivamente elementos do desenho, como o ponto, a linha, a mancha ou por exemplo, a diferença entre «desenho representacional» e «não representacional» (MASSIRONI & BRUNO, *The Psychology of Graphic Images: Seeing, Drawing, Communicating*, 2002), entre tantos outros aspectos que por si, poderiam aprofundar ora absorver o estudo, pois o processo criativo, apresenta, peculiarmente e *imprevisivelmente* em cada indivíduo, diferentes elementos, expressões e tipologias de desenho. Agarrando esta última referência, a nossa abordagem aos modos implicados na acção gráfica e plástica de registo não obedece, por exemplo, a este critério, em que o par de autores reúne, por um lado, o desenho ilustrativo, como os pictogramas e ideogramas, a escrita, a notação musical, a caligrafia e a tipografia, o desenho taxonómico e anatómico, a perspectiva, o desenho técnico, a caricatura e a sátira, os ícones (e sinais) e a representação pelo desenho, por exemplo; e por outro, no âmbito do desenho não representacional deparamo-nos com a geometria euclideana, cartografia, óptica, geometria descritiva, pesquisa perceptiva, entre outras possibilidades; mas sim com base no âmbito ou contexto de actuação final e seu propósito, permitindo-nos que o registo (no caderno) possa ser inclusivo de qualquer uma das tipologias enumeradas sem alterar o âmbito a que se dirige ou que o descreve. Este entendimento, reforçou a nossa divisão nos quatro âmbitos já identificados e destacados como sendo marcantes ao longo da história que são a formação, o projecto, a prática e a livre expressão.

11.2 *Sobre o gesto*

A representação pictórica deliberada provavelmente tem sua origem motora no movimento descritivo. A mão que traça no ar, durante uma conversa, a forma de um animal não está longe de fixar esse traço na areia ou no muro. (ARNHEIM, 2004, p. 162)

No seguimento desta observação de Arnheim, procuraremos compreender a noção de *gesto* afim ao registo - à expressão gráfica e plástica por via do desenho e técnicas afins, neste caso, sobre o caderno - procurando atender à dimensão social ou cultural e motora que o estrutura, tendo em atenção que:

A emergência hiper-mediadora do neo-córtex coincidiu com a posição bípede que libertou as mãos para a sutileza dos gestos. (...) As primeiras tecnologias sónicas, da comunicação e da cultura já foram a fala e o gesto. (LEAO & LEAO, 2002, p. 200)

De acordo com a precedente citação, o gesto que realizamos, enquanto modo expressivo, é um sistema técnico artificial (por exemplo, por oposição a respirar, que é considerado um sistema natural), ainda que produzido pelo corpo, sem ser por isto necessário, um objecto mediador, como por exemplo, um riscador/marcador. Nesta óptica, o registo é, igualmente, um sistema artificial, ao que se acresce o facto de constar de uma materialização, ou seja, uma *objectivação* (reprodução ou produção) de cultura numa superfície bidimensional, externa e autónoma, relativamente ao indivíduo. Esta *objectivação* ou concretização visual, gráfica e/ou plástica, é compreendida como uma acção intencional, de amplificação sensorial e intelectual, que resulta num testemunho que não escapa a aspectos da respectiva memória, percepção e entendimento, através dos quais, o indivíduo revela a sua cultura e individualidade, tal como acontece através da fala ou do gesto:

O facto é que a mão humana é única, não do ponto de vista físico (as mãos dos macacos poderiam fazer tudo aquilo de que a mão humana é capaz), mas pela sua integração num complexo funcional único (...) (RIVIÈRE, 1987, p. 18)⁶⁷

Assim sendo, a experiência do gesto, como acção, parte do processo de formação e socialização do indivíduo, implicando uma cultura, que podemos compreender como:

(...) a soma dos comportamentos, saberes, das técnicas, dos conhecimentos e dos valores acumulados pelos indivíduos durante suas vidas e, em uma outra escala, pelo conjunto de grupos de que fazem parte. (CLAVAI, 2007, p. 63)

Todavia, entendemos que o gesto (sem deixar de implicar a interiorização ou incorporação de condutas sociais e culturais) pode declarar, pelo menos, dois estados de consciência que diferem, pois, por um lado, o gesto pode ser compreendido como um conjunto de movimentos corporais que manifestam uma ocorrência⁶⁸ ou *realidade interior* e que Barthes resume na pergunta “Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?”⁶⁹, por exemplo; por outro, o gesto pode constituir-se numa expressão e movimento convencional, que podemos caracterizar como sendo protocolar, codificado ou sobretudo, simbólico e cultural e o qual, conta com a presença do outro. Por conseguinte, estas possibilidades de articulação do gesto diferem; ainda que ambas produzam uma alteração no exterior ou até, desfrutem da possibilidade de assinalarem uma ocorrência perante o outro. Quer isto dizer, que o gesto, sendo convenção ou expressão, remete, com complexidades diferentes, para uma *realidade (mental ou antes, existencial)* que ocupa o sujeito, funcionando, simultaneamente, como uma situação ou possibilidade de manifestação perante o exterior.

67 Jean-Loupe afirma ainda: (...) mas é preciso fazer notar que a evolução que torna possível o aparecimento dos utensílios, da motricidade técnica, também é a que supõe o aparecimento da linguagem. (...) “A concepção de uma relação operatória entre um utensílio e um gesto supõe a existência de uma memória na qual se inscreve o programa do comportamento; no animal, esta memória confunde-se com o comportamento orgânico, enquanto o homem manifesta programas operatórios”, (RIVIÈRE, 1987, pp. 18, 19)

68 Leia-se: “(...) que expressam uma intenção não causal, mas voluntária (Flusser, 1994: 8) in (MACHADO, 2007)

69 “O movimento da cabeça tirava os olhos da página e acionava os olhos da mente.” (...) “Evidentemente que Roland Barthes, ao propor a leitura com a cabeça levantada, pensava no gesto da imaginação daquele que lê.” BARTHES, Roland (1988), *Escrever a Leitura, o rumor da língua* (trad. Mário Laranjeira), São Paulo: Cultrix, in (MACHADO, 2007)

Ao compreendermos o gesto como equivalente a uma *manifestação*, a noção de *expressão* aparece necessariamente implicada, de modo que o movimento do corpo, não se constitui (apenas) como uma acção dinâmica de locomoção que o corpo perfaz, mas essencialmente, como uma agitação do ser que o corpo expõe (aos sentidos e percepção do outro, directa ou indirectamente). Esta agitação do ser e expressão (seja feita de movimento ou de inércia) em que o corpo participa e que o corpo expõe, leva-nos a ponderar o gesto como um momento de fusão entre *interior* e *exterior*. Apesar de repararmos que, enquanto expressão, o gesto assinala uma ocorrência, sublinhamos que não é uma acção que o indivíduo antecipa para a prover de sentido e facilitar a sua apreensão aquando perante outro, visto não pressupor sequer um receptor. Assim sendo, o sentido de fusão e respectiva manifestação revela-se, nesta perspectiva - dependente da subjectividade e cultura do indivíduo - pela interdependência e relação a que assistimos entre *sentir* e *estar*. Diferentemente, ao considerarmos a possibilidade de o gesto poder integrar a comunicação, contemplamos claramente o desejo de que o outro participe do que se constitui como o *sentido* que motiva o gesto, o que não significa que haja correspondência entre o *sentir* do indivíduo e o comportamento e expressão *de sentido* que perfaz com seu corpo. Neste contexto, o gesto alimenta-se de semelhanças ou evidências culturais, podendo inclusivamente, restringir-se à articulação de um código para reservar a produção de sentido entre indivíduos; o que envolve obrigatoriamente uma aprendizagem e partilha (cultural). Assim, ao contrário da primeira perspectiva em que há uma clara identificação entre o que descreve a *realidade interior* e o movimento do corpo (e o qual, podemos não compreender ou decifrar), o gesto enquanto meio de comunicação é, para além de uma acção voluntária, uma acção conscienciosamente realizada ou articulada e até explicitada face à presença do outro. Esta última vertente, parece-nos passível de ser inclusiva do registo gráfico, no sentido em que implica e expressa uma acção voluntária, independentemente dos estados de consciência e experiências do indivíduo. Assim sendo, desta primeira aproximação, em que o gesto passa a funcionar como uma acção voluntária, de manifestação, psico-somática ou convencional, mas sempre, de sentido, perguntamo-nos como o poderemos entender no contexto específico da acção criativa, gráfica e plástica, em cadernos?

11.2.1 *O gesto e expressão visual*

Dêem aos elementos o arredondado de suas formas como numa escultura. Procurem o volume e a plenitude, que os contornos devem mostrar. Assim como, ao falarmos de um melão, usamos as duas mãos para exprimi-lo com um gesto, as duas linhas que delimitam uma forma devem restituí-la. Desenhar é como fazer um gesto expressivo, com a vantagem da permanência. Um desenho é uma escultura, mas ele tem a vantagem de poder ser visto de perto o bastante para que se distingam sugestões de forma que a escultura, feita para ser vista à distância, deve exprimir de maneira muito mais categórica. (MATISSE, 1972, p. 124)

Estando intimamente ligado ao processo de socialização, o gesto é integrado nos primeiros estádios da infância e do processo de socialização. Neste processo, segundo Vygotsky, o desenho funciona como uma aproximação à escrita: "O gesto é o signo visual inicial que contém a futura escrita da criança, assim como uma semente contém um carvalho. (VYGOTSKY, 1998, p. 141). Esta aprendizagem e herança, uma vez colocada no contexto do registo gráfico - pelo desenho ou pela escrita - certifica-nos que o *gesto* de expressão e de marcação ou inscrição na superfície, integra aqueles que descrevem a aprendizagem através da interacção com o outro e com o mundo, que participam nas experiências sensoriais e afectivas, bem como, na aquisição de cultura e de comportamentos socialmente queridos, ou ainda, aqueles que participam na expressão oral ou constituem o diálogo com o outro; e também, na aproximação à abstracção, pela expressão visual e linguagem escrita:

(...) essa expressão é inseparável de uma educação sensorial, gestual (aprender a sentir, a representar em mímica o que se sente, a prolongar a mímica – código gestual global – pelo desenho, um código gestual específico cristalizando-se num traço) e é inseparável, sobretudo, de uma descoberta de si mesmo (fazer um auto-retrato a partir de uma exploração manual do rosto, desenhar-se a si mesmo sucessivamente com a mão direita e com a esquerda, desenhar-se “tal como a pessoa se sente por dentro”, e não tal como se vê, ou como os outros a vêem, etc.); é inseparável, enfim, de uma aprendizagem do espaço (espaço interior do esquema corporal, espaço exterior dos objectos sociais, espaço visível, táctil, acústico, geométrico, afectivo e simbólico, etc.). (PORCHER, 2009)

Tanto na linguagem escrita, como na expressão visual ou plástica, o gesto participa das descrições dos diferentes estádios da aprendizagem, apresentando por isso, contornos com complexidades distintas. O processo de aprendizagem e domínio da expressão visual pelo registo, parte da memória relativamente à dramatização dos movimentos que na expressão corporal, mímica e oral que a criança foi aprendendo. Esta sua experiência acumulada é transposta para a gestualidade do registo, da garatuja ou do rabisco que significam, aqui, a exaltação desse mesmo prazer e experiência psico-motora, que ocorre e se desenvolve pelo tacto, pela intensidade, pelo movimento, pela mancha de cor, mas sem que haja uma expressão inteirada (ciente) através da forma visual:

Assim como no brinquedo, também no desenho o significado surge, inicialmente, como um simbolismo de primeira ordem. Como já dissemos, os primeiros desenhos surgem como resultados de gestos manuais (gestos de mãos adequadamente equipadas com lápis); e o gesto, como vimos, constitui a primeira representação do significado. É somente mais tarde que, independentemente, a representação gráfica começa a designar algum objeto. A natureza dessa relação é que aos rabiscos já feitos no papel dá-se um nome apropriado. (VYGOTSKY, 1998, p. 146)

Quer isto dizer, que nesta fase inicial da expressão visual – que por resultar, frequentemente, num conjunto de traços que a criança realiza numa direcção (por vezes, rodando o braço tendo o cotovelo como eixo) sem controlo da força implicada – e a que associamos a garatuja desordenada, sublinhamos que o gesto, o movimento do corpo, a expressão corporal, tomam particular preponderância, dominando a acção e o prazer que dela advém:

A princípio são rotações, traços do movimento do braço correspondentes. Mostram o aplanamento ou simplificação de curvas que sempre resultam do treino motor. Qualquer operação manual chega depois de um certo tempo a movimentos fluentes de formas simples. (...) a história da escrita mostra que as curvas substituem os ângulos e que a continuidade substitui a descontinuidade à medida que a lenta produção de inscrições dá lugar ao rápido cursivo. A construção em alavanca dos membros humanos favorece o movimento curvilíneo. O braço gira ao redor da articulação do ombro e rotação mais subtil é possibilitada pelo cotovelo, pulso e pelos dedos. Assim as primeiras rotações indicam organização de comportamento motor de acordo com o princípio da simplicidade. (ARNHEIM, 2004, p. 165)

Esta experiência toma outros perfis quando a criança começa a reconhecer, explorar e por fim, a usufruir, da relação entre traço e gesto; o que supõe que, primeiramente, esta dê atenção e observe o resultado (visual) de suas acções. É neste contexto – de auto-avaliação –, que surge o desenvolvimento e controlo da força, e depois, o controlo da direcção da linha, da sua disposição e escala na folha, bem como da paleta, vindo a proporcionar-se, naturalmente, a identificação e concretização de algumas formas (como o círculo). Segue-se a esta fase, primeiramente, a capacidade de descrever os objectos registados na folha

(ainda que a criança seja a única a reconhecer e a identificar as formas visuais com a experiência ou objecto a que as associa); seguidamente, a (expressar e) representar⁷⁰; revelando-se, por fim, a capacidade de anunciar, ou seja, de definir uma intenção para o desenho, uma configuração e até, algumas qualidades plásticas do desenho, antes de o consubstanciar. O registo gráfico, é aqui, a concretização de uma acção intencional e de um desejo de expressão e comunicação, o qual evolui no sentido da idade de *outra do desenho*⁷¹, em que:

A relação inusitada olho/cérebro/mão/instrumento/gesto/traço redimensiona o acto de desenhar e o jogo é acrescido de novas regras. O olho conquista novos espaços, tentando por vezes dominar os gestos. (...) A criança passa a perceber os limites especiais do papel: o dentro e o fora, o eu e o outro, o campo da representação e o campo da realidade. O discernimento do campo retangular do papel, onde tudo pode acontecer, inaugura a era do *faz-de-conta*. Inaugura-se o jogo. Desenhar é atividade lúdica, reunindo como em todo o jogo, o aspecto operacional e o imaginário. Todo o ato de brincar reúne esses dois aspectos que sadicamente se correspondem. A operacionalidade envolve o funcionamento físico, temporal, espacial, as regras; o imaginário envolve o projetar, o pensar, o idealizar, o imaginar situações. Ao desenhar, o espaço de papel se altera.⁷²

Chegados a uma fase em que o papel dá suporte ao registo ou desenho - enquanto meio para inventar, projectar e reflectir «situações» -, passamos a problematizar o gesto como um aspecto que pode ser integrado como elemento descritivo da acção de registo - uma acção intencional de expressão visual -, o qual pode ser integrado ao nível da expressão e consubstanciação dos signos visuais (como acontece frequentemente na expressão abstracta), ao nível da representação (sendo corporizado por um elemento da composição), enquanto objecto de meditação (e reflexão), e também, como traço *biográfico* (expressão da individualidade, ênfase ou anulação dos traços característicos e inerentes à performance do indivíduo).

II.2.2 Registos inclusivos do gesto

Nerval conta a história de uma mão maléfica que, separada do corpo, corre mundo para nele executar obra singular. Eu não separo a mão, nem da obra, nem do espírito. Mas, entre o espírito e a mão, o relacionamento não é tão simples quanto o de um chefe obedecido e um dócil servidor. O espírito faz a mão, e a mão faz o espírito. O gesto que não cria, o gesto sem devir, origina e define o estado da consciência. O gesto criador exerce uma acção permanente sobre a vida interior. A mão resgata o tacto dessa 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,

70 Leia-se a propósito: "A criança dá nome aos seus rabiscos, ao perceber que eles se parecem com alguma coisa. Esta é uma etapa intermediária, para uma fase posterior, a criança começa a representar. A representação "representa" algo para a criança, mas não tem intenções naturalistas. Isso dá muitas vezes, aos adultos a impressão que não ficou parecido. Muitas vezes aparecem no papel coisas que, aparentemente, não tem nada a ver entre si, ou as partes das mesmas coisas podem aparecer separadas, soltas no espaço. Organizar as coisas no espaço é um processo demorado, que depende do próprio desenvolvimento da criança e não pode ser imposto de fora para dentro." (ZILBERMANN, 1990, p. 157)

71 Leia-se a propósito: "Para Gardner, esse é o momento da idade de ouro no desenho, quando as crianças afloram as capacidades mais importantes no desenvolvimento artístico, entre cinco e sete anos. Elas se apaixonam e desenham intensamente formas, esquemas e padrões fixos à medida que exploram as possibilidades do material utilizado", BENVENUTI, Alice, *A Didática e as metodologias: especificidades e possibilidades - A Arte Infantil: Compreensão dos processos de pesquisa e elaboração e conceitos gráfico-plásticos pela criança e pelo adolescente*, do livro O Ensino Fundamental no século XXI - Questões e Desafios, p. 136; consultado em http://books.google.pt/books?id=h6Q7bQID_dHoC&pg=PA132&dq=desenho+%2B+gestual&dr=&cas_brr=3#PPA136,M1;

72 (DERIDYK, 1989, p.71) in Novas, Ema Roseli de, Lygia e Helena Roussenq Neves, *A Criança e o Desenho Infantil - A sensibilidade do educador mediante uma produção artística infantil*, consultado em www.icpg.com.br/hp/revista/download/exec.php?tpa_chave=27e5b63634acc5ef468c;

imprime universalmente a sua marca, confronta-se com a matéria que metamorfoseia, com a forma que transfigura. Educadora do homem, multiplica-o no espaço e no tempo. (FOCILLON, 2001, pp. 128, 129)

Apontando para algumas direcções sobre o gesto, de acordo com a precedente citação, o gesto encontra-se absolutamente envolvido na constituição do desenho, enquanto expressão de uma vontade. Nesta perspectiva, a concretização do gesto, bem como, todo o movimento do corpo, não se limitam à (re)constituição e expressão de uma imagem mental, ainda que possa haver (a intuição de) uma; pois impregnam o indivíduo de sentidos e ocorrências, levando-o a uma constante actualização:

O pintor «oferece o seu corpo», diz Valéry. E, com efeito, não se vê como poderia um espírito pintar. É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura. Para compreender estas transubstanciações, é necessário reencontrar o corpo operante e actual. Aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, que é um entrançado de visão e movimento. (MERLEAU PONTY, *O olho e o espírito*, 2006, p. 19)

O profundo envolvimento do indivíduo, segundo Merleau-Ponty (1956), passa por não criar uma cisão entre *interior e exterior*, a qual entende não se verificar, uma vez que reconhece um *contínuo* na acção; e o qual explica através do indivíduo que vê, mas o qual também é visto, e de um olhar, como indicativo de uma cultura, experienciada acumulada e sobretudo, vontade própria. A acção de tactear - voluntária, ou não - dificilmente escapa à natureza daquilo que toca, pois o tocado *inquina* - simultaneamente - (a percepção) os sentidos e também, a intuição ou projecção da acção seguinte, que neste caso, corresponde ao desenho - um restituir ao (visível no) mundo, o modo como este nos comove:

(...) há deveras inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, acção e paixão tão pouco discerníveis, que já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasceu no momento em que aquilo que, no fundo do corpo materno, não passava de um visível virtual torna-se ao mesmo tempo visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado. (1984a [1960], p. 92)⁷³

Neste sentido, o indivíduo não ocupa o lugar de testemunha (visível), mas sobretudo, aquele que resulta da expressão de sua intencionalidade a cada acção (vidente), as quais partem do corpo como lugar de experiência do mundo. Consecutivamente, o filósofo considera que tanto no gesto (comunicação corporal), como por exemplo, na fala ou na pintura, o exprimido não procede à expressão, sugerindo antes, que estes são indissociáveis na acção, ou antes, no fenómeno expressivo (gesto, fala, pintura). Sobre esta relação não bipartida que procuramos transpor para o registo em cadernos, em nosso entender, esta pode denunciar e proporcionar uma forte interacção e interdependência entre intuição ou intento e sua concretização ou desenho, cuja finalidade e configuração poderá vir a ganhar novos contornos à medida que a acção se desenrola, extrapolando assim, a condição de explanação e materialização de uma ideia ou de uma imagem pré concebida e visionada mentalmente. Por outro lado, o registo tende a aparecer em função da necessidade de uma intuição ou ideia ser desocultada ou pensada, pelo que não é possível, mais uma vez, resumir a acção à materialização da mesma, mas sim, a uma ocorrência, a qual envolve todo o indivíduo (e o seu pensar). Assim sendo, a acção intencional de expressão gráfica inerente ao registo - e retomando as palavras do filósofo a que nos procuramos aproximar - , a par de poder envolver aspectos complexos e distintos ao nível da articulação entre intenção, intento e testemunho, aquando ocorre, envolve a individualidade através do recurso a todo o aprendizado e experiência acumulada que a

73 Consultado em http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302005000200002&lng=en&nrm=#13, 2007;

percepção ou a imaginação e materialização implicam, a cada instante; participando assim, da constituição de experiência do indivíduo, e consecutivamente, de conhecimento:

(...) embora existam diferenças indubitavelmente importantes entre criação artística e a investigação intelectual, opô-las (...) é enganador. A vida da mente humana não deve ser concebida como consistindo apenas no pensamento; a actividade dos sentidos tem tanto de mental como a reflexão intelectual. O conteúdo da minha mente é feito de sensações visuais, tácteis, auditivas e outras, bem como pelos elementos inteligíveis. Além disso, esta experiência sensorial, como aspecto da mente, não é um ver ou ouvir passivos mas uma observação e audição activas. Quando olho e escuto, a minha mente está tão activa como quando penso ou calculo. (GRAHAM, 1997, pp. 84, 85)

Faça a este reparos sobre o profundo envolvimento do indivíduo na acção, que perspectivamos no âmbito da expressão visual, mais especificamente, no âmbito do registo, sublinhamos que, independentemente da finalidade do mesmo, compreender a noção de gesto no âmbito do caderno, tem que ver sobretudo com o vestígio da acção, a qual pode considerar diferentemente o gesto, pois este pode assumir, pelo menos, as seguintes três perspectivas:

-o gesto como elemento que remete para o indivíduo - *autobiográfico*, como a caligrafia - mas cuja natureza plástica não guarda importância de maior, para a concepção e apreensão do registo, da ilustração ou do desenho (o que nos parece evidente, por exemplo, na condição de esquisso, diagrama, símbolo, representação icónica);

-o gesto como elemento visual que o indivíduo da prática enfatiza na construção do objecto visual (registo/ilustração/desenho); expresso no traço, na intensidade de luz ou de rasura da superfície, no humor da linha e na profusão da mancha, na escrita e colorido gestual e outros testemunhos da gestualidade, movimento intencional e de manifestação sobre a superfície da folha,

-e por último, a representação do gesto, por elementos, objectos, figuras ou símbolos que o *encarnam* no (tempo congelado do) espaço pictórico (podendo tornar este último absolutamente dinâmico, no sentido em que o gesto é também uma sequência de acções e casualidades, transparecendo um *antes* e *depois*, e assim, conferindo uma temporalidade e contexto a essa expressão relativa a um evento, a uma realidade e atenção de que o indivíduo se ocupa).

Deste modo, começamos por destacar que a acção de marcação de sentidos na superfície, bem como, a de sua leitura, tendem a não dispensar ou a ignorar as características peculiares - *biolauto gráficas* - inerentes a *qualquer* incisão (como a caligrafia, no âmbito do texto) e também, ao modo de configurar sentidos:

Desenhar, o acto de realizar um desenho, implica o registo directo dos movimentos da mão, o que quer dizer uma relação manifesta entre quem faz e o resultado desse fazer. Mobiliza o corpo do sujeito que desenha, numa relação particular da mão com o cérebro, e do cérebro com o olhar, imprimindo ao resultado desse agir - o desenho - um carácter próprio, directamente relacionado com o gesto do fazer; uma harmonia extrínseca resultante de um ritmo e gestualidades pessoais. (RODRIGUES, O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico, 2000, p. 18)

No contexto das disciplinas criativas, o termo *gestual* tem-se mostrado mais frequente, seguindo a designação da expressão: desenho ou pintura e poesia. No contexto do desenho, bem como das artes plásticas, o gesto pode implicar diversas conjugações. Para além (da escrita ou) do desenho gestual - por

vezes designado neste contexto, especificamente, de *doodle* - o gesto pode ainda constituir-se como indicação do domínio da técnica e da expressão, da aprendizagem pela prática, do adestramento da mão pela cópia (dos desenhos dos mestres) e pela repetição ou exercício exaustivo de produção de traços, linhas, tramas, manchas, com diferentes ritmos, intensidades e humores, etc. Para além disto, ainda que a produção e leitura dos gestos do desenho resulte de uma forte intuição cultural por parte de qualquer um dos indivíduos que ocupe um destes dois lugares (fazer e observar), reconhecemos que o gesto deixa transparecer atributos que remetem não só para o momento da acção, mas sobretudo para o *vocabulário* dessa individualidade e subjectividade inerente a esse mesmo indivíduo da prática vestígio. Esta referência à individualidade é clara na escrita, através da caligrafia, no cunho pessoal que cada traço convencionalizado transparece, e sobretudo na rúbrica, por exemplo; todavia, no contexto da expressão visual, embora possamos reconhecer facilmente a individualidade (e cultura) subjacente aos desenhos, como acontece perante Rembrandt, Van gogh, Seurat ou Picasso, a sua definição não se torna mais explícita, pois a imagem requer uma apreensão diversificada de seus elementos pela interdependência entre forma e conteúdo que denota:

(...) contidas nos grafismos do desenho estão informações que ultrapassam a leitura imediata e directa do assunto apresentado. A mão, ao desenhlar uma qualquer linha livre, vai imprimir-lhe uma intensidade que tem que ver com a força ou a leveza com que a linha foi traçada; a tremura ou a segurança da mão vai ficar registada na forma da própria linha, a interacção entre o objecto riscante e o suporte vai ainda tornar essa linha mais particular; quer isto dizer que ao realizar um registo livre e absolutamente simples ele contém já várias informações e a possibilidade de despertar no observador um sentir particular, referido ao perceber esta mesma linha. (RODRIGUES, O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico, 2000, p. 58)

Assim, por via do gesto, aparece-nos sobre o desenho, um conjunto de designações que retratam a fenomenologia da acção, como por exemplo, o *traço*, ou ainda, como encontramos em *Los Nombres del Dibujo* (COPÓN, 2005, pp. 430, 431), a *execução* (qualidade e habilidade técnica); *feitura* (meios técnicos ao serviço da expressão e disposição psíquica); a *mão levantada*; o *soltar a mão* (adquirir agilidade e facilidade de execução), entre outras designações directamente ligadas ao *fazer*, ao gesto ou movimento do corpo e ao que o seu vestígio declara sobre este indivíduo, das quais destacamos a *«factura»*. Este termo, segundo o autor do livro acima referido, designa a *maneira de fazer* uma obra, na qual, as técnicas e meios empregues servem a expressão da sensibilidade do autor. Neste sentido, *«factura»*:

(...) é o resultado da disposição psíquica do artista, sua maior ou menor qualidade como «virtuoso», (...) a delicadeza do toque, o atrativo da matéria, a factura evoca a personalidade do autor. O termo deriva do latim *facere*, e está implícito em qualquer obra de arte que requira um processo de realização. (COPÓN, 2005, p. 432)

Assim sendo, através do gesto podemos recuperar uma série de sensações tácteis (ainda que estas aconteçam, posteriormente, diante do desenho e por isso, apenas, visualmente), até porque este termo veio, posteriormente, a designar o conteúdo das superfícies pictóricas e a cultura dos materiais, a que Rodchenko no *Manifesto productivista* se refere como sendo “a matéria elegida deliberadamente e efectivamente empregue.” (COPÓN, 2005, p. 432) Por conseguinte, verificámos que o autor considera que, através da *«factura»*, os desenhos são, entre outras coisas, um testemunho de fenómenos que categoriza diferentemente. Por um lado, identificam os processos mentais que intervêm no decorrer das sucessivas etapas de trabalho; por outro, são os vestígios e sinais através dos quais se conhece a maneira de comportar-se e de actuar - fisicamente - do desenhador; maneira essa, que revela um respectivo estado

anímico; e o que exemplifica com o testemunho de Matisse, para quem o traço é a tradução mais directa e mais pura das suas emoções e que, simultaneamente, o desenho pode funcionar como um exercício de adestramento do corpo.

Nesta perspectiva, a acção de desenhar manifesta uma interdependência entre o movimento do corpo, os gestos da mão e a apreensão de seu resultado face a uma intuição ou intenção (como nos pareceu aludir Ponty, no início deste texto). A relação com o corpo, com o gesto do fazer, aparece já, problematizada no Renascimento, embora perspectivada no contexto de uma procura de perfeição. No Renascimento, o gesto (ou o seu vestígio) é revelador da facilidade ou do esforço («*Stentato*», em italiano, e que significa fazer, desfazer e refazer, de acordo com Baldinucci em *Los Nombres del Dibujo*, 2005) do fazer, o que foi teorizado por Francisco de Holanda ou Vasari, para quem, de acordo com o mesmo autor, a (expressão ou encenação da) facilidade (no desenhar) é uma das características fundamentais, havendo por isso, uma preocupação com a «*sprezzatura*», ou seja, com a desenvoltura, com a «*scurità di mano*» ou *prontezza* (termo utilizado para expor a maneira de trabalhar de um dado artista, e mais tarde, aplicado à atitude das personagens representadas) e que Baldinucci define como: “Uma certa resolução ou desenvoltura, com a qual a figura move o corpo, ou os membros...” (COPÓN, 2005, p. 433) Neste contorno, podemos referir a expressão «toque pessoal», a qual, ainda de acordo com o mesmo autor, não só tem designado o estilo pessoal ao longo de várias épocas, como vem identificar a maneira de um autor:

(...) pôr os traços, as pinceladas ou os rastos de qualquer instrumento sobre a superfície de trabalho e, como consequência, a forma e a direcção deixadas pelo instrumento em função do movimento da mão.⁷⁴ (COPÓN, 2005, p. 436)

Contudo, a par desta quase inevitável ocorrência – muito pouco proeminente no desenho técnico e cotado, por exemplo –, que podemos reconhecer diante de um registo (e) ao folhearmos um caderno, pretendemos enfatizar as circunstâncias em que o gesto é intencionalmente implicado na composição visual, ou seja, interessam-nos situações em que o gesto funciona inteiramente como um elemento conceptualmente e plásticamente relevante na composição e apreensão do registo. Deste modo, a par da individualidade que pode revelar, interessa-nos compreender a noção de gesto por recurso à dualidade entre a manifestação por aproximação à *abstracção*, e manifestação, através da *representação* de realidades, pois parecem nos exemplificar duas vertentes distintas face à noção de gesto e à sua inclusão planejada na imagem, no registo no caderno ou outra produção. Assim sendo, por um lado, o gesto pode evidenciar-se através dos elementos pictóricos e plásticos inerentes ao registo; por outro, pode aludir – através de uma transposição, síntese, metáfora ou *representação* – a um comportamento cultural. Diferentemente deste último – que exige uma partilha cultural para que o significado do gesto representado seja reconhecido e compreendido – o gesto, no âmbito da abstracção, tende a funcionar em resultado da exponenciação de alguns dos atributos plásticos que o seu vestígio apresenta, pois os elementos da composição visual tendem a não ostentar qualquer semelhança ou referência a objectos da realidade, desviando a atenção para as suas qualidades intrínsecas e, simultaneamente, para a sua procedência, para o – gesto e acção do – indivíduo (contando que o desenho, enquanto meio de expressão, não obedece a um código como acontece com a linguagem oral, escrita, ou com o desenho técnico). Neste contexto, os sentidos tendem a demorar-se noutros parâmetros como tensão, intensidade, movimento, humor, cor, textura, escala, disposição, traço, etc., os quais – e ao invés do gesto alfigurado – tendem a absorver o registo ou a acção de registar e/ou a

funcionar como um ponto de partida para a interpretação e apreensão do registo. Porém, estes sinais gráficos e plásticos da imagem, não garantem o mesmo grau de identificação, como verificamos aquando o gesto é representado e o seu contexto cultural é passível de identificação. Um trabalho conceptual sobre o gesto ou o gesto como elemento activo na expressão, são situações que diferem do gesto, enquanto representação; outra situação igualmente afim ao registo visual, não só em cadernos. No gesto enquanto representação, tal como havíamos referido, a memória cultural é particularmente relevante, sobre o que Gombrich atenta:

Na maior parte das épocas artísticas, esse contexto é dado por indicações situacionais que são familiares para todos os membros de uma determinada cultura. O pintor e o escultor utilizam muito o saber simbólico popular para identificar uma personagem como rei, mendigo, anjo ou demónio, e introduzem outros emblemas ou "atributos" para distinguir as personas, de forma que não há dificuldade em reconhecer Cristo ou Buda, (...) (GOMBRICH, p. 82)

Neste entendimento, no âmbito do registo, o gesto aquando representado, refere-se a um comportamento cultural. Reproduzido e exposto na imagem, a sua representação aparenta um carácter simbólico, iminentemente, cultural. *Encarnado* por um elemento ou corporizado numa figura, no registo, reparar-se que o gesto envolve uma acção, um *antes* e um *depois*, que esse mesmo gesto anuncia ou implica, conferindo assim, uma outra dimensão temporal à imagem, ao gesto congelado. Simultaneamente, aquando representado, o gesto que uma qualquer figura ou objecto *encarna*, tende a ser, imediatamente, entendido como significativo, conferindo dinâmica a toda a composição e sobretudo, significado, convindo, simultaneamente, para que o *representante* adquira dimensão psicológica. Por sua vez, a paralisação do momento e a selecção do gesto (mais representativo), remete-nos para a banda desenhada e para o cinema (até porque, ao contrário do teatro e semelhantemente ao registo ou ao desenho, estes apresentam o gesto fragmentado), pois leva o espectador a imaginar e construir o restante tempo de acção a partir de um fragmento representativo, seja uma cena, uma tira ou apenas uma vinheta:

Para criar uma ilusão qualquer registo de sensações tem de se inscrever num enquadramento que sugira o artifício gerador de um sistema. O artifício intervém, tanto na duração concedida ao gesto, como na escolha do momento em que ele começa e se interrompe. Os cineastas conhecem bem as exigências da passagem de um plano a outro, e sabem que ela só é possível porque a nossa imaginação completa o registo material dos signos visíveis. Conseguimos ler o gesto filmico porque seguimos os movimentos dos actores, e também porque nos apercebemos, de forma exacta, da mudança de posição dos seus membros. (FRANCASTRELLI, 1998, pp. 174, 175)

Ao contrário da expressão de uma gestualidade peculiar através do traço, do gesto do indivíduo como núcleo de atenção/performance do desenho ou expressão artística, ou da representação do gesto por via do registo gráfico, o gesto pode ainda tomar um valor nulo no contexto do registo: acções e seus testemunhos em que o atributos específicos do traço/configuração visual ou do gesto que nele transparece, não são relevantes para a retenção, afirmação e compreensão do significado desse mesmo registo (como pode acontecer na anotação em âmbito projectual). A anotação, é para nós, o tipo de registo que melhor exemplifica esta circunstância; isto, contando que terá decorrido do desejo ou necessidade de expandir a memória e/ou concretizar pensamento (impressões, ideias, comentários, etc., pelo que, conseqüentemente, encerra os mais diversos contextos da actividade intelectual e criativa, bem como *quotidiana*), tendencialmente, de modo sucinto e até espontâneo: esquisso, esquema, símbolos. Ainda assim, o gesto pode assumir uma importância diferente conforme a disciplina e intuito. No contexto da pintura, por

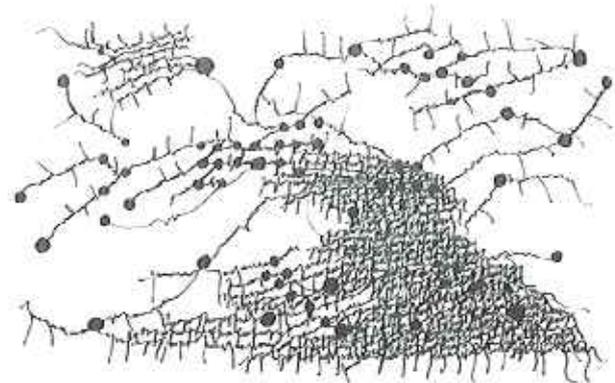
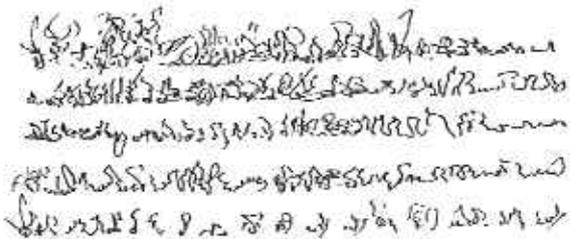
exemplo, a síntese, o esquema, as linhas estruturais para a composição e representação de um gesto de uma figura ou de todo o seu aparato comportamental, podem guardar em si, sinais plásticos relevantes, como direcção, intensidade, escala, localização, expressão, configuração, sinais expressivos da individualidade e de uma intenção plástica-conceptual, sem deixarem de apresentarem o carácter de *anotação* de uma ideia. Neste mesmo ambiente, e inclusivamente, sobre a mesma pintura, podem ser concretizadas outro tipo de anotações em que, não só não há qualquer gesto representado, como aquele que transparece relativamente ao indivíduo que desenha (participando da configuração da forma ou do registo enquanto sinal gráfico e plástico), não possui qualquer valor nessa acção de registo, bem como, face àquilo que identifica (significa ou representa mentalmente), como pode acontecer num estudo de composição do quadro (espaço pictórico e meio de expressão plástica).

Diferentemente do que acontece no contexto da escrita, no desenho, os sinais gráficos que o sujeito inscreve e constitui são livres (exceptuando o desenho geométrico e cotado), de modo que, perante um desenho, raras vezes é pertinente separar a forma do conteúdo. Por sua vez, a representação visual ou o desenho da escrita fonética, obedece a um código, a um desenho estipulado, cuja forma visual que propõe, não se revela ou sequer se aproxima do significado para que aponta (conceptualmente). A palavra gato em nada possibilita supor a forma e a natureza de um gato; para além disto, pode referir-se a um mamífero, a uma peça em ferro ou a um lapso, como exemplifica Ponty. Nesta última, estes aspectos são analisados mediante a sua aproximação a uma forma instituída, que garante a legibilidade e a inteligibilidade de sentido da palavra, texto ou discurso, não guardando por isso, significado em si. No entanto, reconhece-se que a caligrafia individualiza o sujeito, ou este, apropria-se da norma, transparecendo, além da norma, traços da sua individualidade, o que exponencia na rúbrica. Neste sentido, a linha que sustém a escrita aproxima-se do gesto e do traço que reconhecemos como peculiaridade no desenho, é uma energia viva, que singulariza o sujeito, que remete para «o agente que age o acto»⁷⁵ como sugere a expressão de Jousse.

Esta leitura dos traços identificativos do sujeito que transparecem nos actos de inscrição, torna-se ainda mais evidente, se realizada através da escrita e da caligrafia; pois neste contexto, transpomos a forma e o significante, almejando o significado; paramos para reflectir, quando a forma apresentada se desvia da convenção, gerando entropia - pela distorção do significado convencionalizado ou pelas outras e múltiplas significações que desperta -. Na anotação fonética, na escrita, o grau de parentesco entre o desenho e o significado é convencionalizado. Assim sendo, ao referirmo-nos ao registo enquanto *anotação* ou afim a este intuito, pretendemos enfatizar um conjunto de registos em que o gesto aparece, sobretudo, como um elemento identificativo do sujeito, ou seja, como um traço *biográfico*, mas que se desvanece - ao nosso olhar, inclusão e percepção - para dar lugar ao significado. Torna-se por isto explícito que, no âmbito do desenho convencionalizado de letras, a par das normas de desenho que garantem legibilidade e fomentam a interpretação, o gesto do indivíduo tende a ser, igualmente, individualizador e expressivo; como confirmamos com a caligrafia e sobretudo, com a assinatura, em que gesto e nome remetem, caracterizam e assinalam a individualidade que age, que assina. É certo que não tendemos a valorizar este aspecto, todavia, por exemplo na cultura oriental:

...é precisamente o carácter único que cada gesto imprime ao seu vestígio, o traço (qualquer gesto que dificilmente se repete nas mesmas circunstâncias), que explica, por exemplo, o sentido de obra de arte da caligrafia chinesa. (RODRIGUES, O que é Desenho, 2003, p. 4)

No contexto da cultura artística do séc. XX assistimos a um conjunto de intervenções que equacionam a pintura e a escrita gestual. Estas, sublinham na performance a interdependência entre expressão e exprimido, que entre outras propostas, denotam e exigem atenção face à forma - por si, significativa e significativa - na apreensão do objecto. No seguimento das diferenças que temos vindo a apontar entre o desenho de fonemas e o desenho livre, referimos Henry Michaux, que explora apenas o gesto da escrita, apartando-se da palavra, ou seja, do código. Os signos gráficos que desenha (como quem escreve), aludem ao automatismo do gesto e do risco. Ao contrário deste, Dotremont, apresenta os signos gráficos, ou logogramas⁷⁶ como o próprio designa, respeitando a aparência e estrutura comum à escrita. Os signos, ainda que não se integrem num código, são organizados, regrados e ritmados como um texto. Já no âmbito da poesia visual, dá-se a valorização de elementos e formas da expressão e afirmação de sentido visualmente, os quais compreendem: a disposição no plano, a intensidade do traço, o volume, a cor, a textura, por exemplo. Nesta escrita plástica, a adulteração funciona em sinal de uma intenção e de uma conceptualização, pois a forma que as palavras apresentam é o encontro explícito entre figura e conceito (sentido, metáfora, etc.). Na poesia visual não interessa apenas identificar e compreender o significado ou o conteúdo como fazemos perante um texto, ou apenas o conceito figurado ou figura como no desenho, procura-se antes, compreender a relação entre ambas, pois o significado reside nessa mesma conjugação e articulação, nesse enigma. Neste enquadramento, encontramos o gesto do desenho e da escrita (sem que haja, necessariamente, a articulação de um código) numa perspectiva que remete para a mão, a performance e o adestramento do corpo, bem como para a natureza visual e plástica de cada signo ou elemento em Ana Hartheley.



38 - Narration de Henry Michaux, 1927, (sem outras informações); Dotremont (1922-1979), (sem outras informações); Journal Perpetuel, de Arturo Carissimi 1975; gesto e gestualidades, escrita e desenho, na concretização da expressão e do objecto artístico; trabalhos de Ana Hartheley presentes na exposição Drawings Toward a Distant Shore: Selections from Portugal, Nova Iorque, 1994;

76 - Leia-se a propósito: "Um logograma (do grego λόγος - palavra - γράμμα - caracter, letra) é um símbolo ou grafema único que denota um conceito concreto ou abstrato da realidade. Um logograma que denota um conceito através de um símbolo gráfico é um ideograma. Um que o representa diretamente, através de uma ilustração, é um pictograma.", consultado em Novembro de 2007, em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Logograma>;

No contexto da escrita, diferentemente, podemos retomar a noção de *gesto* através da caligrafia e da dramatização gráfica que acontece na assinatura. Na rúbrica, reconhecemos que, primeiro, apesar de a escrita ser um sistema de notação rígido, esta revela traços expressivos e identificativos da pessoa; depois, que a assinatura resulta da articulação entre código e gesto do fazer como expressão de uma individualidade. Deste modo, a marca visual resultante na superfície, participa da constituição do seu significado. Frequentemente, o carácter expressivo e enfatizado da assinatura e da rubrica apresentam variações face à forma visual convencionada, e até mesmo, face à respectiva caligrafia. Este exemplo, serve-nos para apontar dois aspectos face ao gesto e que procuraremos transpor para o âmbito do desenho, que são: um primeiro, que neste contexto, podemos antever pela caligrafia, ou seja, pelo desenho normalizado de letras, o qual não deixa de ser tremendamente expressivo e pessoal, e um segundo, explícito em qualquer assinatura, em que há uma (não só uma *fusão com o plano da interioridade* (a pessoa identifica-se com o que está grafado na superfície) mas, mais relevante para a questão, há a) intensificação da gestualidade e expressão do traço como acção individualizadora, própria e expressiva, criando uma relação directa entre forma visual e seu significado. Estas possibilidades que reconhecemos na escrita, sensibilizam-nos para um conjunto de infraníveis na concretização e apreensão do gesto do desenho, como acção e imagem. Todavia, esta informação que o traço, o desenho revela, pode, no âmbito dos diversos registos no caderno a que assistimos, não ser relevante para aquilo que com o registo o indivíduo procura estabelecer; porém, desperta nos para um conjunto de características sobre o gesto, o traço e o seu vestígio que não pretendemos ignorar para a construção de uma perspectiva do desenho no âmbito do registo no caderno, pelo que destacamos ainda que:

(...) o exemplo mais simples de uma linha livre contém quer informação inconsciente sobre quem desenhou, quer o sentido que quem a desenhou lhe quis dar (uma informação resultante de um querer), mas contém ainda a capacidade de estabelecer uma interacção determinada entre esse sentido intrínseco daquela linha e entre quem observa, somando assim aquilo que é um sentido intrínseco daquela linha um outro sentido, particular, resultante dessa interacção com o observador. (RODRIGUES, O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico, 2000, p. 58)

Noutra perspectiva, exaltando-se, sobretudo, o gesto como tensão viva e expressiva, encontramos-lo como elemento de trabalho e reflexão no expressionismo informal e abstracto, assim como no tachismo e grafismo. No expressionismo informal, grafismo ou expressionismo abstracto assistimos, tal como no tachismo, à sublimação do gesto, do corpo, do estado emocional do sujeito que produz. O gesto é performativo, dando relevo à expressão da vitalidade, à instantaneidade, ao movimento irreflectido, por isso aproximando-se mais da mancha ou do risco e não tanto da linha que é por norma um elemento dado à conceptualização, à racionalização. No entanto, estas correntes diferem na utilização de elementos gráficos reconhecíveis, culturais. No expressionismo informal de Tápies, reconhece-se também a utilização de *signos culturais*, como o +, para além da integração do gesto da escrita ou da escrita em si. Diferentemente, no Tachismo, e ao encontro dos exemplos dados face à escrita visual – Michaux e Dotremont –, o gesto obedece a um automatismo psíquico inspirado na escrita automática proposta pelos surrealistas. Contudo, as produções identificadas como exemplificativas desta corrente, conferem particular valor à mancha, à superfície e inclusivamente à imaginação, socorrendo-se do que Leonardo havia proposto enquanto exercício (reparar nas formas diversas que a natureza apresenta e imaginando, identificando-as ou não com outros elementos conhecidos, conferir-lhes valor plástico, de forma que propicia o trabalho criativo. No seguimento das palavras de Leonardo, verificamos em Constable, a exploração deste exercício e do dripping, por exemplo, o qual veio a influenciar a pintura gestual do séc XX a que nos referíamos no início deste parágrafo. No expressionismo abstracto, apelidado também de *action-*

paiting, o gesto sublinha, não tanto o automatismo psíquico da criação como os Surrealistas no início do século, mas sobretudo o *gesto pictórico*, a acção de pintar, o acontecimento como se pode confirmar nas palavras de Pollock, um dos expoentes máximos desta corrente:

Quando estou a pintar, não me apercebo do que faço; como no sonho, o sujeito torna-se apenas uma parte do processo. (...) é uma mesma regressão da cultura à natureza, da consciência reflexiva ao inconsciente instintivo, do pensamento histórico ao pensamento mítico. (RIVIÈRE, 1987, p. 12)

Estas correntes artísticas, dão-nos por isto, algum conhecimento sobre as potencialidades expressivas resultantes da integração do gesto no scio da concretização visual, gráfica e plástica, as quais poderão ser, não só programadas, mas também, importadas e espelhadas através do registo no caderno. Actualmente, com o digital, o gesto poderá levantar outras questões, como assistimos relativamente à pintura, cuja crise, a autora considera residir no gesto, na falta deste quando considera que é o que une pintor e pintura:

A técnica moderna não compromete a mão do pintor, mas sim, bem mais radicalmente, o seu gesto, e este, como diz Wilém Flusser, é algo mais do que “o encontro entre o pintor e os seus materiais”, o “encontro entre corpo e espírito” ou entre criatividade e procedimentos técnicos, sejam eles maquímicos ou manuais. (...) A atenção ao gesto vem mostrar que há algo mais do que o controlo ou o descontrolo das máquinas. Na relação entre a técnica e o humano, a liberdade não está unicamente ameaçada pelo descontrolo das máquinas, nem fica unicamente garantida pelo seu controlo. Ela passa pela possibilidade de uma gestualidade pura, sem para quê técnico ou em si moral, mas não alicada dos meios enquanto tais, capaz de os explorar e exibir na sua medialidade. (CRUZ, 2007)

11.3 Sobre o desenho

Temos vindo a referir por meio da palavra *desenho*, não só uma disciplina e um objecto (recorte, imagem) resultante da acção de desenhar (designar e dar corpo) como também, um modo e/ou meio para a expressão ou produção de sentidos - conteúdos, informações, registos, experiências, por exemplo - e (re)produção de cultura. A par destas perspectivas, entendemo-lo como sendo uma das técnicas, expressões ou meios preferidos e mais adequados ao caderno. Neste sentido, cremos que tratar a origem do desenho, permitir-nos-á, não só aprofundar a noção de *registo* (gráfico ou plástico) e de *expressão visual*, bem como enriquecer a nossa leitura dos eventos e fenómenos que decorrem sobre o caderno, os quais já verificámos serem diversos, dada a natureza e permeável função que apresenta enquanto objecto disposto para a livre introdução de conteúdos e seu arquivo.

Ao observarmos o fenómeno do desenho, deparamos de imediato com utilidades práticas diversas, quer por ele ser metodologia e, assim, tanto educar a capacidade de expressão como permitir, num sentido objectivo e directo, a realização de obra plástica, quer também por ser um precioso instrumento de análise, quer ainda por veicular um pensamento geométrico. (RODRIGUES, O que é Desenho, 2003, p. 44)

Acima enunciadas, encontramos algumas das finalidades e posturas a que um qualquer indivíduo pode ser permeável. A dificuldade do nosso estudo acresce com a conjugação de desenho e caderno, pois este último, tende a exponenciar, exactamente, esta utilização diversa, pois é passível de acompanhar o indivíduo nas mais diversas circunstâncias, implicando recursos mínimos. Consecutivamente, no caderno

convivem notas, exercícios de desenho à vista (no âmbito da aprendizagem, da expressão ou representação pelo desenho) e projecto, podendo dar-se também, a exaltação de uma finalidade específica face ao mesmo, como a de livre expressão artística; tal, levou-nos a exaltar alguns marcadores relativamente a tipologias de registo que caracterizam esta prática de expressão visual e meditação, transversal às actividades criativas. Por estes motivos, iremos procurar, primeiro, caracterizar a actualidade face à prática que concentra a nossa atenção, de modo a que, seguidamente, possamos identificar no complexo universo do desenho – objecto, acção e disciplina – algumas das noções que o registo no caderno pode incluir.

Como podemos verificar, desde a Antiguidade Clássica, e sobretudo, Renascimento (corrente que recuperou uma série de princípios e problemáticas relativamente ao período apontado inicialmente), que o desenho, modo preferencial para a produção de imagens subjacentes aos mais diversos fins, tem concentrado um conjunto de reflexões sobre a possibilidade de projecto, reprodução e concepção de conteúdos (que pode assegurar). Neste seguimento, o desenho aparece também, como um meio de expressão e condição da memória (inclusivamente, colectiva), uma vez capaz de a perpetuar além do humano. Este aspecto, ao qual temos vindo a associar a noção de anotação, actualmente, continua intimamente ligado ao entendimento do desenho, recuperando ainda, não só para a descrição de Plínio sobre a figura desenhada que presentifica o amante e sobre a qual nos debruçamos no ponto anterior; mas também, remete para a origem latina da palavra imagem – *imago* –, período em que indicava uma máscara fúnebre que procurava reproduzir e perpetuar (ou immortalizar) a *figura* do indivíduo (efigies) aliviando os restantes da imagem do morto. Assim sendo, tal como já foi apontado, o desenho ocorre apegado à reprodução do real, à noção de identidade e de duplo ou representação, bem como de imitação, cópia e simulacro (noções extremamente complexas que por si, individualmente, poderiam absorver o estudo). Por sua vez, o caderno aquando introduzido no âmbito da formação pelo desenho (seja numa vertente académica ou não), tem por função favorecer e possibilitar este exercício nas mais diversas circunstâncias.

O domínio da representação pelo desenho, embora hoje não seja indispensável ou garanta o reconhecimento, é entendido como um procedimento que prepara e facilita um conjunto de exigências a nível projectual e artístico, relativamente às mais diversas disciplinas criativas, pelo menos, desde o Renascimento. Entre outras profundas alterações que se sucederam, a partir deste período, o termo *criação* deixa de ser restrito ao divino ou ao pintor, por exemplo, seu mensageiro; passando antes, a remeter, exclusivamente, para o indivíduo da acção. Assim, este novo entendimento entra em contradição com a concepção de Platão de que a imagem – objecto de sedução, dos sentidos –, a pintura ou o desenho procuram reproduzir um ideal ou os valores universais relativamente ao objecto, ou ainda, duplicar a sua (uma) aparência. Do mesmo modo, opõe-se ao entendimento e dependência que a concepção da imagem apresenta perante o divino no período das trevas. Baseando-se igualmente na Antiguidade Clássica, o pensamento renascentista recupera antes, as ideias de Aristóteles, o qual dá grande relevância à acção como modo de concretizar a vontade e o que há em potência no homem (humanidade). Neste caso, a representação do visível ou a imitação (outrora da ideia divina e não como formulação resultante do entendimento e cultura do indivíduo) não supõe a reprodução com exactidão do visível, mas sim, a distinção, conceptualização e transmutação entre forma (bidimensional) a concretizar e objecto de atenção ou matéria (volume tridimensional) a compreender. Neste enquadramento, a concepção da imagem, desenho e pintura, vem revelar-se – e no seguimento desta última ideia (Aristóteles) – subjugada a uma perspectiva antropocêntrica, inquisitiva e que permite a fusão entre *saber* e *fazer*. Disto resultou um conjunto de metodologias, investigações científicas (sobre a óptica, a cor ou a perspectiva) e academias, que permitem-nos hoje, entender o caderno – suporte de sistematização e arquivo – como objecto afim ao

processo criativo, que tende a testemunhar a proximidade entre desenho e pensamento, bem como, a possibilidade de o indivíduo, por via deste, instaurar *realidades* (científicas e concretas, por via da ilustração ou do projecto, por exemplo, ou transcendentais e simbólicas, através da pintura ou edificado). Assim sendo, desde então que, o binómio desenho e caderno, por um lado, corrobora a possibilidade de concretizar e difundir intuições, ideias ou conhecimento, visto mediar, inclusivamente, todo o complexo processo de investigação (teórico-prático e cultural) que aproxima o desenho da ciência, o caderno da produção científica, o livro. Com a vulgarização do papel, este processo adensou-se, passando a haver testemunhos de devaneios, projectos impossíveis, estudos para o domínio da prática – pela representação de ambientes do quotidiano – e registos de carácter livre (e até contra cultura) e privado.

A partir daqui, considerámos identificadas o conjunto de finalidades que se têm vindo a perpetuar e aplicar desde então, com excepção da transformação em *livros de artista* ou das mostras exponencialmente numerosas de registos e cadernos de registo, que nos levaram a considerar as condições de livre expressão artística e de constituição de uma memória visual, não como registos pontuais afins ao caderno, mas antes, como uma finalidade em si, que congrega o caderno e respectivos registos na qualidade de produção autónoma. Quer isto dizer que, considerámos delimitado o nosso estudo sobre o registo em cadernos, relativamente ao universo do desenho, faltando apenas, sublinhar, que com a intensificação dos estudos e teorização da respectiva prática e disciplina, esta dualidade relativa ao desenho e à imagem, verifica-se a muitos outros níveis; não só nos pares que o nomeam noutras línguas – situação sobre a qual nos debruçaremos no ponto que se segue – , mas também, naqueles que simplesmente separam no desenho, a luz das trevas, o imaterial do material, o interior do exterior, a mente do corpo, o pensamento da sensação, a forma da cor, a linha da mancha, e por aí, em diante, pelo que tomamos atenção à observação de Paul Valéry, relativamente a Leonardo da Vinci, pois considera que este último:

(...) caracterizou o olho do pintor como sendo dotado de dupla capacidade: primeiro, sensível, porque seria oriundo de dados sensoriais, e como tal, instável; segundo, como sábio, visto que conheceria as leis que regem o universo. A partir dessa permissão o artista, de um lado, veria o objecto por meio da sensação sensível e não por conceitos, e de outro lado conheceria através da razão, ao observar o mundo antes de representá-lo. Assim, a imagem pictórica constituiu-se como conhecimento próprio, pois conjuga o sensível com o inteligível. Foi nesse sentido que Cézanne afirmou que os olhos pensam. (FABRIS & Kern, 2006, p. 56)

Por conseguinte, este momento, representa a assumpção do desenho como possibilidade de conhecimento e pensamento plástico, o qual investiga, informa e influi a concepção ou entendimento (dos objectos – materiais e imateriais) da realidade, como possibilidade de superação, de conhecimento ou veracidade (ainda que temporariamente).

11.3.1 Sobre o termo desenho

A palavra desenho circunscreve uma disciplina e um objecto ou existência que resulta de uma acção que é “extensão do desejo e do pensamento” (FRADDE, 2002, p. 367) do indivíduo. Neste sentido, desenhar pressupõe uma intencionalidade e descreve uma acção expressiva por parte do indivíduo sobre o suporte (a folha, a superfície, o plano) – de que o desenho se torna indissociável. Porém, ao verificarmos que o termo desenho pode constituir-se denominador comum de acções que pressupõem finalidades diferentes, como marcar, expressar, representar e projectar, reparámos que o mesmo não se revê noutras línguas. Dessen/dessin, desegno/dibujo e design/drawing por um lado, implicam o desenho enquanto pensamento

e conceptualização; por outro, o desenho como fazer, como objecto resultante. No entanto, podemos referir que, esta distinção relativamente a práticas que envolvem o desenho, não sendo actualmente utilizada em português, foi explicitada por Francisco de Holanda, no tratado *De Pintura Antigua* (1548). O autor explicitou esta dicotomia – que, ainda hoje, encontramos noutras línguas – pelas palavras desenho e debuxo. Deste modo, desenho (projecto) estava associado ao pensamento e ao divino; e debuxo, à representação e à materialidade:

mas screvo d'aquella sciencia, não só aprendida por insino d'outros pintores, mas naturalmente dada por summo Mestre Deos gratuita no entendimento, procedida da sua eterna sciencia a qual se chama desenho, e não debuxo nem pintura; o qual desenho assi natural no entendimento por Deus, de que elle tem gloria, de quem nasce, é uma cousa tão grande e um dote tão divino, que o mesmo Deus obra nelle, obra elle em todas as obras, mannaes e intellectuaes, que podem ser feitas ou imaginadas. (FRADE, 2002, p. 367)

Neste contexto, o termo *desenho* indica duas atitudes e operações distintas, simultaneamente; pelo que sobre as práticas a este associadas, Zuccari esclarece em *Idea* (I.3):

(...) deve ter-se presente que existem dois tipos de operações: as externas, como desenhar, perfilar, dar forma, esculpir ou edificar; e outras internas, como a razão e o desejo.⁷⁷

Este par, alusivo a interior/exterior, mente/corpo, Apolo/Dionísio, é constituído, por um lado, agrupando desenho/dessein/deseño/design que apresentam uma íntima relação com desenho interno (termo proposto por Zuccari no século XVI e já antes elaborado por Vasari (1511-1574, Itália)). Nesta acepção, desenhar aproxima-se do conceito de desígnio e de projecto, reflectindo uma operação assinalada como interna, mental, de conceptualização e por isso, de carácter Apolínea – de modo a sugerir a acção de «trazer à luz por via do desenho uma ideia»⁷⁸ -;

(...) um tão ardente desejo de sonho (...) deus de todas as faculdades criadoras de formas, é também o deus da adivinhação. Ele, que desde a origem, é a «aparência» radiosa, a divindade da luz, reina também sobre a aparência, plena de beleza, do mundo interior da imaginação (...) cuja "(...) a imagem divina e esplêndida do princípio de individuação, cujos gestos e olhares nos falam de toda a sabedoria e de toda a alegria da «aparência», ao mesmo tempo que nos falam da sua beleza (...)» de "precisão e do recorte da sua visão plástica, unidas à sua evidente e sincera paixão da cor (...) uma causalidade lógica das linhas e dos contornos, das cores. (NIETZSCHE, *A origem da Tragédia*, 2000, pp. 42, 43, 46)

Tal, por exemplo, não acontece no desenho externo, pois este, é descrito pelo autor, como tratando estritamente da positivação gráfica, ou seja, do fazer. Nesta vertente, o desenho consiste não só em compreender, reproduzir ou representar dada existência, mas também, na utilização e criação de sinais gráficos que harmonizem o visível (essa marcação) com respectivo intuito, que no caso da representação, por exemplo, será o de constituir ou materializar numa forma visual sobre a superfície bidimensional, uma representação que partilhe atributos com o objecto de atenção, e cuja apresentação e apreensão, um desenho e configuração visual que possa equivaler e remeter para esse modelo. Assim,

77 Citado por BARASCH, Moshe, *Teorias del Arte de Platón a Winckelmann*, Alianza Ed., 1996, p.245, (FRADE, 2002, p. 372)

78 Ideia cuja não crucial materialização ou exteriorização gráfica – esta positivação conseguida por via do desenho – é mais um legitimador da sua existência perante o outro.

debuxo/dessin/dibujo/drawing, partilham com a definição de desenho externo (por oposição a desenho interno, ambos propostos Zuccari), a incidência no fazer, no representar ou objectivar a identidade desse objecto/realidade tridimensional no limite de uma imagem, no retratar (o que pode ser subjugado ao estilo de uma época ou escola, bem como a uma interpretação vincada pela percepção e perspectiva do autor). Neste sentido, o desenho como acção cuja aparência é extremamente relevante na compreensão da sua condição, é associado a Dionísio, como representante inclusivo da experiência pelo corpo, da acção expressionista, impulsiva e obscura, de um indivíduo que se unifica com a natureza, brotando assim, a sua força artística. Neste contexto, a acção de marcação da superfície toma outras proporções, absorvem a atenção e concentram a experiência do indivíduo. Todavia, esta dualidade, não é tão explícita perante o desenho que implique as dicotomias ideal/real, representação e imitação, original e cópia⁷⁹, as quais estão também presentes no núcleo de operações e faculdades que explicam o desenho. Retomando a sua origem mitológica assistimos à perspectiva de M. Módica sobre a dicotomia entre desenho interno e externo que tem concentrado a nossa atenção:

Plínio, o Velho, nas secções de *Naturalis Historia* (ano) dedicadas à história da arte, insistindo no carácter mais decididamente ilusionístico da pintura acentua os aspectos que fazem da imitação uma espécie de duplicação fotográfica do mundo sensível; e, como dissemos, é significativo que este mesmo ponto de vista tenha sido retomado por Vassari na sua reconstrução da história arte italiana, *Le vite* (1550). Que, de facto, é próprio da poética renascentista a exigência de dar nova vida ao conceito da arte como cópia fiel da realidade, mesmo insistindo no facto de que a beleza artística é superior à beleza natural enquanto é «selectiva» e «correctiva», sendo a pintura, como as outras artes figurativas, ciência. E então, mais do que de imitação da natureza, se deveria falar de imitação da «verdade» das coisas, como transparece no conhecido tratado *De pictura* (1436) de Leon Battista Alberti e dos escritos teóricos de Leonardo da Vinci (os datáveis abrangem um período que vai de 1489 a 1518), onde é bastante significativa a tentativa para construir uma espécie de sistema das artes figurativas. (MÓDICA, 1992, p. 14)

De acordo com a precedente transcrição, neste contexto, a arte trata de imitar a natureza, mas esta não capta somente o seu equivalente «diagramático» ou «estrutural». Imitação, é nesta acepção – sobretudo renascentista e neo platónica⁸⁰ – o acto de produzir, inspirando se num modelo natural, ideal ou nos grandes clássicos. Neste sentido, a cópia não é tirada do original dado pela natureza, mas da imagem que dele encerra o desenhador na alma como nos diz M. Módica, pelo que transforma o processo imitativo numa espécie de projecção de uma imagem interior sobre a matéria:

(...) o objecto da representação artística não consiste simplesmente na reprodução do original dado na natureza, mas de uma imagem interior ideal inscrita na mente do pintor ou do escultor. (MÓDICA, 1992, p. 13)

79 Repare-se que a cópia no contexto do desenho, e sobretudo, a partir do Renascimento, descreve

80 Leia se a propósito: "A imitação de um objecto real nada pode produzir de belo, enquanto os «corpos» do mundo material constituem a externa e mais imperfeita emanação do "Primeiro Princípio» do universo, a imitação da ideia, pelo contrário, realizará a beleza como participação no a imitação da ideia, pelo contrário, realizará a beleza como participação no das: em Agostinho e na patrística reconhece-se que a Beleza não pertence tanto às coisas (cuja imitação dificilmente conseguirá dar vida a uma obra de arte), mas tem a sua sede no espírito do artista, que imediatamente a transpõe para a matéria, embora exista sempre uma certa relação de inadequação entre a beleza sensível da obra e a única e summa Beleza que está «acima das almas», (MÓDICA, 1992, p. 13)

Segundo Panofsky (MÓDICA, 1992, p. 13), esta tendência foi seguida por Agostinho⁸¹, Leonardo e Zuccari. Tendo, o primeiro, considerado que a beleza tem raiz no espírito do artista (interpretação, visão⁸²) e que este, é aquele que o materializa (sem por isso deixar de pressupor uma ideia de bem, de uma beleza «acima das almas») A precedente consideração encontra correspondência nas palavras de Leonardo, pois este considera consecutiva e necessária a correcção, mediante um estudo atento desses mesmos propósitos apresentados⁸³. Há que notar por isso, que imitação neste sentido, já não é imperfeita e ligada ao desenho externo; e que embora hoje possamos não dispensar ou dividir estas operações face ao desenho, reconhecemos nestes pressupostos a assumpção que o desenho desvela uma visão do mundo:

(...) no sentido em que a imitação perfeita já não é imitação mas a própria coisa (...) assim, àqueles artistas que imitam, degradando-as ulteriormente, as aparências do mundo sensível, são contrapostos os que se esforçam por fazer valer nas suas obras a ideia, isto é, que tentam reproduzir os puros modelos eternos e ideais; (...) o que conta é que a arte, enquanto mimese, comporta sempre a referência a «valores sabidos», a um conjunto de normas e convenções que regem não só a actividade artística, mas também, todo o agir particularmente. (MÓDICA, 1992, pp. 18-20)

A par desta mudança que Rousseau⁸⁴ anuncia e que no século seguinte, sobretudo após 1950, leva à assumpção do desenho como evento e objecto artístico, assumpção essa não é definível ou explicável através da visão dualista que temos vindo a descrever como estando manifestas na raiz etimológica do termo. Embora tal não se exalte na língua portuguesa, estas dicotomias encontram-se presentes, ainda hoje, noutras línguas. No ambiente do desenho interno, em que podemos aproximar o desenho da acção de designar, Yves Zimmermann destaca a afinidade entre a palavra castelhana – *desígnio* – e a sua correspondente alemã, *Absicht*. Considerando que *sicht* significa visão e/ou vista, diz-nos o autor que *Absicht* é então o *ter-em-vista-um-propósito*, o que se associa ao que se tem referido por finalidade e projecto no decorrer deste estudo. Neste sentido, o autor ressalta o prefixo de (originalmente dia em grego), que pelo facto de ter sido mantido na língua italiana, significa ainda pertencer. Ainda sobre este prefixo, relembra que se encontra na palavra designação. Sobre este termo, pode ter-se em consideração a seguinte explanação, que evoca a dualidade já referida entre desenho interno e externo, afirmando ainda sobre o termo desenho, que em português se toma por atinente a projecto, a saber:

81 «(...) reconhece-se que a Beleza não pertence tanto às coisas (cuja imitação dificilmente conseguirá dar vida a uma obra de arte), mas tem a sua sede no espírito do artista, que imediatamente a transpõe para a matéria, embora exista sempre uma relação de inadequação entre a beleza sensível da obra e a única e summa Beleza que está «acima das almas» (MÓDICA, 1992, p. 13)

82 A visão, mais uma vez, tem pouco a ver com a capacidade de ver pois valoriza sobretudo a apreensão, a compreensão e conhecimento do objecto que se observa, repare-se na seguinte análise: Aristóteles, que delinea o sentido como "a faculdade apta a receber as formas sensíveis sem a matéria, da mesma forma que a cera recebe a marca do anel sem receber nem o ferro nem o ouro" (Aristóteles, 424a,1995b: 64-5), aduz, como principal razão para a predominância da vista, o facto de que ela "é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre" (Aristóteles, 980a21-980b21, 1991: 1) – isto é, a de que a vista tem uma potência cognoscitiva que a destaca, claramente, dos restantes sentidos. Accitando a concepção de Aristóteles, Santo Agostinho radica, no entanto, o domínio da vista na "voluptuosidade" que só a luz, "a rainha das cores" (e das próprias formas) nos propicia – isto é, mais na potência afectiva do que na potência cognoscitiva da visão. Uma alteridade de posições que também poderíamos marcar dizendo que, enquanto Aristóteles tende a enfatizar a visão como uma actividade de descoberta do mundo, dum procura activa visando a satisfação do "desejo de conhecer" ingénuo no homem, já Santo Agostinho – cuja tematização Heidegger recuperará, no essencial, muitos séculos mais tarde no §36 de *Ser e Tempo* – tende a encarar a visão como uma passividade, uma entrega curiosa às coisas do mundo." (SERRA);

83 "(...) propõe como critério de avaliação do carácter artístico de uma obra a sua conformidade com a coisa imitada, conformidade essa que é possível alcançar mediante um estudo atento da forma humana e do movimento orgânico, imitando e, contudo corrigindo." (MÓDICA, 1992, p. 13)

84 Rousseau «com o seu ideal de "arte característica", que não consiste na reprodução do mundo sensível, mas nasce da exigência de exprimir estados de espírito, sentimentos e paixões».

Atendendo à etimologia latina, desenho e desígnio são termos com uma origem comum⁸⁵. *Designatio* é a designação representada pelo desenho como plano, como forma ou como figura. A origem comum *Designium* ganhou o significado de desenho (*designatio*) como representação gráfica, que pode ser projecto e o significado de desígnio (*designium*) que remete para um acto volitivo. Em português, ao contrário da tradição anglo-saxónica, em que *design* e *drawing* se reportam a manifestações opostas (projectar é diferente de retratar), desenho enraiza-se na origem latina de *designio* que é, longinquamente, a mesma origem de *design*. O fazer do *design* atribui aos artefactos a representação do desejo, quer pela resposta a uma determinada necessidade, (que o *design* pode simultaneamente criar e solucionar), quer pela manifestação de um contexto de experiência, assente no valor evocativo da forma, para além da resposta de tipo funcional e tecnológico. A ilustrar a origem mitológica do *desenho*, lembremos a história amorosa da filha do oleiro Butades de Sicione, contada por Plínio, quando diz que ela, apaixonada por um jovem que partia para uma longa viagem, contornou com linhas a sombra do seu rosto projectada numa parede pela luz (PROVIDÊNCIA, p. 11)

No caso português, apesar de ter havido outrora a distinção entre *desenho* e *debuxo*, com Francisco de Holanda, o desenho parece tender a remeter para projecto:

Embora não revelando a mesma consanguinidade, há uma proximidade onomatopaica entre *desenho* e *desejo*. O desejo, *desiderium* é o pronúncio de uma carência, de um vazio, de uma ausência que reclama a sua satisfação; essa ausência é representada pelo/no desenho, de modo significativo, do que resultará a clara designação de uma solução para o futuro. Trata-se portanto de um processo composto que tem início na emergência de um sentimento de insatisfação, graficamente enunciado, de que resultará a afirmação do seu propósito num futuro imediato, da sua destinação. Este é o domínio da *poiesis*, do fazer orientado pelo desejo, pronúncio de um destino estético e de uma destinação funcional.⁸⁶

Porém, o facto de não haver uma distinção, actualmente, como acontece noutras línguas, permite-nos concentrar e fazer uso do termo, para sublinhar a acção, sem nela separar o *pensamento* do *fazer* (interior/exterior ou corpo/mente, material/imaterial, forma/conteúdo, traço/linha, luz/treva, etc.) entendendo a por isso, como um engendro da vontade, pela articulação entre forma pura (ideia, função, matéria sensível) e forma (matéria física de uma coisa, desenho). Na união que supomos, a forma, não contempla apenas a configuração visual, dando conta da ideia que a estrutura. Retomando Nietzsche, outrora citado, em nossa suposição, este entendimento do desenho e sobretudo do desenho enquanto expressão artística, compreende a união entre Apolo – o princípio da individuação e da perfeição plástica – com Dionísio – princípio da perda da identidade individual e do movimento ininterrupto –, ou seja, expõe o génio dionisíaco-apolíneo, o fogo e a luz, o sono e a vigília – situações indissociáveis que são colocadas em oposição, entre outros indissociáveis pares:

(...) ao libertar-se da aparência, produz agora uma nova especulação, de que resulta um símbolo ou um exemplo." [...] tem o direito de dizer «eu», sem que este «eu», seja o do homem vigilante, o do homem da realidade empírica, porque é o sujeito que existe verdadeiramente e eternamente no fundo de todas as coisas; [...] obtendo-se por isso a realização suprema dos fins artísticos, tanto apolíneos como dionisíacos. [...] pois exigimos que em todas as

85 Designio (do lat. *designium*) é uma intenção, uma ideia, um projecto, ou seja, um propósito de determinação, de distinção, de definição de qualquer coisa. Designar (do lat. *designare*) significa apontar, assinalar, escolher, isto é, dispor as coisas, revelar alguma coisa. Desenhar (do lat. *designare*) significa traçar o desenho de, delinear e, portanto, revelar, deixar aparecer. Desenho é o objecto desenhado, mas também a intenção e o desígnio.

86 PROVIDÊNCIA, Francisco, Um pouco mais que uma hélice;

manifestações artísticas e em todos os graus da arte, se realize antes de mais a vitória sobre a subjectividade, a libertação da tirania do «eu», a abolição do desejo individual; porque, sem objectividade, sem contemplação pura e desinteressada, nem sequer poderemos acreditar que haja actividade criadora verdadeiramente artística, desde as máximas às ínfimas expressões. (NIETZSCHE, *A origem da Tragédia*, 2000, pp. 61-63).

A par desta nossa perspectiva, devemos continuar a considerar face à noção e acção de desenho, o binómio constituído por *designar e formalizar*, pois pode corresponder a uma ruptura na acção, de que resulta uma vertente “directamente ligada ao gesto do desenho à mão livre e outra, mais conceptual, que utiliza quer mecanismos auxiliares quer códigos que, ainda no âmbito da definição, se afastam do gesto directo do fazer.” (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, pp. 20, 21). Esta disjunção enfatiza diferentes posturas e finalidades que a acção e o seu resultado, o desenho, podem denotar. Neste seguimento, a bifurcação ocorre também, no modo de registo, situação que podemos associar aos aspectos observados no ponto gesto, por exemplo; pois avultou-se o *gesto* como *traço* auto-biográfico, o qual pode deter valor plástico ou não. Contudo, o desenho, não só exalta o testemunho da acção e *performance* do indivíduo, mas sobretudo, pode funcionar como objecto cujas características plásticas e matéricas participam activamente na constituição e apreensão do sentido do objecto/desenho/produção; paralelamente, salientámos o desenho como uma expressão que pode aproximar-se à escrita. Em contraposição ao desenho em que as inquietações da linha são *pontes* ou *possibilidade de encontro*, na anotação, no esboço, o desenho pode mostrar-se precioso por aquilo que significa (*quer dizer*) e não tanto pelos visos singulares e plásticos que encerra.

Porém, apesar de guardarmos esta intuição sobre este par, elementos seus familiares - como *designar e formalizar* - têm captado outras distinções que, tal como verificamos na revisão histórica, cunham a cultura da disciplina e da prática entre finalidades e tipologias *racionalizantes* ora *expressivas*, reflexo de uma concepção que estrema a *luz* e as *trevas* e destrinça a *ideia* e o *espírito*, do *gesto* e do *corpo*, respectivamente. Todavia, podemos afirmar que a perspectiva fenomenológica, bastante vincada desde o século XX (embora tenha surgido já no séc. XIX), ou a arte conceptual também ligada à *performance*, dissolveram a cisão entre *sentir e pensar*, *expressão e exprimido*, *sujeito e objecto* ou *percepção e realidade*, o que levou à interpenetração da acção de *cogitar* com a de *desenhar*. Neste sentido, repare-se que, também as percepções dos sentidos, as quais não tomam a forma do discurso, são consideradas um modo de constituir conhecimento. Contudo, esta caracterização dualista parece-nos estar (ainda) patente nas mais diversas leituras.

Tal, como verificámos no ponto anterior, esta cisão pode ainda explicar duas abordagens diferentes face ao desenho em ambiente digital. Uma, que aproxima o desenho à designação, valorizando sobretudo a acção de cognominar, configurar, conceber, constituir a forma/objecto/resolução ou formalização de uma existência (desenho vectorial e modelação). Outra, que mantém relativamente à acção de desenhar (por via da utilização da caneta ou de uma superfície receptora) o gesto da mão, como um movimento expressivo e intencional que participa e influi na constituição do objecto ou dos signos visuais e plásticos que conformam (esse mesmo registo). Naturalmente que, apesar de no *desenho à mão livre* os traços individualizadores serem explícitos, a *poética*⁸⁷ que caracteriza profundamente o criativo e que desperta a

87 O termo *poética* - cuja origem grega é *poietike* e remete para a criação -, apesar de implicar uma complexa discussão no âmbito da disciplina de estética e literatura, este, foi utilizado aqui, no âmbito da criação artística e enquanto invenção. Neste sentido, encontramos afinidade com a segunda definição que Todorov apresenta relativamente ao termo: “(...) tal qual nos foi transmitido pela tradição, *designa*, primeiramente, toda a teoria interna da literatura. Em segundo lugar, aplica-se à escolha feita por um autor entre todos os possíveis (na ordem temática, da composição, do estilo, etc.) literários; ‘A Poética de Hugo’. Em terceiro lugar refere-se aos códigos normativos constituídos por uma escola literária, conjunto de regras práticas cujo emprego se torna então obrigatório.” TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1971; consultado em <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica>.

atenção, não só não depende dessa expressão auto-biográfica através do *gesto* no desenho, como trespassa o meio, sendo por isso, passível de expressão em ambiente digital ou noutra qualquer.

Esta visão dualista do desenho, cuja ênfase oscila entre *designar* e *formalizar*, descreve a origem do desenho e o entendimento e categorização dos seus elementos, ao longo da história, como já enfatizámos também, relativamente à linha; que numa vertente racionalizante, entra em oposição ao traço e à mancha, elementos radicalmente peculiares, expressivos e até imprevisíveis. Assim sendo, o problema que se coloca face a esta indagação a que de momento nos propomos, prende-se com o facto de esta visão dualista apontar, relativamente à origem do desenho, períodos da história – temporalmente, geograficamente e culturalmente – descoincidentes. Deste modo, podemos entender que a origem do desenho, enquanto registo – testemunho bidimensional e visual – de uma acção (pelo menos) expressiva, está imiscuída na história da comunicação e do desenvolvimento antropológico, remetendo para o homem na pré-história. Noutra perspectiva, a origem do desenho está apegada à racionalização, teorização e leccionação do mesmo, já enquanto disciplina; o que ocorre muito próximo do Renascimento, aquando a sua utilização (enquanto modo de constituir e veicular pensamento/conhecimento e cultura) é absolutamente evidente (ainda que para – apenas – alguns círculos sociais).

11.3.2 *Sobre a acção de desenhar e o registo em cadernos*

Em nosso entender, o caderno pode ser compreendido como um suporte de registo, memória e testemunho, interessando nos sobretudo, aquando o desenho é o meio de expressão. Por sua vez, o desenho, funciona para nós, enquanto materialização de uma intenção e acção expressiva por parte do indivíduo, a qual – independentemente das configurações, tipologias, elementos e técnicas que adoptar em acordo com a finalidade a que o registo concorre – é passível de participar na constituição de conhecimento e de intervir nas relações (ou concepções) que o indivíduo estabelece relativamente ao mundo. Em resultado deste entendimento, encontramos uma maior afinidade na reflexão de Paulo Frade sobre a origem do desenho, pois parte do pressuposto que esta acção terá decorrido da realização de uma marca fortuita consequente de “uma grande proximidade com a vida e a natureza”, o que significa que o desenho terá sido – por isso e inicialmente – resultado “de uma relação óptica, sensorial e orgânica, e não mental ou racional” (FRADE, 2002, p. 28). Tal, corresponde em parte, ao que Francisco de Holanda havia observado:

Os egípcios (segundo escreve Caio Plínio) afirmam ser deles achada esta arte, infindos anos antes que viesse à Grécia; mas é manifesto que eles pregam o que é falso. Os gregos dizem alguns que foi achada dos sicionos, alguns que dos coríntios; mas todos se aconham que foi achada de sombra rodeada com um risco. E assim foi a primeira pintura, que quem isto escrevia começou a fazer acaso, sendo muito mínimo, rodeando com um traço a sombra da sua mão na parede.⁸⁸

Sobre a acção de marcar a superfície, podemos observar que – desde as primeiras comunidades ou sociedades – denota uma intencionalidade e exige um processo de aceitação e reconhecimento daquele conjunto de sinais como objecto portador de sentido, passível de apreensão (de relação e enquadramento

[estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdf/a-poetica-de-manuel-de-barros-661.pdf?SQMSESSID=3380c79c821c1e561e1c641326fd16c](#), em Maio de 2008;

88 *Da pintura antiga*, Livros Horizonte, 1984, pp. 21 e 22 cit. (FRADE, 2002)

com o conhecido). Esta capacidade terá sido desvelada por motivos de sobrevivência, pois é familiar a constatações, que partem da leitura de indícios e de vestígios na natureza (nuvens-chuva, pégada de leão). Tal, precede a acção gráfica enquanto um corporizar de figurações, mnemónicas, códigos, cálculos e construções. Assim sendo, relativamente à origem do desenho, entendemos que a acção de inscrição (na terra) ou a de aposição de pigmentos para a expressão por meio de pontos, linhas e manchas, supõe o reconhecimento da possibilidade de expor e obrar sentidos (experiências, intuições, realidades) através do desenho – meio de produção de imagens – abertura para um *espaço* infinito. Por conseguinte, independentemente de o desenho ter emergido pela leitura de indícios, descoberta fortuita ou necessidade, em si, revela que o indivíduo aquando desenhou desenha contempla: «por um lado, o desejo de executar, por outro a própria ideia, a representação desse acto como simplesmente possível» (PRADÉ, 2002, p. 28). O carácter intencional e expressivo que o desenho – registo visual – testemunha relativamente ao indivíduo, em nossa opinião – mesmo aquando é impossível verificar a finalidade do mesmo, como acontece relativamente às pinturas nas cavernas – sublinha a importância deste, enquanto modo, meio e objecto mediador da relação com o *mundo*.

Esta atribuição de sentido ao conjunto de linhas traçadas em volta da mão (retomando o exemplo de Francisco de Holanda – precedente citação), ou seja, ao contorno do objecto que se revela o *registo* da fronteira entre o ser e o não ser, sublinha, como nos desperta Ana Leonor, o facto de o nosso cérebro aceitar aquela imagem bidimensional do contorno da mão como sendo representação dessa mesma figura que pertence ao plano tridimensional (RODRIGUES, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, 2000, pp. 10-20). Esta operação, que revela uma dupla existência de um mesmo objecto e que coloca em confronto a relação entre o *ver* e *desenhar*, encontra-se já presente na origem mitológica do desenho descrita por Caius Plínio em *Naturalis Historia*. Esclareça-se que Plínio descreve uma jovem que perante o amado, prestes a partir, contornou a sombra do mesmo, registando por meio da linha, uma imagem sua (semelhante). Dada a verosimilitude da figura que aquela linha criara, o pai da jovem, Butades de Sicione, encheu-a de barro, sendo pioneiro no género de *retrato* – conservação da imagem do outro – que não sendo o amante (a coisa em si), apresentava características formais que dão conhecimento da identidade do mesmo (aquele a que respeita, o amante). (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 22) Neste contexto, a capacidade de reproduzir um *retrato* – uma imagem verosímil do outro – (através do desenho ou da pintura), sugere assim, o poder de substituição do real, ainda que saibamos que:

(...) quando nos vemos ao espelho, o que vemos reflectido é a imagem do Narciso que está em nós, mas não do vampiro que nos habita. Essa, sempre escapa, mas escapa como viajante nómada (...) O vampiro que somos torna possível a imagem do Narciso que vemos: mas o vampiro é o que não pode ser contemplado, já que o espelho não reproduz a imagem de vampiro. Drácula contra Narciso.⁸⁹

Sublinhando este poder de representação, encenação e substituição do real pelo verosímil, que a descrição mitológica permite exaltar sobre a origem do desenho (da pintura e da imagem), sabemos que José Gil coloca a necessidade de esclarecer a fronteira: “ (...) entre a imagem como símbolo – e a imagem que se substitui ao real –⁹⁰. Porém, seguindo as de Massironi, e retomando as questões que a origem mitológica do desenho coloca, podemos então aproximar esta linha de contorno do amado, não a uma imagem

89 Verda p. 17-18 Coleção Vega

90 Ao que acrescentamos: “ (...) a questão da fronteira entre a imagem como símbolo – e a imagem que se substitui ao real – e o saber implícito do artista sobre o «toque» que cria ou apaga a distância entre o espectador e a obra”

ilustrativa – em que o identificamos perceptivamente uma imagem com o objecto que, então, reproduz –, mas sim a uma imagem operativa, pois neste caso, a imagem que figura diante de nós:

(...) deixa de ser identificável com a coisa que reproduz no seu conjunto e na sua complexidade, mas é vista como apresentação de algumas características peculiares, de algumas propriedades especialmente métricas e construtivas referentes ao objecto da figuração. (MASSIRONI, Ver pelo Desenho, 1996, pp. 47, 48)

Assim, sendo bastante explícito o respeito por algumas propriedades do corpo do amado no contorno de sua silhueta, o desenho aparece aqui, muito próximo ao visualizado e ao táctil. Definindo por isto, a fronteira entre o ser e o não ser – objecto (desenhado) e não objecto ou existência (plano, fundo) – a linha, elemento que não se revê na natureza (como Leonardo já havia apontado dada a mudança dessa linha invisível em torno dos corpos alterar-se conforme a distância que mantém com o observado⁹¹), no contexto do desenho, expande-se para além da definição do contorno ou limite.

A linha de contorno, que nos é apresentada em estádios infantis, frequentemente, através do contorno da mão, implica uma experiência visual e táctil, que remete para a explicação da origem do desenho de Francisco de Holanda. Ao contornar os objectos com um riscador, consecutivamente, a criança explora a possibilidade de transpor para um plano bidimensional, por via da linha, a percepção visual e táctil do limite desse objecto tridimensional, sem haver percas que impossibilitem, à partida, o reconhecimento desse desenho com aquele que conforma a forma do objecto real.

Desta fase – em que já assimilamos os princípios do desenho como acção intencional para a expressão e registo de sentidos – em diante, as tipologias de desenho diversificam; pois não só a linha passa a estruturar outras figuras, como pode constituir-se linha *esquemática* (de composição, de fixação do objecto, de estruturas do pensamento como sistemas de representação geométrica), linha de *contorno*, a linha de acentuação e nivelamento (ou seja, de descrição enfática do objecto), linha-*trama* (para a criação de sombras e suporte da ilusão de volumetria), entre outras.

Assim, sabemos sobre o desenho que, mesmo sem haver a necessidade de complexificar a finalidade para o domínio do projecto (face a um problema ou problematização), da prática ou da livre expressão, o exercício de “transposição” para o plano bidimensional de uma realidade viva e familiar – pela *representação* (do visível ou do visionado/imaginado) – obriga a, por um lado, uma operação cognitiva face ao objecto de atenção, a qual é inclusiva de procedimentos que favorecem a análise, compreensão, conhecimento, síntese, emprego e avaliação; juntamente, este exercício de registo revela implicar uma subjectividade, cultura e afectividade (independentemente do uso de metodologias que favoreçam a representação e a ilustração). Em simultâneo, envolve uma conjugação psicomotora destes diferentes aspectos para que o riscar, marcar, misturar, combinar se concretize pleno de (esse) intuito. Neste sentido, desenhar compreende uma operação que vai além do domínio da forma (ou da sua reprodução, ou

91 “Os limites laterais desses corpos são constituídos pela linha da superfície, linha de uma espessura invisível. Portanto, o pintor, não limite os seus corpos num traço, especialmente as coisas menores que a natureza, pois não só elas não podem mostrar seus contornos laterais mas, a distância, suas próprias partes são invisíveis”; Manuscrito E (fólio 80r)

representação), trabalhando sob e sobre as *essências* (entendimentos, que enquanto indivíduo (cultural) guarda e (re)formula, dos estádios infantis à especialização na disciplina)⁹².

O desenho, (...) procedendo do intelecto, extrai da pluralidade dos aspectos das coisas um juízo universal, semelhante a uma forma ou ideia de todo o existente na natureza, a qual é perfeita em suas medidas. (COPÓN, 2005, p. 232)

Neste sentido, desenhar é uma actividade, uma prática que exige do indivíduo uma unificação e articulação do saber e do fazer. O adestramento do corpo e a educação do *olhar*, no âmbito do desenho, alargam a panóplia de objectos susceptíveis à percepção, à interpretação, à inquirição, influenciando determinantemente no *temperamento* da subjectividade e na expressão de cultura, tratando-se por isto e sobretudo, de uma intervenção ao nível da consciência do indivíduo, na qual o indivíduo não pode ser – em nossa opinião – *desmembrado*:

a mão é primordial, se é por ela que o homem começa por explorar o mundo, transferindo posteriormente essa função para a visão, sempre da vista se retorna à mão, não já a mão que explora, mas à mão que dá forma ao informe, à mão que cria, à mão, enfim, que desenha. (FRADE, 2002, p. 50)

Leonardo, era claro nesta perspectiva conceptual – de trabalho das essências – por via do desenho, pelo que o utilizava como meio de investigação, percepção e concepção ou representação do mundo e de realidades (virtualmente possíveis): “Não observa quem não desenha. O conceito é esquema”⁹³ Desenhar, está assim, próximo de uma actividade de conjunção e constante renovação entre saber e fazer, o qual influi nas relações e concepções que o indivíduo mantém e gera relativamente à realidade:

Existe uma diferença imensa entre ver uma coisa sem o lápis na mão, e vê-la desenhando-a. Ou, de outro modo, são duas coisas bem diferentes que se vêem. Mesmo o objecto mais familiar aos nossos olhos torna-se outro se nos aplicarmos a desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca antes o tínhamos visto verdadeiramente. Até aí, os olhos só tinham servido de intermediários.⁹⁴

Esta dualidade, entre visão e corpo, apontada na formação do indivíduo, pareceu nos um aspecto passível de leitura em Plínio, o qual e de acordo com José Gil, foca na mão e no olhar que percorrem e contornam a sombra do amado, simultânea e atentamente, o constituir de uma experiência – acção em que nenhuma das partes do indivíduo pode ser dispensada – . Este encontro no desenho entre aquisição e produção de conhecimentos, relembra as palavras de Vasari (1511-1574): “(...) a mão ensina ao olhar a traçar e, ao mesmo tempo, é o desenho exacto do traçado que a mão vai descobrindo” (GIL J., 2005, p. 19). Assim sendo, aprender a ver⁹⁵ e a traçar, passa, sobretudo, pela experiência, formulação de uma capacidade, como tão

92 Leia-se a propósito, as seguintes considerações: “Em termos gerais, podemos distinguir duas fontes de informação na percepção do mundo externo: uma consiste nos dados sensoriais disponíveis e outra no conhecimento e experiência conservados na memória.” (JESUÍNO)

93 Leonardo da Vinci

94 Paul Valéry in (RODRIGUES, O que é Desenho, 2003, p. 30)

95 Sobre a visão funciona aqui enquanto um processo fisiológico, perceptivo e individual, compreende a percepção das “formas em que o mundo se apresenta ao olhar (e o olhar ao mundo).” (GEMELLI, Criatividade-visão pág. 242)

bem evidencia Betty Edwards ou Ana Leonor ao comparar a habilidade em desenhar com a de andar de bicicleta:

Sob muitos aspectos, ensinar a desenhar é como ensinar alguém a andar de bicicleta. É muito difícil explicar em palavras. Quem se proponha a ensinar uma pessoa a andar de bicicleta poderá dizer: "Bem, o que você tem a fazer é montar a bicicleta, empurrar os pedais com os pés, equilibrar-se e sair andando". É claro que isto não explica tudo, e é provável que o mestre termine dizendo: "Vou fazer uma demonstração. Deixe-me montar a bicicleta, e você preste atenção no que eu faço". O mesmo sucede com o desenho. A maioria dos professores de arte e dos autores de livros didáticos sobre desenho exortam os principiantes a "mudar sua maneira de olhar as coisas" e a "aprender a ver". O problema é que essa maneira diferente de ver é tão difícil de explicar quanto andar de bicicleta, e o professor muitas vezes termina dizendo: "Olhe estes exemplos e procure imitá-los. Se você praticar o bastante, é possível que termine aprendendo". (EDWARDS, *Desenhando com o lado direito do cérebro*, 2007, p. 63)⁹⁶

Andar de bicicleta trata-se de um conhecimento que deficientemente se explica ou se aprende por palavras, pelo que o *saber* (e o) *fazer*, é algo que somente com o treino ou a prática e acumulação de experiência se adquire, e o mesmo acontece com desenhar:

Aprender a desenhar, desenhando. Embora essa afirmação possa parecer destituída de significado, ela é muito verdadeira: a ação de desenhar é que é a escola do desenho. O mesmo vale para as outras atividades artísticas: aprende-se a pintar, pintando; aprende-se a esculpir, esculpindo; aprende-se a escrever, escrevendo, e assim por diante.⁹⁷

Em resultado destas observações, cremos que o registo pode contribuir para a relação que o indivíduo estabelece consigo próprio e com o circundante. Assim, por exemplo, desenhar à vista – um dos primeiros objectivos (antes de projecto ou expressão/produção artística) a conquistar no âmbito da formação (académica), exige – para além do conhecimento de sistemas de representação de que nos possamos socorrer –, sobretudo, a nossa capacidade de apreensão, memória e criatividade, não só sobre a natureza do objecto, mas também da sua envolvimento no tempo, espaço e cultura:

Olhar um objecto desenhando-o obriga a uma observação disciplinada e organizada e estabelece uma diferença clara entre o olhar distraído sobre as coisas e o olhar activo sobre o que se desenha, sobre o que se quer ver. (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 31)

Observar é raciocinar sobre várias perspectivas. (ORTIGUES E. &, p. 232)

Contando que através do desenho o indivíduo perfaz e refaz o desejo ou intenção de dar corpo a uma dada inquietação, ideia ou imagem – seja por via da *representação* (ligada ao visível e a uma abordagem instrutiva e objectiva) ou por via da *afirmação* (ligada à fixação da imaginação e do vivido) – podemos considerar que o desenho ou o registo e concretização desse objecto (visível, imaginado ou sentido) constitui em si, implica compreender os elementos fundadores (a natureza, as *essências*, o indizível, os elementos

96 EDWARDS, Betty, *Desenhando com o lado direito do cérebro*, Editora, p. 63; digitalização consultada em <http://www.scribd.com/doc/3864114/betty-edwards-desenhando-com-o-lado-direito-do-cerebro>, 2008;

97 LOWENFELD, Viktor. *A criança e sua arte*, 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977; consultado em "A Criança e o Desenho Infantil – A sensibilidade do educador mediante uma produção artística infantil" de Ema Roseli de Novaes, Lygia Helena Roussenq Neves;

indispensáveis, a *natureza objectiva*) desse objecto (reconhecível ou transcendente, de acordo com os anteriores destaques). Todavia, qualquer um destes processos, assimila uma inevitável acção de *nivelamento*⁹⁸, de selecção e interpretação, a qual implica a sua circunstância, cultura e imaginação. Desenhar⁹⁹ preceitua assim - mesmo enquanto objectivação do visível - eleger e construir configurações portadoras de sentido, contando que: “qualquer interpretação comporta uma margem de liberdade na escolha dos seus meios, desde que seja fiel àquilo que lhe é dado na formulação original.” (ORTIGUES E. &, p. 221)

Neste enquadramento, o desenho parece-nos uma acção que pode funcionar também, como uma aquisição de experiência e conhecimento no sentido em que compreende - em nossa opinião - o que Ponty descreve como um “encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser.” (MERLEAU-PONTY, *O olho e o espírito*, 2006, p. 68). Contudo, neste contexto em que a acção de desenho aparece individualizada a este ponto, interessa-nos antes, o destaque (e modo de individualização) que no prolongamento do seu pensamento, Ponty aponta relativamente à obra de Cezanne - pois considera-o capaz de “tornar visível o modo como o mundo toca.”¹⁰⁰, pelo que a sua obra dá acesso à *visão do mundo* do autor. Esta particularidade, parece-nos consistir, não tanto com a reprodução do real, mas sim, com a expressão de um *observar* que nos parece próximo àquele que anteriormente frisámos através da citação “observar é como um raciocinar sobre várias perspectivas.” (ORTIGUES E. &, p. 232); e simultaneamente, com a continuidade do tempo e da experiência que leva a uma constante *actualização/renovação* do ser. Esta *reiteração e reformulação* do ser, que associamos à *experiência* e à *experiência de registo*, tem por base as observações do filósofo no que diz respeito à acção de *ver (e ser visto)* que na sua descrição consiste num “(...) estar no mundo, ser «apanhado no tecido do mundo», e estar aberto ao mundo.” (ROBINS, p. 52). Sobre esta proposta de Ponty, atendemos à leitura de Lacan, pois interpreta que:

(...) somos seres olhados no mundo, sendo esse olhar que nos discerne, sem que isto se mostre na consciência da vigília, mas dando-se a ver nas imagens dos sonhos. Nelas, na fantasia ou na poesia, podemos ver coisas. Como o poeta que, às vezes se pinta nuvem, às vezes se pinta árvore. As coisas, ele pode ver pela sua capacidade perceptiva de visão. Ele pode ainda olhar as coisas. Mas, por elas, pelas figuras que cria, pode dar-se a ver. Pode também fazer-se olhar. (...) O campo visual é complexo, nele os sujeitos e os objectos não são evidentes. Enquanto a visão se dá no domínio do campo perceptivo, o olhar como objecto pulsional inclui a dimensão do desejo. (BUENO, 2002, p. 78)¹⁰¹

Nesta *encruzilhada*, entendemos poder aproximar o registo no caderno ao *vivido*, ou seja, consideramos que este pode participar da experiência ou interacção e interpretação da *realidade do mundo*. Quer isto dizer, que ao registar um objecto que observa, por exemplo, o indivíduo não assume exclusivamente, o papel de espectador, do mesmo modo que o seu desenho não será apenas uma reprodução do visível. Ainda assim,

98 Tal como se pode confirmar: “O que caracteriza os processos artísticos e os próprios processos perceptivos é o facto de que cada acto de ver implica ao mesmo tempo o acto de apreender os traços essenciais.” (MÓDICA, 1992, p. 33)

99 “Desenhamos porque os nossos olhos vêem e não o contrário, pelo que esse desenhar, directa ou indirectamente, é sempre um resultado da maneira como o cérebro vê.” (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 35)

100 MERLEAU-PONTY, Marcel, «Cézanne's doubt», in *Sense and Non-Sense*, Evanston, North western University Press, 1964, p. 19 (ênfase de Merleau Ponty);

101 BUENO, Cleuza Maria de Oliveira, *Entre-visual: espaço de construção subjetiva*, p. 78, Edição de EDIPUCRS, 2002, ISBN 857430266X, 9788574302669; Consultado em <http://books.google.pt/books?id=CAkvECgT8KkC>;

a representação é considerada uma via de abertura, a qual visa educar e preparar o indivíduo de modo a que este possa assumir a sua autonomia criativa e profissional.

Sugerida a introdução do registo no caderno enquanto rotina ou prática fundadora do indivíduo criativo, este objecto, poderá potenciar esse(s) domínio(s) considerados necessários e exponenciar a sua ocorrência. Assim, o registo do observado e vivido, neste processo de formação, tem que ver com a prática da representação e testemunho pelo desenho de uma realidade ou exterioridade. Este, é por isto, inerente à circunstância do indivíduo; cujo objecto de atenção, uma vez exterior a si (representação do visível), tende a ser fugaz ou imprevisível. Assim, o registo ou a experiência do desenho exige um fazer, avaliar e (re)¹⁰²interpretar¹⁰³ contínuo, não só sobre o objecto desenhado ou sua expressão, mas também, sobre o circundante, exterior ou objecto de atenção, que aí procura representar. Com isto, pretendemos aproximar-mo-nos da perspectiva de uma *visão* ou indivíduo e desenho ou desígnio que se renova à medida que vai acontecendo, permitindo tornar o desenho numa actividade de estruturação, compreensão e expressão do modo de pensar e reformular ou actualizar (o mundo) do indivíduo, contando que:

(...) o mundo tal como o interiorizamos surge como uma quase ficção, uma construção inventada, não por cada ser individual, pois para este ele aparece com as características de realidade, mas por um colectivo espalhado no espaço e no tempo, chamado Humanidade. (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 11)

Neste paralelismo que apontámos face ao processo de aprendizagem e formação, entendemos que a representação pode ser considerada como uma via ou processo fundador de uma visão plástica e da faculdade de expressão visual; isto, tendo em vista uma utilização (profissional) do desenho em projecto e enquanto expressão artística. De acordo com Francastel, a visão plástica refere-se a “um fenómeno psíquico de representação interior, utilizando embora signos materiais para se materializar e transmitir entre os indivíduos.” (FRANCASTEL, 1998, p. 173). O facto de a visão plástica depender de uma memória e identidade cultural para que haja a identificação do desenho enquanto expressão (de intenção e pensamento), mostra-nos que esta operação implícita de aceitação (e significação) é absolutamente fundadora do desenho e por isso, fundamental para a sua compreensão:

A distinção da forma é necessariamente uma operação activa, que desemboca sempre numa distinção entre a forma e o fundo: aliás, só se pode reconhecer aquilo que já se distinguia. Um primitivo não lê a imagem do que nunca viu. Em contrapartida, para espíritos treinados, o desenho, tal como a linguagem escrita, é um meio de fazer surgir objectos imaginários. Na base da leitura dos signos plásticos, como de qualquer outra leitura, encontra-se necessariamente a imaginação e a memória. Sem elas, não existe visão plástica, seja ela qual for. (FRANCASTEL, 1998, p. 173)

Gombrich sintetiza esta situação, através de um desenho de um cavalo, o qual se parece com o cavalo sem que o inverso aconteça:

102 Contando que interpretar é compreendido como um: “fazer ver certas correspondências entre universos ou estados de coisas, entre os quais nós não percebíamos até então nenhuma ligação directa.” (ORTIGUES E., 1987, p. 225)

103 Compreenda-se que a noção de interpretação contempla “...expressão ou fórmula ou notação significativa; 2) a interpretação propõe-se acrescentar algo à compreensão da expressão original, introduzindo uma nova forma de expressão (não necessariamente verbal, como no caso da execução musical e da representação teatral). Diremos que interpretar é compreender, reformulando ou re-exprimindo sob uma forma nova. 3) a interpretação consiste em mostrar algo: ela vai do abstracto ao concreto, da fórmula à respectiva aplicação, à sua «ilustração» ou à sua inserção na vida.” (ORTIGUES E., 1987, p. 220)

Se, mostrando um ilustração a uma pessoa lhe perguntarmos: o que é isto? a resposta será: «É um cavalo» ou «um homem» e não «isto é o desenho» ou a «fotografia» ou «a pintura» de um cavalo e de um homem, respectivamente. (MASSIRONI, *Ver pelo Desenho*, 1996, p. 72)

Esta perspectiva tende a ser ignorada por qualquer indivíduo no momento da acção:

Não poderíamos nós considerar um caso de demência o de um homem que, reconhecendo num desenho o retrato de N.N., exclamaria: “É o Sr. N.N.!", “Ele deve ser doido” diriam as pessoas, “vê um bocado de papel com uns traços negros em cima e toma isso por um homem!”¹⁰¹

Quer isto dizer que, aquele conjunto de linhas e manchas supõe ser reconhecido¹⁰⁵. Esta partilha de identidade entre objecto e desenho que favorece esta operação (de reconhecimento), a qual está implícita, já na descrição de Plínio. Nesta sua exposição, o contorno aditado à parede, não só foi retirado do corpo do amante, como revela conter algo de idêntico ao objecto de desejo, o amante. No caso específico que Plínio descreve, há uma partilha óbvia de atributos entre (silhueta do) indivíduo e contorno (desenho). Esta proximidade torna presumível e evidente, a identificação e reconhecimento da partilha de atributos entre ambos; como escala, desenho, semelhança entre



39 detalhe, *Butades*, Mário Bismark, 2006;

indivíduo e registo de seu contorno. Na parede, esta linha de contorno, então aceite pela sua partilha de atributos com o amante, é, por sua vez, fundadora de uma existência, a qual, se por um lado, passa a existir em conformidade (coexistência) com o plano do desenho, a parede; por outro, significa, alude, remete e presentifica (traz à nossa consciência) o que está ausente, o amante, ou antes a nossa memória, apercepção e experiência «pluridimensional», do amante que partiu (neste caso):

Mas esse contorno tinha anteriormente implícita a ideia de que a sombra projectada na parede, isto é, o vestígio planificado do jovem, era uma memória do próprio jovem. (...) Esta história remete imediatamente para dois processos de transposição, próprios do desenho, que são aceites como uma evidência e que, no entanto, implicam uma complexa abstracção da realidade percebida pelos sentidos. O primeiro refere-se à possibilidade de representar as formas do espaço tridimensional sobre a dimensionalidade de um plano e, no entanto, continuar a identificar esse registo como uma imagem do modelo tridimensional. O segundo toca num aspecto ainda mais complexo porque contém implícita a ideia de que o traço desenhado sobre uma superfície define os limites volumétricos da figura que se quer representar, limites esses quase inexistentes para o olhar, mas verdadeiros em relação a uma percepção pluridimensional do modelo. (RODRIGUES, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, 2000, p. 22)

Plínio, desperta-nos assim, para uma pré-disposição cultural e para a necessidade de uma aprendizagem. Neste seguimento, mais do que definir no plano do desenho a “fronteira entre ser chávana e não ser.”¹⁰⁶, a

104 Wittgenstein in (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 28)

105 “Assim, ao identificar o que está desenhado, não só reconheço a identidade do que está representado, como reconheço que tem um carácter idêntico ao que se deseja representar”; RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira, *O que é Desenho*, Quimera Editores Lda., 2003, p.27

106 A autora diz nos ainda que: “O que os nossos olhos vêem é o conjunto de manchas e linhas, contudo o cérebro vê a chávana e o conjunto de pessoas.” (...)Os olhos, enquanto instrumento de registo, vêem os tais riscos e manchas, que imediatamente são «traduzidos» no cérebro como representações.” Deste modo, a autora descreve que ao conjunto de linhas e manchas, esse conjunto de estímulos e

linha exalta a possibilidade de representação e expressão de realidades, sob os limites da imaginação (ainda que de modo afim à nossa percepção ou cultura). Devemos sublinhar que esta possibilidade de percepção é facilitada pela nossa anatomia e depende, sobretudo, do meio. Anteriormente, referimos este processo de contacto e aprendizagem pelo desenho como sendo natural, porque está presente na nossa cultura e acompanha desde cedo o desenvolvimento cognitivo, social e cultural do indivíduo.

(...) desenhar é uma manifestação de absoluta humanidade (mais do que reconhecê-los como semelhantes, aqueles que tais desenhos faziam eram seguramente pessoas com que se podia falar e discutir conceitos complexos, como complexos são os traçados geométricos), presente na exaltação comovente das pinturas rupestres, evidentes na complexidade de filosóficas geometrias. (RODRIGUES, *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*, 2000, p. 18)

O registo gráfico e a expressão visual – o desenho – é assim, uma acção transcultural, a qual, no que diz respeito à aquisição de conhecimentos e seu domínio (harmonia entre intenção e desígnio no desenho), exige, por parte do indivíduo, uma prática. Exceptuando a via do ensino especializado, a expressão visual tende a ser abandonada pela maioria dos indivíduos. Ao longo da sua formação, que deve ser ininterrupta, qualquer indivíduo atravessa estádios em que tal capacidade – de significação, atribuição e reconhecimento, pelo desenho, de objectos que surtam o efeito de *realidades* – não está ao alcance do mesmo, como verificamos na primeira infância; em contraposição, em ambientes especializados, as configurações gráficas assumem valores e expressões que podem estruturar e absorver a actividade profissional do indivíduo.

De acordo com Arheim os desenhos infantis dependem determinantemente da experiência sensorial, resultando o desenho, na reprodução daquilo que é marcante no objecto, para a criança. Assim, aquilo que uma criança realiza não será a expressão ou representação controlada de uma experiência, mas a reprodução ou a cópia das características essenciais do objecto ou da experiência desse objecto (seja cor, textura ou forma). Já Gombrich, acentua que os desenhos infantis, apesar de serem “realistas nas intenções, se baseiam apenas na figuração de «esquemas mínimos», mais na «invenção» do que na reprodução, como se a criança desenhasse o que conhece e sabe de um objecto antes de conseguir exprimir graficamente aquilo que vê.”. Envolvido deste modo, no processo de sociabilização do indivíduo e obrigando à articulação de várias faculdades, desenhar requer um processo de formação e de maturação até constituir-se na produção de uma *realidade*: “modo de expressão gráfica que, através dos seus elementos plásticos e gráficos livres, consegue representar e transmitir imagens que percebemos como equivalentes às fixadas pela nossa percepção, no mundo real.» (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 28)

Este modo de expressão desperta-nos a atenção, pois encontramos alguma afinidade, os registos ou cadernos de registos que assumindo-se como exemplares de uma prática ou actividade artística, autónoma, são expostos na net, participando do portefólio e da construção e afirmação de uma identidade e obra criativa. Ainda assim, o carácter de livre expressão ou de apego à circunstância/vivência do indivíduo, parece manter-se, ou antes, destacar-se. Estes cadernos a que nos referimos, que somam um conjunto de ilustrações, fruto do dia-a-dia, que quase sequencialmente (como a narrativa de um livro) testemunham uma actividade de livre expressão artística e criativa, ilustram frequentemente, situações relativas ao indivíduo, como memórias, viagens, acasos, obsessões, ou ainda, o exercício gráfico de estetizar ou tornar

posteriormente impulsos nervosos, o cérebro vai fazer corresponder o que o desenho quer significar. (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 34)

ilustrativo os despojos ou registos do dia, como quem desenha ou altera por cima de um livro impresso. Nestes, consideramos expressa uma utilização do desenho que visa a liberdade e até, a transcendência do próprio. Ainda assim, convém lembrar que:

Um desenho pode variar tanto quanto varia a atitude de quem está a desenhar. Quero com isto dizer que pode estar a desenhar-se pura e simplesmente para aprender a desenhar, para praticar o que se aprendeu, para desenhar um objecto que está perante os olhos, desenhar de imaginação memórias visuais ou divagações da mão ou da mente sobre coisas que se inventam e não existem, estando neste caso ainda todos os projectos em desenho de coisas a construir, ou de coisas que se projectam sem a intenção de construir e que só existem em desenho. Podemos fazer desenhos não concretos, e não representativos, em que o assunto do desenho são os seus próprios elementos, como acontece com os desenhos abstractos. Um desenho pode ainda existir para os outros verem. (RODRIGUES, O que é Desenho, 2003, p. 51)

II.4 *Sobre a escrita*

(...) my handwriting has been used in several personal as well as commercial projects including a 40 meters timeline and 4 Gallery walls at Tate Modern. But perhaps the longest-lasting influence Dear Diary had on me was a growing fascination with the wit and expressive conciseness that I came across whilst hunting for the little quotations that introduce each of the characters (...) Sarah Fanelli graphic 10 "sketchbooks, journals, bla bla



40 Trabalhos de de Sara fanelli; página de caderno; livro "Dear Diary" o qual começou com uma viagem de visita aos seus familiares, conjunto de páginas do livro "Sometimes i think, sometimes I", www.sarafanelli.com

No ponto gesto, abordamos, sucintamente, alguns dos aspectos que fazem divergir a educação da mão para a reprodução de um desenho convencional (como a escrita) e da educação do gesto como potencial expressivo (e) plasticamente *interessante*.

No âmbito das disciplinas criativas, podemos afirmar que o meio expressivo preferido é o desenho, o qual pressupõe um pensamento e síntese visual, espacial e plástica que a escrita não tende a comportar (ainda que se socorra dos mesmos elementos para a criação de marcas, signos ou sinais, como a linha, o ponto e o plano/superfície) ou partilhe técnicas e instrumentos.

Contando que a expressão visual, por via do desenho é o meio preferido no contexto das disciplinas criativas em foco, a escrita desempenha um papel, frequentemente auxiliar, sendo utilizada, sobretudo,

aquando pode proporcionar uma melhor gestão de informação e alguma economia de tempo; situação com a qual encontramos correspondência no estudo de Hopper.



41 - projecto, Édouard Hopper; Guillaume Apollinaire, 'Un Terrible Boxeur', from 'Montparnasse' (1914);

Contudo, a escrita pode participar, como signo gráfico, plástico e visualmente expressivo na configuração do registo, da imagem e do projecto (como percebemos rapidamente através do design gráfico, por exemplo, relativamente a um cartaz). Este carácter expressivo, plástico e gráfico da escrita, a que nos referimos, pode ainda ser exemplificado de outro modo, por exemplo, através de caligramas, da introdução de texto na composição (1ª, 2ª, 5ª e 6ª ilustração no conjunto que se segue), da utilização do texto e suas unidades expressivas como ilustração (um dos exemplos possíveis, 3ª ilustração), da exploração do gesto de escrever.



42 – Representação da escrita, no detalhe (1ª figura) da carta. Pintura (2ª figura) de Jacques Louis David, Morte de Marat, 1793, óleo sobre tela, 162 × 128 cm; Lembrando a relação entre ilustração e escrita do período Medieval, este trabalho de Dotremont & Alechiensky¹⁰⁷ explora o gesto da escrita sem o recurso a um cólipo; Alfabeto visual de Klec, secret type-face; ironia de John Baldessari, 1960 (composições executadas por um letrado); Jean Michel Basquiat, ideal; Paulo Miranda, a POE n108; Gastão de Ebrei, um metro e meio de poesia¹⁰⁹;

107 Sem outras informações. Imagens recolhidas em <http://gramatologia.blogspot.com/scarch/label/escritas%20inventadas>

108 Consultado no sítio sobre poesia visual brasileira <http://www.imediata.com/BVP/>, em Setembro de 2008

Neste ambiente, deparamo nos desde logo com a dualidade que a escrita pode apresentar no contexto da expressão visual, pois a configuração da letra, da palavra ou da frase pode remeter para um dado significado ao abrigo de um código vigente; como podem, por exemplo e diferentemente, participarem de formas e configurações não regidas por um código ou que simplesmente exploram ou particularizam um dado aspecto da escrita, como por exemplo, o gesto e o movimento da *mão que escreve*, como vemos nas seguintes imagens. Nos cadernos de Amir Cadôr (imagens acima), encontramos a exploração plástica e expressiva da gestualidade da sua escrita, um exercício ao qual, qualquer indivíduo se podia prestar, para enriquecer a sua formação e auto-conhecimento. Esta vertente, criada a partir da ausência de um código, contrasta com o desenho representacional e notacional, em que as configurações são definidas de modo a permitirem a identificação e compreensão face ao objecto a que aludem. Entendemos que podemos associar esta dualidade, àquelas que temos vindo a enfatizar - sobretudo após o Renascimento (embora possam ser já apontadas em Platão) - e que agregam outros binómios como conceptual/sensível, abstracto/icónico ou representacional, natural/artificial, entre outros.



43 – *Cadernos de viagem* de Amir Brito Cadôr, consultado em <http://www.iar.unicamp.br/galeria/amirbrito/cadernos03.htm>

Embora a escrita concista num tema extremamente complexo, os aspectos que pretendemos focar, cingem-nos a um contexto particular em que é esta dualidade, que assenta na utilização redundante da linguagem escrita em oposição à sua utilização enquanto expressão que agrega ou sublima um valor plástico, que nos desperta maior interesse no sentido de se rever em maior frequência no caderno. Neste contexto, a sua importância visual não se reduz ao legível, prendendo o seu sentido à imagem e sua configuração na folha (situação de que o texto e a escrita, tendem a libertar-se). Paralelamente, um registo visual, pode reunir e articular ambas as possibilidades.

A distância entre desenho e escrita remete-nos para a cisão que ocorreu já na pré-história, em que se verifica (pela capacidade e operação de síntese inerente aos sistemas de notação simbólica) e de acordo com Joan Costa, que estes testemunhos são já: “traços cujas formas abreviadas sugerem signos de alguma escrita mas, que se supõe teriam funções sinalizadores, mnemónicas ou simbólicas.” (COSTA, 1988, p. 12) Deste modo, pressupõe que o reconhecimento do significado de tais elementos, não seja exclusivo ao seu autor, prevendo-se por isso, um conjunto de semelhanças identificadas por diversos indivíduos. Verificamos hoje, que a escrita, tal como a praticamos, desenvolveu-se a partir dos elementos do desenho, da representação por semelhança – como uma mnemónica – ou do ícone ao símbolo e sintagma (elemento de um código, como uma letra), cuja apreensão exige uma partilha cultural.

De acordo com Barthes e Marty, esta capacidade de atribuição e reconhecimento de sentido a um conjunto de elementos gráficos, mantém, na nossa leitura, uma relação explícita com estímulos de ordem natural, como os vestígios ou indícios: as nuvens no céu, a impressão ou o rastro deixado pelos animais ou indivíduos no solo e a marcação de território (por exemplo, dos ursos no tronco das árvores). Por uma questão de sobrevivência, o homem terá aprendido a ler e a expressar estes mesmos fenómenos (rastro, marcação) e a reproduzi-los (denotando a intenção de expressar (por si) e comunicar (com outros)):

Encontra-se esta relação primeira da leitura na raiz da palavra chinesa *wen*, que significa ‘conjunto de traços’, carácter simples da escrita; também aplicada aos veios das pedras e da madeira, às constelações representadas pelos traços que unem as estrelas e às marcas deixadas no solo pelas patas do bípedes e dos quadrúpedes. (BARTHES, *Leitura*, 1992, p. 32)

Seguindo este raciocínio, podemos assumir que a marcação de um acontecimento difere do vestígio. A marcação da superfície e a marca aí presente na superfície, são o resultado de uma acção deliberada ou intencional e por isso, conceptualizada. Deste modo, o rastro que constitui, não é o da passagem enquanto impressão do peso do corpo sobre o solo, por exemplo, mas sim, o do testemunho, da vivência (/cultura) que o próprio indivíduo projecta e institui na realidade exterior:

O animal representado simboliza, tal como a marca no solo, mais a espécie do que a individualidade: neste sentido, é realmente a marca significante de um elemento de diferenciação na cadeia simbólica (...) indica-nos precisamente que não se trata de uma simples transcrição ou de uma simples imitação da realidade, mas de uma certa selecção do real, visto que estes desenhos possuem uma organização sintáctica e até simbólica. (BARTHES, *Leitura*, 1992, p. 34)

Esta consideração, é justificada pelo autor, com base na repetição que observa; e através da qual, considera revelar-se a estrutura e organização de um conjunto reduzido de elementos que variam ligeiramente entre as diversas cavernas, aproximando-se da noção de mnemónicas e anunciando a de código e de escrita: «A própria organização destas figuras indica que serviam, sem dúvida, de suporte para narrativas orais.» (BARTHES, *Leitura*, 1992, p. 34). Estando estes desenhos já próximos da representação de um código, da configuração de uma “linguagem simbólica”, aproximam-se dos pictogramas, na qualidade de símbolos, ou de ideogramas; contando que a imagem reúne um conjunto de ideias ou expressa um conceito. Neste sentido, o mesmo autor sugere que trata-se de um desenho já próximo da palavra, condição que virá a nomear de pré-escritas, acrescentando que o acto de escrever¹¹⁰ radica na capacidade de ler o resultado da

110 ...o acto de escrever tem origem no acto de ler, a partir do momento em que se apreende a escrita na sua etimologia originária (gravar, fazer uma marca).” (BARTHES, *Leitura*, 1992, p. 34)

acção tomada, e ler (projectar e reflectir activamente), a acção que se toma - o gravar ou fazer uma marca, significando através desta:

Tudo se passa como se a escrita já tivesse sido inventada antes de ser posta em relação com a língua, antes de ser fonetizada: o advento da escrita é algo que já é escrita (considerando que a sua característica fundamental é o isolamento de um traço significante através da grafia) e que, só depois de uma evolução lenta e descontínua, acaba por poder servir de suporte ao som. A escrita não nasce do facto auditivo, não é apenas transcrição do falado no acto gráfico, tem origem no reconhecimento visual da marca. (BARTHES, *Leitura*, 1992, p. 32)

Este estágio da escrita, pareceu-nos relevante, contando que - de acordo com Joan Costa, a efectivação de pictogramas ou os ideogramas, traços que repetem um conjunto mínimo de elementos de modo a garantirem a expressão e sua compreensão por parte de outros indivíduos, marcam a cisão entre desenho e escrita¹¹¹.

11.4.2 *Em relação à escrita*

Havendo uma clara excepção face ao desenho técnico, podemos afirmar que, diferentemente do desenho, a escrita obedece a um código, no qual o seu desenho encontra-se definido. Neste contexto caso não cumpra a regra, o desenho pode, inclusivamente, facilmente comprometer a legibilidade ou acesso e perceptibilidade do significado daquele evento gráfico e do intento a que corresponde. Porém, ambas dão conta de um processo de percepção, reconhecimento e atribuição de sentido a um evento ou a uma configuração gráfica, criando assim, uma ponte entre indivíduos. Repare-se que possibilidade e capacidade de apreensão de qualquer uma destas vias de expressão visual, não dispensa uma partilha cultural, para além de uma (directriz e) semelhança no aparelhamento biológico.

A produção gráfica, tal como outra qualquer produção comunicativa, é alimentada e determinada pelos conteúdos que constituem a sociocultura que a gera. (MASSIRONI, *Ver pelo Desenho*, 1996, p. 95)

A apreensão pode ser descrita, pelo menos, em dois momentos: numa primeira experiência de reconhecimento dos signos existentes, sejam plásticos, linguísticos ou finalmente, visuais; e num segundo momento, em que: "O objecto de leitura já não é a compreensão em bruto dos signos, mas sim o sentido que se espera que transmitam (ou restitua)." Assim, entendemos que após o reconhecimento e sobretudo, a compreensão do significado, a interpretação da mensagem transcende a desconstrução de um texto, que segundo as palavras do mesmo autor, coloca a leitura como "a construção de um outro texto, o meu, que toma em consideração o livro e o faz existir. (BARTHES, *Leitura*, 1992, pp. 187/193)" Quer isto dizer, que o autor considera que o reconhecimento é já leitura, ou seja, é já interpretação. Neste sentido o reconhecimento não é uma etapa preliminar, situação que explica, socorrendo-se da seguinte analogia:

(...) compreensão e reconhecimento distinguem-se como, no vocabulário psicanalítico, construção e interpretação: a interpretação é pontual, limitada, discreta; a construção é uma elaboração a uma escala maior que retoma objectos da interpretação, soma-os, preenche os vazios entre eles: é uma reconstituição da história ou do texto, das suas

111 - Leia-se a propósito: "(...)com a pictografia e os ideogramas teve lugar o 'nascimento da arte', a qual se desenvolveria com a pintura, a escultura e as artes plásticas. Desde então, as artes iconográficas e a cultura literária precedente da escrita alfabética bifurcar-se-iam para sempre." (COSTA, 1988)

articulações ou das suas transições. (BARTHES, *Leitura*, 1992, p. 193)

No caderno, a escrita pode funcionar, sem que os caracteres adquiram qualquer sentido (*significado*) plástico, ainda que a expressividade da caligrafia denuncie muito do seu autor e circunstância, como pode acontecer numa anotação, por exemplo. Porém, a mancha constituída pelo conjunto de frases, pode (simultaneamente) funcionar ou vir a ser utilizado plasticamente, e em articulação com a composição da página, resultar numa ilustração de quem pratica o desenho e através deste expressa ou regista o que lhe concentra a atenção – a sua vivência. Outra oportunidade, consiste no facto de qualquer um dos elementos (caracteres, interjeição, palavra, frase, texto) poder operar e significar sobretudo de acordo com seu *novio* desenho, configuração ou interferência na redundância inerente à forma visual do código escrito. A par da possibilidade de a escrita poder funcionar plasticamente sobre a página, mais intensamente ou não, esta constitui com grande frequência – total ou parcialmente – um processo de registo enquanto auxiliar ao pensamento (visual) no contexto de disciplinas do domínio plástico, espacial, geométrico e gráfico, como a arquitectura, a pintura, ilustração ou animação.

11.4.3 *A escrita, o desenho e a arte – alguns apontamentos*

Todavia, se no caderno apontamos para a utilização da escrita como meio não preferencial ao registo no contexto das disciplinas criativas, devemos ressaltar que a sua ligação com a arte e inclusivamente com a pintura (e posteriormente, ilustração e design gráfico) é relevante, não só porque podemos encontrar afinidades em períodos como a pré-história, nas mnemónicas ou pré-escritas, como foi observado anteriormente; ou na época medieval, pela dependência entre texto, decoração e ilustração;¹¹² mas também pela relação de interdependência entre palavra e desenho, que ao longo do século XX, veio a ocupar o contexto da arte através dos caligramas de Apollinaire, da poesia pós 1950 à mais recentemente poesia visual que tem ganho outros contornos com o digital, pela possibilidade de lhe imprimir ritmo e dinâmica no tempo e de tornar o texto interactivivo e a leitura não linear. Destacados estes exemplos, em que a escrita é introduzida no âmbito artístico – liberta da exclusividade de seu valor utilitário e do signo normalizado – não podemos deixar de reparar que a Oriente, no Japão, China ou Tibete, a par do desenho normalizado dos caracteres, a escrita ou desenho de caracteres possui um valor distinto e culturalmente significativo havendo a “arte de bem escrever”.

Neste apontamento sobre a escrita e a sua dimensão visual, podemos dizer que a poesia começou a ganhar um sentido plástico ou o contrário, com Mallarmé (1842-1898), que é talvez, o poeta precursor, de toda uma nova concepção de escrita ou criação artística desenvolvida no séc. XX. O poeta que começa por publicar em 1860, lançando em 1879 ‘Un Coup de Dés Jamais n’Abolira le Hasard’, é de acordo com Jorge Bacelar (2001)¹¹³, posteriormente considerada como despoletadora desta nova concepção e

112 Sobre este aspecto, diz nos Alberto Pimenta: “Mas a partir do séc. V a. C. estão documentados textos organizados visualmente, assim O Acéfalo, conservado num dos “Papiros mágicos”: uma figura humana com cabeça de cobra, um ramo de louro das mãos e um objecto não identificável na outra, o corpo recheado de letras e rodeado de fórmulas mágicas. Do séc. III a. C. é o Ovo de Sínias, um texto organizado em forma de ovo, com várias cascas de leitura, que se descreve a si mesmo como “ovo de rouxinol”, ou seja, como depósito de regras poéticas. Outros textos antigos conservados em vários códices (como o Phainomena de Aratos, do séc. X), assim como tradição dos “Altars”, que desde o séc. II a.C. até ao Barroco existem em profusão, apontam para uma figuração redundantes do texto, quase sempre com carácter mágico, de exorcismo ou invocação. A álgebra cabalística (as diversas formas de leitura por enigmas) parece ter sido outra das fontes destes textos (Rábano Mauro). Com o Barroco privilegia-se o carácter lúdico e mundano (adivinha, rebus) dos textos visuais, por vezes com um toque de alegoria mística.” Consultado em http://www.fesh.unl.pt/ctdl/verbetes/P/poesia_visual.htm

113 BACELAR, Jorge, *Poesia Visual*, Universidade da Beira Interior, disponibilizado em http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar_jorge-poesia-visual.pdf, 2006;

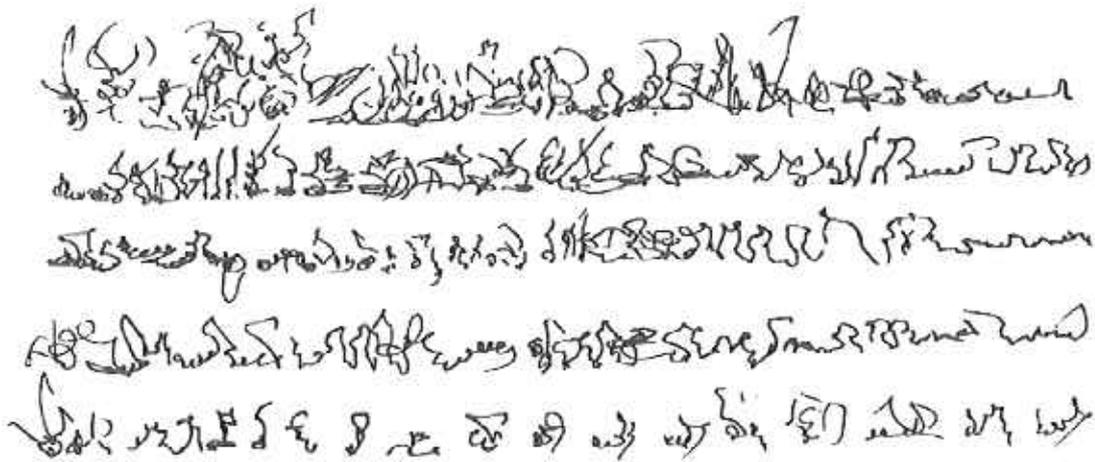
significação pela articulação entre texto e imagem. Contudo, outros poetas influenciaram sobremaneira o entendimento da poesia visual, como Apollinaire, sendo ainda possível apontar a inclusão desta modalidade expressiva em movimentos artísticos como o dadaísmo, surrealismo e futurismo, tendo como expoentes a produção de Tristan Tzara, André Bréton e Marinetti respectivamente. Contemporaneamente, em Portugal, assiste-se, não tanto no âmbito das artes plásticas, mas sobretudo no âmbito da poesia, com Almada Negreiros, por exemplo, ou com a publicação da revista *Orpheu*. Após 1950, desenvolve-se, por um lado, o informalismo, o gestualismo e uma expressão marcadamente conceptual com a poesia visual ou concreta¹¹⁴, que demonstra ser uma tendência seguida não só na Europa, como nos Estados Unidos, vindo a ser determinante em movimentos artísticos como o Fluxus (com Marcel Broto, Jean Dupuy, Albert Fine, Joseph Beuys, Giuseppe Chiari, Simone Forti, Ken Friedman, Ludwig Gosewitz, Paul Sharits, Emmett Williams, Jackson MacLow, Yoko Ono, entre outros) e a adquirir ainda outras terminologias como intermédia, pela utilização de vários meios na expressão ou significação, ou ainda poesia concreta sonora, com John Cage. No caso português, os exemplos são vastíssimos, contudo destacamos Ana Hatherly, pois não só trabalhou no âmbito da poesia visual e/ou concreta, mas tal como Michaux, Drummond, ou o americano Cy Twombly, trabalhou plasticamente - o gesto da mão para a escrita. Mais recentemente, desde a utilização da máquina de escrever (com René Fauconnet, década de 60, séc. XX), ao código ASCII (*American Standard Code for Information Exchange*)¹¹⁵ até obras mais recentes que integram sistemas digitais e interactivos¹¹⁶, que a articulação da forma e aparência do texto constitui significativamente a mensagem, assistindo-se ao seu desenvolvimento em disciplinas como o design com John Maeda por exemplo. No âmbito da poesia destacamos ainda Lygia Clark ou Augusto Campos (Brasil) e Joan Brossa¹¹⁷ (Espanha). Estes exemplos demonstram que a escrita pode ser articulada enquanto elemento visual, valendo *duplamente* (linguisticamente e visualmente) ou pode, constituir-se visualmente, como signo plástico exclusivo.

114 "O termo 'poesia concreta' surge dum encontro em Ulm, em 1955, de Décio Pignatari (membro do grupo brasileiro Noigandres) e Eugen Gomringer. Deste encontro resultou o anúncio da formação de um grupo internacional de poesia concreta, com a finalidade de aprofundar a investigação e o trabalho de cada um dos seus membros. Havendo pontos de contacto importantes no trabalho destes autores, bem como dos restantes escritores que constituíam os seus círculos imediatos, havia igualmente diferenças significativas, devido às fontes e à natureza das suas práticas. Estas diferenças espelhavam as diversas tradições estéticas e as premissas filosóficas com que cada um abordava a linguagem e a poesia, e pela avaliação e reflexão provenientes dessas características, originou-se um surto de produção teórica que se prolongou por toda a década de 1960. cfr.; DRUCKER, Johanna, *Figuring the Word: essays on books, writing and visual poetics*, Granary Books, New York: 1998, p.110" em BACHELAR, Jorge, *Poesia Visual*, Universidade da Beira Interior, Consultado em http://www.bocc.ubi.pt/pag/bachelar_jorge_poesia_visual.pdf; 2006;

115 <http://www.chris.com/ascii/> | <http://www.ascii-art.de/> | <http://www.thuglife.org/> | <http://www.ljudmila.org/~vuk/ascii/unreal/> | <http://www1.zkm.de/~wvde/ascii/java/> | <http://www.ljudmila.org/~vuk/ascii/>; 2006;

116 <http://dijon00.free.fr/CG/> | "Confluences" à Villette numérique en septembre 2004]; [http://www.villette-numerique.com/2004/pages/index.php?pg=21&auteur=Mark+Hansen+et+Ben+Rubin](http://www.villette-numerique.com/2004/pages/index.php?pg=21&auteur=Mark+Hansen+et+Ben+Rubin;); <http://www.eastudio.com/projects/listeningpost.html?middle-listening-statement.html> | <http://www.camilleutrechtback.com/textrain.html> | <http://www.yhchang.com> | <http://www.villettenumerique.com/2004/pages/index.php?pg=21&auteur=Charles%20Sandison>

117 <http://www.joanbrossa.org/> | http://www.joanbrossa.org/obra/brossa_obra_poesia_visual_11stat.htm; 2006;



44 - Henri Michaux 'Narration' (1927)

Deste modo, concluímos que há uma zona de intersecção relativamente ao *desenho* e à *escrita*, que se prende com o recurso e afirmação de *signos* e que leva a que ambas partilhem a origem etimológica grega (FRADE, 2002). A esta simultaneidade, pode acrescentar-se que ambos podem compartilhar, coexistir ou concorrer nos meios e suportes. Porém, e de acordo com Ana Leonor:

(...)a escrita é uma representação através de um equivalente - a palavra nomeia a forma - enquanto no desenho é através de um semelhante que a forma é directamente apresentada ou sugerida.» (RODRIGUES, O que é Desenho, 2003, p. 42).

Assim, no contexto do desenho, do registo e por inerência, do caderno, a escrita pode tomar outros valores como vimos anteriormente, pelo que reiteramos a seguinte afirmação: "A produção gráfica, tal como outra qualquer produção comunicativa, é alimentada e determinada pelos conteúdos que constituem a sociocultura que a gera." (MASSIRONI, Ver pelo Desenho, 1996, p. 95) Esta apreciação torna-se fundamental na expressão e interpretação de signos linguístico com carácter e expressão visual, pois neste contexto a uma clara interdependência entre forma e significado, pelo que atendemos às palavras de Mallarmé:

É preciso evitar que um sentido único se imponha de repente; o espaço em branco em volta da palavra, o jogo tipográfico, a composição espacial do texto poético, contribuem para aurelar o termo de indefinição, para o tornar preche de mil sugestões diferentes. (ECO, 1989, p. 74)

*O caderno de registo, uma
memória e metodologia prática ou
projectual ora um meio de
produção artística*

III.1 *Observações conclusivas*

O processo de realização tem sempre primazia sobre os resultados. (Braque citado por H. B. Chipp, 1993, p.265)
(SALLES)

III.1.1 *Uma leitura de acordo com a precedente revisão histórica*

Em resultado da revisão histórica do primeiro capítulo, verificámos, face ao registo e ao caderno de registo – prática, frequente, pelo menos, até ao advento do digital - que a acção de expressão gráfica que envolve, enquanto manifestação (e comunicação) de intenções, experiências e/ou conteúdos, é uma actividade que remonta ao homo faber de há 35000 anos atrás.

Por sua vez, o livro em branco ou o caderno - conjunto de folhas e objectos afins, de igual transportabilidade, manuseamento e materialidade - aparecem, posteriormente, a um conjunto de suportes e tecnologias que haviam permitido o registo.

Seguidamente, aferimos que a disseminação do papel nas comunidades artísticas veio, sobretudo, exponenciar – significativamente - um conjunto de procedimentos já familiares. Entre o registo projectual, a anotação de memória e concretização de pensamento (re/produção de cultura) ou o treino para o domínio da capacidade de expressar e comunicar através da imagem (por via do desenho), a acção de registo é produzida pelo próprio e pressupõe um gesto (ou um conjunto de gestos) designador, ou seja, implica um gesto (indicador, podendo necessitar de um objecto riscador) que imponha uma memória, neste caso, o registo de *informação* no suporte (seja este, terra, papel ou disco de memória digital).

III.1.1.1 *Espertar do desenho e vulgarização do papel*

A produção de conteúdos, visualmente, para organização do próprio e daquilo que tem à sua responsabilidade, é, assim, uma acção não exclusiva ao âmbito das práticas e disciplinas criativas; embora neste contexto, esta se verifique através de testemunhos de projecto em arquitectura, já na época de Vitruvius ou do Egípcio Antigo, antes do Cristianismo. Contando que o desenho, bem como o registo continuado da actividade intelectual e criativa, pode, hoje, constar de um processo de designação, sem incluir o desenho em ambiente digital, bem como, com o facto de o desenho poder dispensar de um objecto riscador/mediado aquando sobre o ecrã digital, o caderno assumiu grande preponderância no nosso estudo, permitindo-nos aclarar a noção de registo, ou pelo menos, do que poderia ser o registo da actividade criativa e paralela do indivíduo no caderno nos últimos cinco séculos, pois desde o seu aparecimento que veio propiciar não só a preservação de um conjunto de registos, mas sobretudo, porque fomentou e possibilitou a investigação ou adensou o processo criativo e permitiu o processo por tentativa e erro, bem como o devaneio e o acaso, aspectos que marcam já, a mudança para a *visão do mundo* Renascentista em que a verdade – temporária - é resultado do conhecimento e investigação do homem e não de uma concepção religiosa:

With the emphasis on craftsmanship and the medieval aesthetics that only the complete was regarded as perfect, the idea of a sketch in the modern sense could not exist. Usually a drawing and a painting would have been a single inseparable process not requiring independent preliminary drawings. Another factor militating against drawing in

our sense of the word was until about 1300 paper did not exist in the west and proper drawing paper not until about 1500. The medieval artist drew on specially prepared boards or on parchment, both cumbersome and expensive. The fifteenth century was a time of dramatic change and saw the beginnings of Renaissance. (MICKLEWRIGHT, 2005, pp. 12-13)

No seio das comunidades artísticas, a vulgarização do papel - que implica aspectos e condicionantes relativas à tecnologia e recursos empregues - fomentou a prática e a difusão do processo de desenvolvimento do indivíduo, bem como do projecto inerente ao trabalho produzido em oficinas, ateliês e academias, por toda a Europa. O conjunto mais antigo de registos, por nós encontrado, data de 1230 e foi concretizado por Villard de Honnecourt, de quem esta prática não seria exclusiva. Este, apresenta um conjunto de desenhos, cujo intuito parece residir na sistematização de tipologias e divulgação de conhecimento. Partindo deste *Livros de Modelos* e socorrendo-nos de outros excertos, retirados do livro de Giovannino Grassi ou do Códice Vallardi e Escorialensis ou dos diversos de Leonardo, fizemos a leitura do registo afim ao caderno, até ao séc. XVI, apercebendo-nos de algumas alterações. Do caderno ou conjunto de desenhos realizados por um mesmo autor, exemplificando tipologias relativas a várias disciplinas, passámos - à medida que nos aproximávamos do Renascimento - a encontrar colecções de desenhos provenientes de ateliers, oficinas e academias, os quais, foram realizados, na sua maioria, por mestres, artistas reconhecidos no meio especializado e pelos melhores aprendizes ou alunos das academias. Esta mudança é evidente na passagem de tipologias de objectos (face a diferentes disciplinas) presente nos *livros de modelos*, para a apresentação de estudos, esboços e até esboços (de obra ou por observação do modelo) que as colecções passaram a integrar:

(...) cependant, le resultat de l'attribution est le fait et résumé d'une méthode, d'une procédé d'analyse qui a pour but de se rapprocher le plus possible de la vérité (...) (Encyclopaedia Universalis, 1968)

Apesar das tipologias e intensionalidades diversas que qualquer um destes exemplares pode apresentar, considerámos que estes testemunham, desde então, uma clara utilização do desenho na racionalização de informação, bem como no desenvolvimento a nível pessoal (formação) e interpessoal (formação especializada e projecto) do criativo. Este desvelamento que o desenho possibilitou, ao funcionar enquanto metodologia e ferramenta do pensamento, foi reforçado pelo facto de, neste período, a sua transversalidade não se reportar apenas à formação e prática no âmbito das disciplinas, sendo recurso habitual na investigação ou estudo, bem como na conservação e divulgação de conhecimento científico: o desenho seria o meio de representação e reprodução visual de conteúdos mais económico. Assim, para além da disciplina de arquitectura, pintura ou escultura de que o desenho, segundo Vasari, seria fundador (pai das três artes), ou da sua habitual participação em procedimentos e estratégias político-económicas (por recurso à arquitectura, engenharia, geografia, cartografia, planeamento urbano e registo civil), assistimos à sua franca utilização enquanto meio de produção - investigação e registo - de conhecimento científico em disciplinas como a medicina, anatomia, botânica, biologia, as quais espertavam contemporaneamente.

As one moves into the fifteenth century, the interest in describing the surface gave way to a concern with the inner structure underlying surface detail. The study of human and animal anatomy, of plant and geological structure, and the laws of perspective, commanded the serious attention of many artists and this was part of a continuous, expanding intellectual concern about the nature of the physical world that was not confined to the realm of art. The beginnings of modern science, medicine, political theory and many other fields were initiated at this time.

(MENDELLOWITZ, 1980, p. 56)

Por esta via, a possibilidade de aceder ao real através d(a reflexão pel)o desenho, bem como de através deste, fazer transmitir visualmente informações que de outro modo seriam extensíssimas e até, irreproduzíveis, conferiu-lhe um carácter de relevo na erudição e desenvolvimento cultural, bem como na explanação de uma postura paradigmática e de uma prática inclusiva de uma metodologia científica. Neste ambiente, nas primeiras reuniões e academias o desenho passou a funcionar, também ele, como uma ciência e assim, objecto de uma investigação e prática sistematizada. Nesta óptica, cremos poder considerar o caderno, desde o Renascimento, o espaço previligiado e de suporte para esse processo de formação, reflexão e antevisão, bem como de arquivo e divulgação. Este, hoje, adensa assim, a obra de muitos criativos, tal como sucede relativamente a Leonardo da Vinci. Deste modo, é, para nós, importante reter que a vulgarização da imagem (pelo recurso ao desenho) em detrimento de uma metodologia científica que aspacia o rigor e a verdade no âmbito das mais diversas disciplinas – e em particular no seio da actividade criativa – pela sua proximidade com o pensamento e economia na transmissão de conteúdos, evidencia que, não só o desenho é assumido como uma possibilidade de aproximar, compreender e explicar o real, mas sobretudo, que é através deste que o indivíduo (ele próprio) concretiza pensamento (investiga, experimenta e corrige ou renova), abandonando a perpetuada visão bíblica do mundo:

The Renaissance was really the start of drawing in modern terms. (...) The belief that man is made in the image of God led to the perception that the proportions of the human figure must contain the key to a harmony underlying all natural phenomena. (MICKLEWRIGHT, 2005, p. 14)

Entendemos esta passagem, através do registo de tipologias várias (primeiros livros de modelos), passando pela colecção de desenhos relativos a mestres, escolas ou ateliers e que mostram antes, registos relativos à formação ou ao projecto, até à vulgarização do papel que vem sustentar esta renovação da relação entre indivíduo e circundante e postura de investigação e actividade criativa constante, pelo que os cadernos passam também, progressivamente, a suportar o registo diário (acrescendo ao trabalho no exterior, a entrada do quotidiano – realidade social – e de temas distantes à encomenda) ou a reunir um corpo de trabalho dedicado, livre (Leonardo, que não só projectou e desenvolveu pesquisas ao nível da biologia ou da indústria bélica sem estar ao serviço da encomenda, mas também ao nível da experimentação plástica, trabalhando a partir do acaso e da natureza ou ainda, caricaturizando o circundante). Sublinhando-se assim, não só a importância da acção do próprio (no desvelamento do mundo), mas também, um carácter amplamente distinto face aos registos medievais (os quais eram submetidos a uma hierarquia espiritual e religiosa que explicava as causas e a natureza), posteriormente e em resultado da colocação do indivíduo no centro do mundo associada à vulgarização do papel, o *caderno de registo* veio também, a conservar e revelar o desenho como modo de expressão contra-cultura, sendo, simultaneamente, um arquivo em que o desenho – como uma possibilidade de livre expressão e artística – foi inaugurado.

III.1.1.2 *Processo formativo, projectual ou criativo e registo da actividade quotidiana*

Recuperando alguns princípios Clássicos e colocando o homem no centro da atenção, a esta renovação enquadrada entre o final do séc. XIII e início do séc. XVII, está associada a proliferação de *ateliers* e *academias* de desenho, bem como a libertação do lugar da obra no âmbito da arquitectura e o desenvolvimento do desenho projectual (por auxílio á perspectiva, por exemplo) ou o desenho por

observação directa (da natureza ou do objecto a investigar ou representar). Desde então, o processo de formação e exercício profissional pelo desenho, no âmbito das práticas criativas tornou-se transversal. Através desta vertente anunciadora do real de que o desenho sobre cadernos revela se suporte e por conseguinte, expressão de uma postura racionalizante a que serve, interessa-nos sublinhar:

Quer se refiram à anatomia humana ou animal, aos movimentos da água ou às máquinas do engenheiro, os desenhos científicos e técnicos de Leonardo visam persuadir o seu destinatário da verdade de sua representação – podendo esse destinatário ser o próprio Leonardo, como bem demonstram seus diversos desenhos de máquinas voadoras. (FABRIS & Kern, 2006, p. 69)

Observámos ainda, que com a vulgarização do papel e da mudança de paradigma (medieval para o Renascimento) que o indivíduo dispõe-se (a partir daqui e com maior frequência) a concretizar registos com carácter de livre expressão, experimentação e por tentativa e erro; ou ainda, a realizar registos lúdicos (por prazer ora por acaso), bem como, registos de um mundo de fantasia ora relativos à sua intimidade; acrescentando assim, uma outra dimensão ao nosso conhecimento sobre a agitação intelectual (actividade criativa e cognitiva) do indivíduo e do seu processo de ordenação do mundo. Perante isto, este período representa um ponto de partida para a compreensão do registo no caderno, no qual não podemos deixar de eleger Leonardo como um exemplo paradigmático, dada a apologia do desenho e do caderno que realizou em todo o seu percurso e também, pela postura investigativa e meditativa sobre o circundante através do desenho. Apesar de excepcional, Leonardo não foi exclusivo no recurso ao caderno enquanto suporte de uma actividade intelectual e criativa contínua, ou na utilização do desenho como um meio para constatar, reflectir e conceber (uma visão sobre) o mundo. Todavia, Leonardo, permite identificar ou distinguir algumas tipologias de desenho, as quais procurámos exemplificar através do conjunto de imagens que se segue. Neste conjunto podemos perceber, por um lado, a utilização do desenho como projecto e expressão artística que vai ao encontro da obra; por outro, o desenho com carácter científico (quer corresponda a uma encomenda ou a uma *inquietação*), o qual podemos verificar, expresso, na seguinte declaração de Leonardo (introdução ao *Tratado de Anatomia*):

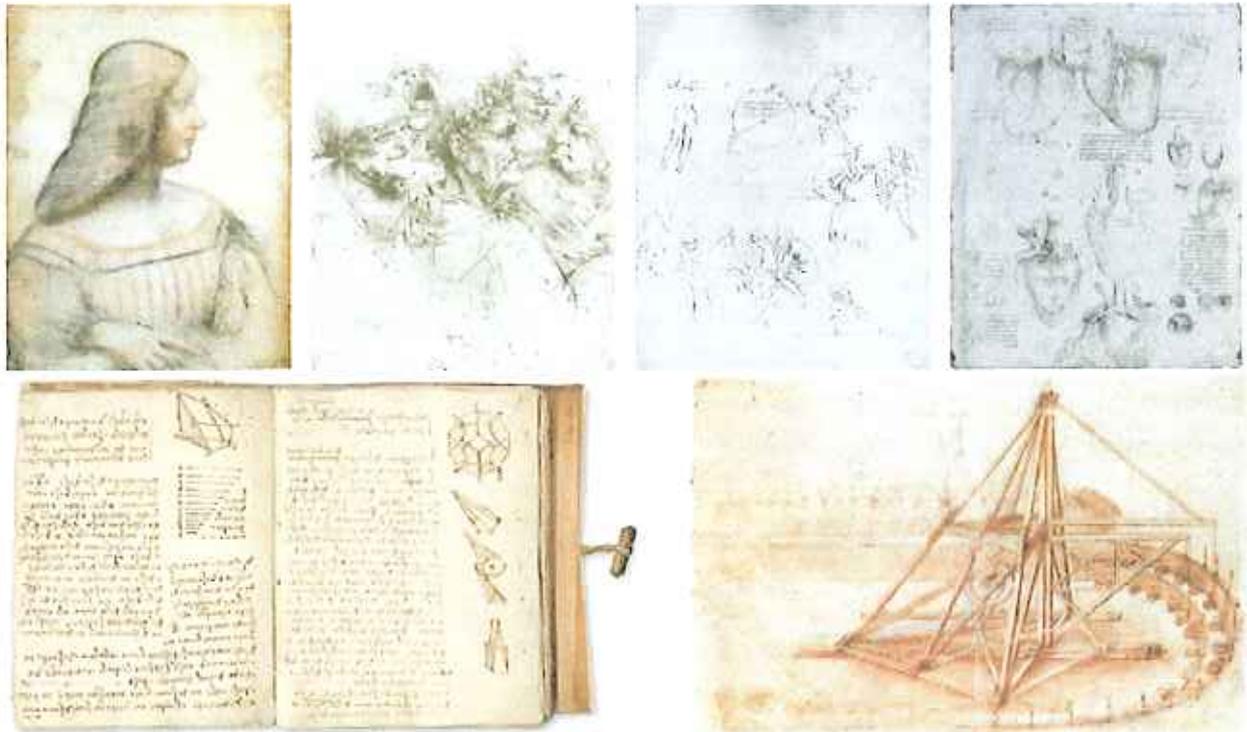
Esse plano que eu fiz do corpo humano lhe será exposto como se você tivesse o homem verdadeiro à sua frente (...) você tomará conhecimento de cada parte e de cada todo, por meio de uma demonstração de cada parte (...) serão postas à sua frente três ou quatro demonstrações de cada parte sob diferentes aspectos, de modo que você tenha um conhecimento pleno e completo de tudo o que quer saber sobre a configuração de homem.¹¹⁸

Com este excerto, pretendemos evidenciar a mudança de postura que leva a uma alteração no registo visual e do seu entendimento – agora, como meio de compreender e concretizar conhecimento :

Em resultado deste modo de perspectivizar o desenho – quer seja numa vertente projectual ou artística –, este sucede como expressão de uma *verdade universal*, em que a *beleza* aparece em resultado dessa compreensão (investigação) da *harmonia interna* das coisas. Os registos de Leonardo permitem compreender, mais facilmente, a correspondência e proximidade entre pensamento/projecto e desenho, forma visual (virtual – dando ênfase ao que quer dizer, ou que por si, representa): do esquisso ora diagrama, para *fixar* (ideia ou *(des)construir* uma realidade (linhas estruturais ou esquema), por exemplo,

118: Citação de Leonardo da Vinci, presente na Introdução ao *Tratado de Anatomia*; Windsor, RL, 19061r, 96v, cit. (FABRIS & Kern, 2006, p. 61)

ao estudo ora ilustração científica, para *restituir uma verdade*¹¹⁹ – passando pela nuvem e mancha de tinta para *impulsionar* a imaginação e seu *desenho* (acção criativa) – Leonardo exemplifica um conjunto de circunstâncias ou práticas (metodologias) e disciplinas (áreas de estudo) ainda em discussão e uso actualmente.



45 – Finalidades e tipologias de desenho distintas, por Leonardo da Vinci, no séc. XV; a) Retrato de Isabella d'Este, 1500; b) Caricatura, cinco cabeças grotescas; c) Estudo (projecto) de figuras para *A Adoração dos Reis Magos*; d) Desenho da anatomia do coração (ilustração científica); e) *Código Vatro e Atlantica*;

A partir do Renascimento e com a proliferação de academias ou a vulgarização do papel, os cadernos aparecem em maior frequência como suporte da prática quotidiana, permitindo explorar, testemunhar inquietações, acasos e ocorrências privadas, para além de servirem os âmbitos apontados anteriormente (como o da investigação, de projecto e de desenvolvimento das capacidades criativas e/ou artísticas, numa vertente relativa à formação do indivíduo e desempenho na respectiva prática). Assim sendo, por um lado, o caderno passa a preservar um corpo de trabalho estrutural na formação do indivíduo e da obra criativa, e por outro, a revelar a exploração de temas que diferem do padrão de gosto (encomenda, situação profissional). Uma vez mais acessíveis, o caderno confirma o ensejo de registos libertos do programa extrínseco, ou seja, privados da relação com o outro e da sua aprovação; tornando-se por isto, e, si, anunciador de uma dimensão criativa ou expressiva, explorativa e individualizadora. Por conseguinte, consideramos que a partir do Renascimento, o papel e o caderno – entendido enquanto sistematização – favoreceram o afastamento do lugar da obra ao nível do projecto, potenciaram o desenho de observação da natureza circundante e a ilustração científica, tendo também, possibilitado a expressão contra-cultura ou a expressão e investigação livre da imposição de um programa ou entendimento.

119 Leia-se a propósito: "No desenho científico, ao contrário, a verdade que procura a representação é a "forma exacta" dos objectos, embora ela não seja discernível na natureza. A linha gráfica isola e recorta, o contorno das coisas. Essa linha nem por isso é falsa: ficção para o olhar do que se vê, é um sinal convencional, uma construção que inventa a objectividade fixa do objecto – e sua eficácia demonstrativa se deve precisamente ao fato de ela colocar diante dos olhos o que não é visível na realidade. Por isso mesmo, entretanto, a "demonstração" que propõe o desenho científico é de ordem retórica e persuasiva. Colocando diante dos olhos o que não é visível na realidade, (...)"; (FABRIS & Kern, 2006, pp. 68, 69)

Já com a aproximação ao século XX, dá-se a vulgarização do jornal, da fotografia, dos intercâmbios pela máquina a vapor, da industrialização e formação de urbes, ou seja, dá-se um conjunto de mudanças, marcantes, que influem significativamente na constituição e expressão do paradigma cultural corrente.

By the end of the nineteenth century a revolution as considerable as the Renaissance was taking place, fueled by a mass of new ideas and inventions. Psychology, photography, new political theories, the mass reproduction of images, the awareness of totally different artistic traditions, the idea of the noble savage and lost innocence – the list is endless, and the art response with a multiple of new permutations. (MICKLEWRIGHT, 2005, pp. 23-24)

Deste, resulta que a constante mudança, o presente ou o instante e o efémero, passam a absorver a atenção e disponibilidade criativa dos artistas, que em diferentes disciplinas, verificam na aceção do caderno – de objecto já muito vulgar, de fácil transporte, uso e de grande economia de recursos – a de lugar privilegiado para o registo dessa agitação. O *caderno de registo*, diário, passa a testemunhar o fervor inerente a este período, revelando assim, por parte do indivíduo, uma franca disponibilidade para o exterior, para a contemporaneidade ora para o instante. Esta postura receptiva, aberta ao *novo*, ao eterno no transitório, como a beleza da época – lembrando Baudelaire –, ou determinação do indivíduo em ver e perspectivizar o circundante e conhecido *como se fosse a primeira vez* – por isso, provido de uma *curiosidade desinteressada* ou livre de pré-conceitos –, significa que o indivíduo aquando regista a sua actividade diária, pelo desenho, embora não deixando de ser um interveniente, coloca-se como espectador, registando respectivas impressões face ao que presencia. Esta importância que o indivíduo adquire, é um aspecto complexo, pois remete para circunstâncias várias, como o facto de haver uma certa despreocupação com a representação do real, dada a vulgarização da fotografia, por exemplo. Ainda que as sucessivas transformações do início do século XX venham a resultar em perspectivas sobre o desenho claramente distintas – como é a expressão de uma visão surrealista perante a universalização – da perspectiva e utilização do desenho no Renascimento, por exemplo; ou o desenho (ora o desenhado), que adquire a expressão de objecto artístico, após 1950, em correntes artísticas que exploram uma vertente conceptual da arte e do desenho artístico, fazendo coincidir a acção, o desenho de projecto e do despojar da obra, com a obra em si.

É por que não conceber como uma obra de arte a execução de uma obra de arte? (Valery, 1984, p. 23) (SALLES)

Por outro lado, no decorrer do século XX, de modo transversal a todas as (mais recentes – como o design) disciplinas e práticas criativas, o *caderno de registo* é assumido como o lugar de desbravamento e de projecto, de *jogo* (experimentação) ou de suporte a múltiplas (re)configurações do mundo do indivíduo, de modo livre de preconceitos e, tendencialmente, livre de juízos (externos a um círculo por afinidade). O arquivo e património intelectual e criativo que o caderno constitui, bem como o sentido de liberdade que então lhe é associado – registo da intimidade, de uma visão pessoal ou em resultado de respectivas contingências – parece-nos por isto, marcar a face desta prática impulsionada no Renascimento.

III.1.1.3 *Rotina ou projecto autónomo*

Contudo, por ser reflexo do indivíduo, e este, do paradigma cultural da época, os cadernos de registo produzidos no século XX, testemunham mudanças radicais de paradigma conceptual e de tecnologia, despoletando outras concepções face à formação académica, ao desenvolvimento do projecto ou à

exposição de um trabalho artístico, como se verificou com a já mais recente tecnologia digital, por exemplo.

Deste modo, uma vez que nos propomos a estudar a identidade deste corpo de trabalho, reparamos que, face à presunção inicial de que o caderno auxiliava a formação e o projecto desde a democratização do papel e a proliferação de academias, devemos acrescentar o aparecimento da fotografia ou a industrialização, que direccionam o (caderno de) registo, de modo geral, para o indivíduo, para o registo de uma experiência ou visão singular, a qual, podemos considerar que culmina com a democratização da *web*.

De acordo com o aferido na precedente visão histórica, durante o século XX, destacam-se duas alterações relativamente ao desenho; por um lado, foi adquirindo autonomia como meio de produção artística; por outro, foi adquirindo uma maior participação na edição, enquanto ilustração, tema e até, “narrativa” em si.

As relações a estabelecer com o registo em cadernos face às diversas manifestações artísticas que caracterizam o século XX são múltiplas, pois podemos identificar reproduções por fac-símiles de cadernos de registos de artistas conceituados, e simultaneamente, certa afinidade com os livros ilustrados ou com os imprevisíveis *livros de artista* – que podem partir do registo no caderno como constituírem-se numa instalação multimédia e em rede –, entre outros modos, tal como o desenho artístico que pode tomar lugar no caderno e usufruir da economia de recursos, fácil transporte e utilização que este prevê, como tomar outros suportes e meios em sua expressão.

A entrada do *caderno de registo* no objecto artístico, mais precisamente, na instalação e/ou *livro de artista*, deu-se em *green box* de Duchamp que, numa vertente conceptual, despoja a obra ou objecto artístico ao aproxima-lo do registo do processo de criação. Tal, leva a que seja dada ênfase não só à performance, mas sobretudo, ao desenho como expressão de pensamento. Consecutivamente, o registo projectual é valorizado, chegando a funcionar enquanto expressão e comunicação de concepções ou intervenções artísticas, passíveis de apreciação e emoção ou experiência estética, funcionando assim, o registo da ideia como obra em si. Deste modo, ao contrário do que assistíamos no século XV, em que o desenho desaparecia para dar lugar à obra (como acontecia no fresco, na tela, na folha ou noutros suportes onde o desenho funciona enquanto estrutura), no século XX, assistimos à assumpção deste, do desenho – concretização visual de uma intenção ou pensamento sobre a superfície da página – como o lugar de concretização, encontro e experiência artística.

Tendo sido desviada a atenção – do objecto concretizado, para aquilo que o explicita ou ele próprio quer dizer, ao pensamento, ideia e projecto – assistimos, seguidamente, no mesmo contexto do museu ou da galeria, à mostra de excertos e de cadernos acompanhando a exposição de obra e despertando o estudo, numa vertente análoga à crítica genética¹²⁰:

Unlike more elaborated finished works, these drawings in intimate contact with the act of creation and thereby permit the viewer to come closer to the kernel of the artist's being. Like notes in a diary or notebook, drawings are frequently direct notations made by the artist for himself alone, free of artificial elaboration or the excess finish that often impresses the uninitiated who might value a work of art in terms of the amount of labor involved rather than in

120 Tendência que ocorreu em França, após 1950, no âmbito da literatura, pelo estudo dos manuscritos e que, de alguma forma, também aconteceu na arte, sendo o estudo de Arheim sobre o trabalho preparatório de Picasso para o quadro de Guernica um exemplo.

terms of its power of expression. (MENDELOWITZ, 1980, p. 3)

Outra das diferenças a que assistimos no séc. XX tem que ver com as recentes edições, que reflectem sobre a prática e dão conta do seu corrente uso por diversos criativos – por exemplo, com Place Project ou na compilação Graphic 10 – por um lado, ou que, por sua vez, aparecem em modo fac-símile, com o objectivo de reproduzir o objecto – frequentemente, dedicado ao desenho com carácter de livre expressão – integralmente; o que significa que terá um carácter intimista, aproximando a experiência de recepção, ao folhear um registo privado ou objecto singular. Mais recentemente, a edição ou exposição acontece no contexto da *Web*, aonde reparámos ainda, que aparecem em maior frequência, os *cadernos de viagens* (testemunho pessoal de uma vivência), *diários gráficos* (quotidiano ilustrado ou ilustração do quotidiano) e cadernos de esboços (desenho e apontamentos realizados no dia à dia, que reflectem a actividade criativa e intelectual do indivíduo, bem como aspectos de sua circunstância e acaso). Diante destas mostras, confirmámos também, que o caderno dedicado à construção de uma memória pessoal, do registo individualizado pela experiência – que não resulta de um programa extrínseco – parece-nos descrever a motivação que nos parece mais popular nas vastas comunidades em torno do tema e da prática. Simultaneamente, constatámos que uma série de criativos parecem fazer o *caderno de registo* insurgir-se como uma vertente da actividade (profissional), um tipo de trabalho e projecto a que o próprio se auto-propõe, como manifestação artística e de singularidade.

Perante este apontamento de alguns aspectos considerados marcantes na definição da acção e prática de registo ao longo da precedente revisão histórica, procuraremos, seguidamente, sintetizar as nossas observações – conclusivas – sobre a mesma.

III.1.2 Verificação e sùmula de tipologias identificadas na revisão histórica

Designações relativas à prática de registo num conjunto de folhas de papel, reunidas, cozidas ou coladas, identificadas na revisão histórica (alguns exemplos)	Leitura sobre a finalidade de registo que estas (designações) visam indicar
<i>Livro de modelos</i> , coleção de desenhos e registos de tipologias diversas ou estudo sobre um tema XIII, XIV <i>Livro de modelos</i> de Villard de Honnecourt, fig.6;	Reunião de exemplares pelo seu valor artístico, formativo e histórico. Registo e transmissão de conhecimentos.
<i>Códices</i> , registos de tipologias ou estudo sobre um tema Código Vallardi, fig.8; Libro de' Disegni, fig.9)	Documento ou unificação de estudos ou embelecimento.
Caderno para a formação (académica, ou pela prática e exercício de desenho) XIV-XXI (Vários autores, fig.17)	Caderno que visa fomentar a prática do desenho (a qual pode ser sugerida pelo desenho de observação do vivo, do observado) para a aquisição de um domínio da técnica e da utilização deste enquanto meio de racionalizar e comunicar informação, bem como o de expressão artística.
Caderno projectual XIV-XXI (Vários autores, fig.12, 28, 36)	Caderno como suporte a um processo de investigação, reflexão e resolução de um programa. Procedimento que visa <u>anexar</u> e <u>simular</u> uma existência por acontecer num outro suporte e objecto.
Caderno de experimentação ou laboratório XIV-XXI (Botticelli, fig. 14b)	Caderno como lugar de <u>libertação</u> , como lugar de <u>experimentação</u> . Reservado à intimidade do indivíduo, apresenta uma grande despreocupação face a juízos de valor, pelo que há uma maior experimentação relativamente aos processos e aos motivos. Há a intenção de desbravar e de fruir.
Caderno ou <i>atelier</i> ambulante, caderno de campo XIV-XXI (Vários autores, fig.13, 14, 15 e 16)	Caderno que permite o trabalho preparatório (investigação, projecto) no exterior, ao desenho <i>in situ</i> , auxiliando a memória, o estudo e recolha de informação, o pensamento e o trabalho projectual a desenvolver com outra complexidade e natureza, noutra suporte/material e local (<i>atelier</i> , oficina, fábrica, etc.).
Caderno diário XV - XXI (Picasso, fig. 18; William Blake, registos diversos, fig. 19; Ambiente privado, Cadernos de vários artistas, fig. 22-24)	Caderno auxiliar de memória, para o registo diversificado da <u>actividade</u> intelectual e criativa do indivíduo. Pode reunir registos projectuais, ocasionais, privados, etc.
Diário XVII - XXI (Cadernos Moleskine de vários artistas, fig. 29)	Relato intimista e pessoal de impressões e vivências, por via do desenho ou da escrita.
<i>Diário gráfico</i> , caderno afectivo ou ilustrado XVII - XXI (John Copland, fig. 30; fig. 31)	Registo quotidiano, e até intimista, que contempla a preocupação em constituir-se ilustração, e até mesmo, numa narrativa visual.
<i>Caderno de viagem</i> XVII-XXI (Giacometti, fig. 21; Eduardo Salavisa, fig 26e; Delacroix; fig. ; Frida Kahlo, fig. 59; Siza Vieira, fig. 53;)	Refer testemunhos ou vivências do próprio (diário); relativo a uma viagem, enquanto deslocação no espaço, podendo funcionar, por outro lado, como indicativo de uma viagem interior. Por vezes, com o intuito de favorecer o domínio técnico do desenho e o usufruto deste enquanto meio de livre expressão artística.
<i>Caderno de viagem de estudo</i> XVII-XXI (L. Coubusier, fig. 47)	Caderno que descreve uma deslocação, na qual terá servido de <u>suporte</u> ao estudo do objecto ou local em questão.
<i>Livro de artista</i> XX-XXI (William Blake, fig. 19 b, c; Lucio Fontana, fig. 27d; vários artistas, fig. 27; Anselm Kiefer, (livro objecto) fig.35;	Obra plástica autónoma, direccionada para o exterior na medida em que prevê a recepção ou experiência estética e apreciação artística.
Caderno de artista XXI (projecto Moleskinerine, fig.30; Aleksí Cavallez, fig 40; Francisco Martins, fig. 49; Renato Alarcão, fig. 51)	Caderno que visa reunir o trabalho em torno de um conceito, tema, motivo, argumento, experiência, pulso, etc. Pode supor a <u>exposição</u> sem mediação ou intermediários, resultando por isso, a divulgação, da iniciativa do próprio criativo (semelhantemente aos <i>livros de artista</i> aquando o recurso à fotocopiadora).
Exposição e reprodução (Edição, Web) XXI (sítios web, fig. 28; vários autores, fig. 32; edição fig. 34)	Edição e divulgação ou edição digital <u>partindo</u> de registos realizados em cadernos.

III.1.3 *Uma leitura sobre a acção de registar, o registo e o caderno de registo*

[...] falamos do livro da natureza ou do livro da alma: é o caso dos chamados "livros em branco", como o livro de caixa ou o livro de despesas, o livro de contabilidade, o livro fiscal ou o livro comercial, o livro de termos ou o livro de sumários, o livro de ponto ou o livro de tombo, o livro de reclamações ou o livro de registos, o livro de actas, etc. O que há de comum entre estes livros, ou o que há de comum entre todos eles e o livro chamado instrumento de cultura, meio de transmissão e conservação do saber?¹²¹



46 - Rembrandt; *Self-Portrait with a Sketch-Book*.

Tal como na precedente citação, também na anterior tabela presenciamos um conjunto de designações (coluna da esquerda) que apresentam semelhanças entre si, ao nível da definição - da prática, acção e expressão - do registo (coluna da direita). A par dos diversos aspectos que temos aprofundado ao longo deste estudo, continuamos a apresentar o caderno como um conjunto de folhas dispostas para a livre introdução de conteúdos; noção sintética que apresentamos previamente à revisão histórica que abriu este estudo, para assim podermos contemplar as diferentes materialidades (compatíveis com a noção) do objecto, em que esta prática de registo se tem vindo a reconhecer e já especificamente, no contexto das disciplinas criativas. Neste entrecho, o caderno (arquivo e memória em folhas reunidas, dobradas, cozidas, coladas) é mencionado por Leonardo como o nosso *verdadeiro mestre*, sublinhando assim, não só a estrutural componente formativa e projectual que o desenho pode assumir desde esse período, mas também, a importância da prática, ou seja, da integração deste objecto na rotina em sinal de uma prática contínua do desenho, a qual aparece como uma via de educar o olhar (o experienciar, o ser) e de meditar sobre o mundo. Esta é a definição de - caderno de - registo de que fazemos apologia (até porque a mesma, pode ter como destinatários/praticantes indivíduos não relativos à prática criativa a nível profissional):

(...) drawing affords you an alternative use of experience. It provides a new format for stating what you know about the world. Thought drawing you are trained to make fresh responses and are furnished with a new way of making meaning. Finally, drawing teaches you to observe, distinguish, and relate. (SAI.E, p. 30)

Estando o desenho - técnica que exige recursos mínimos - tão próximo do pensamento (projecto) ou da realidade individual (expressão) e em conjugação com o caderno - objecto económico, acessível, transportável, resistente, duradouro, reciclável - viemos a assistir à sua utilização e entendimento, enquanto procedimento fundador das diversas actividades criativas.

A vulgarização do papel, conjuntamente com a proliferação de oficinas/ateliers e sobretudo, de academias, desde o Renascimento, fez despontar um conjunto de práticas que estando sistematizadas no suporte em questão, afirmam uma postura investigativa e científica por parte do indivíduo perante a realidade. Repare-se que neste período o desenho era o modo de produção de imagem preferido, este tinha uma função comunicativa, social e cultural relevante enquanto meio de veiculação e comunicação. A mudança que ocorre ao nível do entendimento das disciplinas criativas reafirma e impulsiona o desenho como possibilidade de pensamento, através do qual o indivíduo intui, calcula e simula uma realidade que está

121 BAPTISTA, Abel Barros - Autobiografias. Lisboa: Relógio d'Água, 1998 in (FURTADO, 2000)

por vir. Neste contexto dá-se uma mudança marcante, pois não só o desenho apresenta a realidade pela representação ou simulação de objectos verosímeis através dos sistema de projecção e da perspectiva, como passa a funcionar enquanto meio de comunicação entre o criativo e aqueles que participam da concretização da obra (como verificamos sobretudo no âmbito da arquitectura, para além de permitir o projecto, a concepção da mesma no local de edificação ou longe da mesma). Este processo (de codificação - e comunicação através - do desenho) torna-se mais abrangente e complexo em relação ao sucedido em períodos anteriores, não só porque o papel apresenta uma materialidade mais resistente e acessível, mas sobretudo, porque por via do desenho, o indivíduo concebe conhecer, concretizar, expressar e comunicar realidades. Tal gera e implica, evidentemente, várias tipologias de desenho, para além daquelas que podem caracterizar a diversidade relativa a cada projecto conforme a metodologia empregue e que visam assistir o processo; a partir daqui, definem-se também as diferenças entre as finalidades e consecutivas expressões, como por exemplo, entre o esboço (enquanto *apresentação* da ideia) e o desenho cotado (aquando o programa se encontra resolvido) ou taxonómico, ligado à ilustração científica. A diversidade que se verifica já neste período, ao nível do processo projectual e das tipologias de desenho, continua, em nossa opinião, a caracterizar o registo em cadernos, sobretudo, aquando em resposta a um programa. Porém,

Em todo o processo de desenho, a troca entre identidade e intenções do autor, e as características próprias dos elementos e materiais utilizados, bem como dos códigos escolhidos para o fazer, constrói um sistema fenomenológico complexo e indivisível cujo sentido existe indissociável dessa integridade. Podemos identificar os diversos elementos ou materiais, os códigos usados ou a personalidade e inventiva desse autor, isto é, podemos dissecar, isolar, analisar os diversos aspectos que definem um desenho; porém, este objecto só existe na plenitude plurissignificante, como uma unidade resultante de toda essa interacção. (RODRIGUES, O que é Desenho, 2003, p. 14)

Neste sentido, temos procurado apontar os traços essenciais patentes nas diferentes formas ou modos que podem caracterizar este binómio - registo e caderno -, não particularizando por isto, os elementos e os procedimentos específicos a cada intento que podem (alterar entre uma intuição e um programa e por isso,) fazer variar e diversificar o universo de cada um deles, pelo que o nosso objectivo seguinte consta em resumir e enfatizar um conjunto de práticas marcantes, ou seja, de tipologias de registo e respectivas designações, tendo em conta os âmbitos apontados na abertura deste estudo (formação, projecto e livre expressão).

A permissa projectual tem dominado a prática de registo. Apesar da diversidade relativa ao desenho e inerente ao indivíduo e sua circunstância, não deixámos de reparar que, independentemente da disciplina, o decurso de sossego de uma inquietação ou de resolução de programas passa por uma reflexão, à qual o desenho tem vindo a corresponder eficazmente, permitindo o desembaraço. Esta vertente, associada ao caderno ao longo dos últimos séculos, é aquela que nos parece mais susceptível de migrar para o digital.

Por outro lado, o caderno ao integrar a rotina - após a sua vulgarização -, no período em que encerrou toda a actividade intelectual e criativa do indivíduo - projectual - veio a revelar indicadores da intimidade, do quotidiano e até, uma visão pessoal do mundo. Assim, para além do exercício metodológico no âmbito da formação ou do projecto a que assistimos manifestamente desde o Renascimento, este último momento - a entrada no quotidiano de uma prática de livre expressão, paralelamente ao registo da

experiência pessoal - revelam-se, em nossa opinião, o carácter distintivo da produção associada ao caderno, o qual virá a absorver a nossa conclusão.

Nos séculos que procederam o Renascimento, considerámos como principais mudanças relativamente á prática de registo em cadernos, o aparecimento dos tubos de óleo que permitiram a pintura no exterior (da impressão do momento, da cor, da fugacidade do tempo e da luz); e por outro, a fotografia, que veio substituir algum trabalho de investigação e (re)produção de conhecimento até então reservado à representação gráfica, como a reportagem. Neste enquadramento, retomamos o exemplo de Delacroix. O seu caderno, ou o corpo de trabalho - de registos - que reuniu em torno daquela viagem, relata, quase como uma narrativa, a expedição que integrava ao serviço do rei de França, pelo que poderemos considera lo como sendo condicionado por um programa. Por outro lado, testemunhamos hoje, que o carácter de seus registos e desenhos é absolutamente inovador (pelo desenho dinâmico, curvilíneo e até serpenteante, e pelo colorido) surpreendendo nos pelo carácter descritivo e impressivo dos seus registos relativamente à experiência tida pelo indivíduo (sensações sinestésicas, visuais, tácteis, espaciais, temporais - narratividade -) que apresentam. Porém, hoje, podemos identificar claramente e sobretudo, na web, uma vertente - cadernos de viagem ou diários gráficos - ligada ao registo de experiências pessoais (como se fosse a primeira vez, como se tratasse de uma viagem)¹²². (o contacto com o novo, ou como se de tal, se tratasse). Neste contexto, o caderno reserva, não tanto uma prática projectual no sentido de trabalho preparatório de obra, mas sim, no sentido de uma investigação e prática contínua, implicando a condição de indivíduo.



¹²² Na nossa leitura sublinhamos o registo ligado à observação do circundante e circunstância do indivíduo, não tendo de implicar uma deslocação no espaço para o novo. Contudo, não queremos deixar de referir que há uma linha de cadernos Moleskine preparada para o registo de viagens. Deste faz parte um mapa. Paralelamente, a empresa promove eventos que celebram esta prática de registo de viagens. Normalmente, estas viagens envolvem a deslocação no espaço, a passagem por um local até então desconhecido e tendem a revelar-se (reproduções ou) desenhos (de representação) que partem da observação e experiência do exterior, frequentemente, em resultado de experiências marcadamente visuais)



47 – Registo da viagem a Marrocos por Delacroix; mulheres marroquinas, 1832; Caderno de Delacroix da viagem ou expedição a Marrocos

Neste seguimento, as referências anteriores a Delacroix visam aproximar-nos da caracterização do registo enquanto uma postura, tal como acontece nas descrições de Baudelaire d'o pintor da vida moderna¹²³, em que o indivíduo exercitando uma espécie de «curiosidade desinteressada» sobre o circundante ou o mundo, regista o que há de «novo» no «efémero» ou «transitório», ou seja, regista da fugacidade do presente que vive - na sua singularidade temporal - o que há de belo e intemporal:

...o Sr. G. possui um mérito profundo que lhe é muito próprio: ele cumpriu voluntariamente uma função que outros artistas desprezaram, e que cabia sobretudo a um homem do mundo cumprir; procurou por todo o lado a beleza passageira, fugaz, da vida presente, o carácter daquilo que o leitor nos permitiu chamar a modernidade. Muitas vezes estranho, violento, excessivo, mas sempre poético, soube concentrar nos seus desenhos o sabor amargo ou capcioso do vinho da Vida. (Baudelaire, 2002, p. 61)

Este exercício que tanto valorizamos na compreensão do registo em cadernos é, por vezes, integrado em contextos formativos como uma estratégia para adquirir conhecimento na disciplina de desenho, facilitar a educação do olhar, despertar a imaginação, sendo inicialmente, por via do desenho de observação/representação e/ou da curiosa observação do exterior:

Na School of Visual Arts, nossas atlas de desenho eram chamadas "Drawing on Location", e refletiam exatamente esta proposta de desenhar a vida fora do estúdio. O tema em constante movimento nos obrigava a desligar o lado analítico e racional, e usar a intuição para capturar a essência do momento. Imagine o desafio de desenhar no metrô, com aquele barulho metálico infernal, gente em volta, a luz inconstante, difusa, as goteiras no pescoço...O trabalho sob esta multiplicidade de influências incorpora características bem peculiares. É justamente por terem sido criados em um contexto tão cheio de ruídos, que estes "desenhos em locação" não devem ser comparados àqueles outros nascidos no conforto do estúdio. E nem se trata de uma questão de "melhor ou pior", já que são universos diferentes. Interessante notar que deste meu trabalho em *diários gráficos* vem emergindo um estilo pessoal, mais dinâmico, livre e que incorpora as imperfeições do processo.¹²⁴

123 Em o pintor da vida moderna, Baudelaire, sob a designação de um sr. Guy, descreve uma postura ou posição conceptual sobre a vida e, consecutivamente, sobre a arte e a prática artística (ou vice-versa).

124 Renato Alarcão. Brasil, 1970. Ilustrador. Artista Visual; (Salavisa)



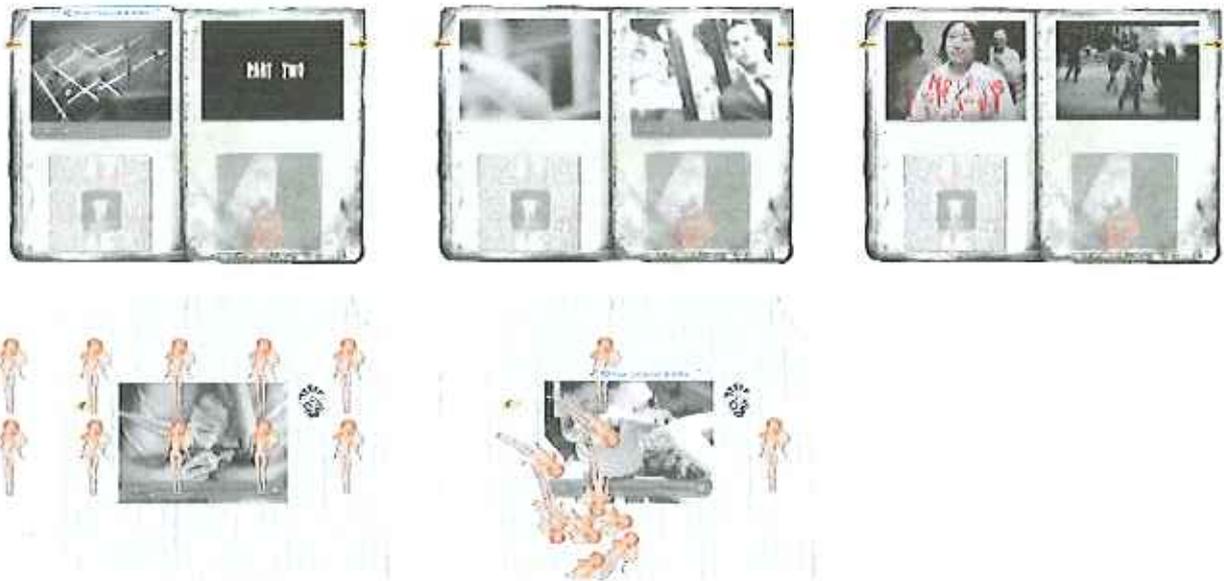
48 - Diário gráfico de Kaidinsky, demonstrando um diferente aproveitamento do espaço proporcionado pelo conjunto de páginas do caderno. Narrativa e desenho a aquarela.

Neste sentido, a questão que colocamos face ao digital é o afastamento do registo do erro, do acaso e a ausência da necessidade de refazer. Por outro lado, poderá a possibilidade de mostra pública (web) enfraquecer o seu carácter descomprometido e afectivo, de objecto e registo - ligado à circunstância do indivíduo - como um espaço de experiências sem expectativas sobre um resultado final afim à divulgação/exposição, ou seja, afim de estabelecer uma relação com o outro?

Porém, actualmente, com a *Web*, o registo no caderno parece contemplar a preposição de exposição e por outro lado, começa a aparecer como um procedimento estrutural que desaparece para dar lugar à obra (como a tela desenhada/imagem (digitalização, fotografia do caderno) à espera do óleo/edição digital) ou que se imiscui com outros procedimentos afins ao ambiente digital. Neste caso, ainda que dedicado à livre expressão artística, o caderno parece-nos apenas um procedimento do processo construtivo (independentemente das mudanças de tecnologia).

Neste âmbito, destacamos o projecto *Multimedia 365* (dias do ano) (Fig. 48) do fotógrafo Richard Koci Hernandez, que trata a prática de registo e/ou de criação de um diário, tendo em conta as possibilidades do meio digital, introduzindo alguns princípios interactivos, contando com a inclusão de música e imagem dinâmica. Este projecto parece-nos anunciar o que pode contemplar a migração da necessidade de registo em ambiente ou através do digital.





49 – Páginas do projecto Multimedia 365 de Richard Koci Hernandez em <http://www.multimediashootor.com>

Neste contexto o recurso e utilização de software de concepção e edição, entre outras oportunidades, como a transformação em imagem dinâmica e a possibilidade de acrescentar som ou comandos de interacção e de não linearidade, criam um grande contraste face à natureza da expressão no caderno. De modo a sublinhar a diferença que o meio impõe na concretização e percepção da obra ou objecto, referimos ainda um trabalho englobado na área de arte intermédia, que o museu Tate expõe, no qual, podemos verificar que o desenho é um dos procedimentos contemplados para a produção dos elementos, os quais adquirem propriedades que apenas o digital suporta, afastando-nos por isso, da apreensão e percepção afim a trabalhos bidimensionais e sem dinâmica no tempo.



50 - <http://www.tate.org.uk/netart/waterconleypark/flash.htm>

Estabelecendo-se com estes exemplos preparados para o digital, uma grande diferença relativamente ao registo em cadernos, resulta desta evidência, pelo menos duas vertentes: uma, em que o registo no caderno (ou sua imagem digitalizada) é (apenas) “esquema/esboço” que desaparece para dar lugar à obra (em que a edição digital funciona como a pintura), quer isto dizer que fica contido na obra final; e outra, em que o registo no caderno nos parece funcionar como o modelo, do qual são feitas reproduções (edições, imagens digitais, fotocópias (um pouco como as fanzines e *livros de artistas*), quer isto dizer que o caderno de registo funciona como original, modelo ou exemplar. Porém, Johanna Drucker atenta que:

Electronic media, however, pose other and equally complex problems. The nature of the book as an electronic form - whether in hypertext, CD-Rom, or as an infinite and continually mutating archive of collective memory and space - is already functioning as an extension of the artist's book form. (DRUCKER, *The Century of Artist's Books*, 2008)

Nesta direcção, através deste estudo verificamos que, actualmente, a tendência será tomar este objecto como lugar para a livre expressão artística, como uma postura que é adoptada para o processo de mediação entre indivíduo e mundo. O *caderno de viagem*, *diário gráfico*, caderno ilustrado ou caderno de artista parecem nos focar a conjunção de um propósito (objecto, fim, experiência, argumento) com uma iniciativa de expressão e prática artística, pelo que, mesmo partindo do *caderno de registo* (diversificado da actividade criativa e intelectual do indivíduo), o indivíduo declara uma preocupação com a autonomia ilustrativa de cada (conjunto de) página(s) no conjunto (ou propósito do) caderno. Esta “coerência formal” possibilita-nos compreender o objecto como um todo.

Neste ambiente, o desenho tende a assumir uma perspectiva mais liberta ao nível do usufruto do aprendido, das referências e expressões, não só porque pode surgir como concretização de uma vontade, sem outro programa que não seja criado pelo próprio (como um diário gráfico, um caderno de viagem ou até mesmo, *caderno de artista*), mas também, porque depende da circunstância, do acaso, da colocação do indivíduo no mundo ora numa situação de experiência que ultima através do registo no caderno. Procurando descrever esta proximidade, encontramos as designações de caderno de anotação e caderno diário ou auxiliar de memória. Esta reunião de diferentes tipologias e finalidades relativamente ao registo num mesmo caderno, apresenta em nossa opinião, o indivíduo (ou a sua rotina) como elemento agregador, pelo que poderemos vir a compreender através da sequencialidade do caderno (aquando respeitada, como nos parece ser, numa postura tão descomprometida como a de auxiliar de memória) a passagem dos dias, variando por isto, da lista de triviais afazeres ao desenho como livre expressão artística). Estas duas vertentes que apontamos relativamente a uma utilização menos condicionada do suporte e a uma perspectiva mais abrangente do registo e livre relativamente ao desenho, resultam, conseqüentemente, em objectos distintos, podendo, inclusivamente, direccionar-nos para o registo no caderno como projecto autónomo ou seja, para o caderno de registo como lugar de livre expressão artística pelo desenho, paralelamente a esta condição de auxiliar de memória que explicámos. Em resultado deste entendimento, optámos por reflectir, não os elementos do desenho como o ponto, o traço, a linha ou a mancha, mas antes, o auxílio - na materialização do processo crítico e na relação com o mundo - que o desenhar pode prestar a qualquer indivíduo, enquanto estrutura conceptual - forma(liza)ção do pensamento e (materialização) do desejo - ou concepção (e apresentação) de *realidades*. Perspectivar o desenho enquanto (experiência de) uma *realidade*, leva-nos a presumir que o desenho - seja através de uma experiência de concretização ou apreensão - denota que o indivíduo o toma como um objecto

impressivo, no sentido em que o impregna ou absorve a sua atenção, experiência, existir e presente. Assim, encontramos alguma afinidade nas palavras de Frank Howard, pois considera que:

The power of Drawing, therefore, resides in the head, in the intellect, not in the hand; and it would require no great stretch of imagination to conceive that if the party were equally well acquainted with any other forms as he is with the forms of the letters, he would be equally able to draw them, at least sufficiently well to convey the impression intended. (...) it should convey a distinct and intelligible impression: for this purpose it must possess Character. Character is that quality by which one object or circumstance differs permanently from another; whether the distinction be in size, form, colour or any other property. Or it may be extended thus: - that quality in objects or circumstances, by which a distinct impression, or impression peculiar to each object or circumstance, is produced on the mind. (HOWARD, pp. 6, 7)

A singular proximidade entre indivíduo (intelecto¹²⁵) e desenho que o caderno pode expor é, por estes motivos, no nosso entendimento, um aspecto marcante ou um carácter identificativo desta prática. Neste sentido, vamos procurar articular estes aspectos relativamente aos conhecimentos adquiridos nos capítulos anteriores.

III.1.3.1 *Destaque de quatro âmbitos*

A par das diferentes finalidades e tipologias de desenho, significações do termo e das diversas faculdades e complexas operações que a acção de desenhar possa implicar e descrever, mostra-se-nos necessário definir os âmbitos de actuação, ou seja, as finalidades centrais a que serve, principalmente aquando realizado e arquivado no caderno, visto poder haver, inclusivamente, uma interdependência entre estes (caderno e finalidade do desenho) para que a designação do corpo de trabalho que ambos constituem, se faça. Esta caracterização do desenho em cadernos a que nos propomos, assenta nos resultados da pesquisa que apresentámos no primeiro capítulo, bem como da precedente análise, sobre a qual produzimos esta última tabela em que as diversas designações foram discriminadas. Por conseguinte, perante a enumeração e entendimentos ao longo da história, identificámos alguns âmbitos da acção, que entendemos destacar dada a sua influência na situação do criativo, que são: **anotação (memória e registo indiferenciado), formação e prática, projecto, livre-expressão:**

Formação do indivíduo (em ambiente académico ou não, também como prática contínua);

-Projecto de objecto criativo ou artístico (em ambiente académico ou não);

-Anotação e expansão da memória do indivíduo;

125 Leia-se a propósito o seguinte apontamento, no sentido de explicitar a introdução do termo intelecto como explicação do indivíduo que se actualiza a cada instante: "Os indivíduos diferem na habilidade de entender idéias complexas, de se adaptar com eficácia ao ambiente, de aprender com a experiência, de se engajar nas várias formas de raciocínio, de superar obstáculos mediante pensamento. Embora tais diferenças individuais possam ser substanciais, nunca são completamente consistentes: o desempenho intelectual de uma dada pessoa vai variar em ocasiões distintas, em domínios distintos, a se julgar por critérios distintos. Os conceitos de 'inteligência' são tentativas de aclarar e organizar este conjunto complexo de fenómenos" Associação Americana de Psicologia em 1995; "(...) uma capacidade mental bastante geral que, entre outras coisas, envolve a habilidade de raciocinar, planejar, resolver problemas, pensar de forma abstrata, compreender idéias complexas, aprender rápido e aprender com a experiência. Não é uma mera aprendizagem literária, uma habilidade estritamente académica ou um talento para sair-se bem em provas. Ao contrário disso, o conceito refere-se a uma capacidade mais ampla e mais profunda de compreensão do mundo à sua volta - 'pegar no ar', 'pegar' o sentido das coisas ou 'perceber'" *Mainstream Science on Intelligence*, 1994; Consultado em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Intelig%C3%Aancia>;

-Expressão livre e artística do indivíduo;

Ressalvamos que as condições enumeradas, não só podem ser coincidentes, como podem absorver o registo e utilização do caderno.

Numa primeira aproximação, os quatro âmbitos podem apontar – se considerarmos-os sob o ponto de vista do indivíduo da prática – que a motivação intrínseca à acção e prática de registo pode radicalizar duas conjecturas: por um lado, o facto de o registo no caderno decorrer de um ambiente e compromisso académico e/ou profissional ora ser concretizado tendo em vista um melhor desempenho nesse mesmo contexto; por outro, o facto de este resultar de acordo com uma motivação própria, enquanto trabalho artístico, autónomo, livre de um programa que não aquele que o indivíduo trace, podendo ser direccionado ou susceptível de (divulgação, exposição e) apreciação artística.

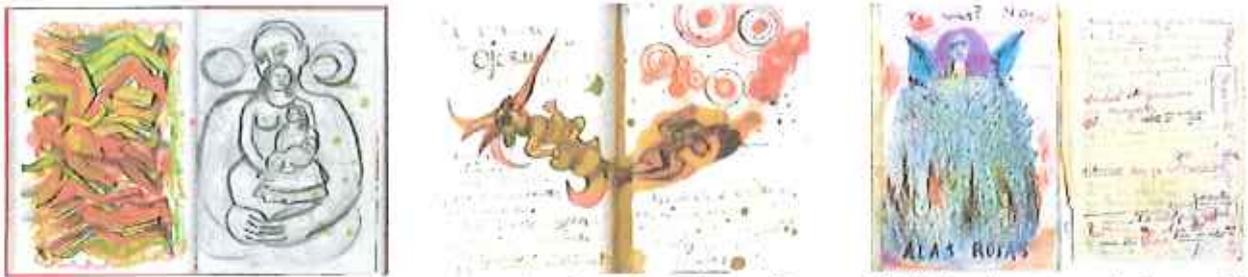
Deste modo, resulta que, destacando a presença de um compromisso (programa) com o exterior, de uma preocupação para com o outro no cumprimento da actividade profissional, agrupamos o registo no caderno no âmbito da formação (em ambiente académico ou não) e no âmbito de projecto (como um procedimento, um processo de antevisão, desenvolvimento e simulação).

Já sobre o recurso ao registo no caderno, para a concretização de uma memória (singular e ilustrativa), através da expressão gráfica, assim como o desenvolvimento desta prática de registo enquanto expressão e actividade artística, consideramos que partem de uma vontade e programa individual, o qual, pode ou não, contemplar a sua exposição perante o outro (o mundo, o circundante, as comunidades especializadas – o que se verifica, sobretudo, a partir do séc. XVII e culmina com a *web*-).

Contudo, quer sobre o caderno como indicativo de uma memória, quer como uma actividade artística, podemos apontar no registo, materialidades, técnicas e sinais familiares; porém, entre si, estes correspondem a expectativas diferentes, e que passamos a explicar.

Relativamente ao caderno dirigido para a constituição de uma memória, podemos considerar que o objectivo centra-se em assimilar, em testemunhar e registar uma experiência do sujeito, como podemos rever nos *cadernos de viagens e diários gráficos*, independentemente de esta envolver um período de vida, uma deslocação no espaço exterior (Delacroix, também ligado a um intuito profissional, neste caso) ou (uma reflexão) interior (por vezes, ainda designados de *cadernos afectivos*, como os de Frida Kahlo). Nestes registos, o desenho pode ser entendido como livre expressão, sem excluir, inclusivamente, um pressuposto profissional.





51 – Cadernos de viagens, no exterior e interiores; a) Cadernos de Delacroix sobre a viagem a Marrocos, visão objectiva sobre uma experiência pessoal; b) Cadernos de Frida Kahlo, registo marcadamente mais íntimo e afectivo, visão subjectiva sobre uma (várias) experiência pessoal;

Diferentemente, o registo no caderno enquanto expressão e actividade artística pressupõe o desenvolvimento de um tema, motivo, experiência, obsessão, investigação ou de uma linguagem, reservando um lugar para o outro neste processo (ou seja, contemplando a possibilidade de exposição e afirmação desse trabalho e de novos trabalhos por via desta exposição, dado o advento da *web*), razão pela qual o associamos à ilustração e até mesmo, ao *livro de artista*. Foi contando, sobretudo, com o advento da *Web*, que identificámos este último género, em que o caderno nos parece funcionar enquanto actividade de expressão artística, sendo aí (em ambiente digital) reproduzido (do mesmo modo que outros artistas se socorriam da fotocopiadora para a divulgação de seus livros?!).

Por vezes, sendo objecto de edição digital, adquire novos atributos, podendo ainda, integrar a concepção de objectos que exploram as potencialidades do digital. Neste sentido, o registo quase retoma o lugar de esboço (como antes era o desenho antes do fresco), e o digital, da edição final da obra.

Já o caderno enquanto memória, e também em ambiente digital, tende a cingir-se a uma reprodução do mesmo; o qual, independentemente de recuperar a experiência do objecto (mostrando-nos um livro que nós próprio desfolheamos) ou não, não apresenta mudanças na natureza da composição da imagem (do desenho, do registo).

Em resultado destas considerações, vamos procurar esclarecer os âmbitos referidos.

III.1.3.2 *Anotação e registo ou o caderno como arquivo e auxiliar de memória*

Recebi um diário geral, um diário de trabalho, anotações verbais e visuais meticulosamente numeradas, rascunhos, fotos que o escritor colocou em seu escritório na época da produção do livro, recortes de jornais, que alimentaram pesquisas, registros de dezenas de músicas ouvidas ao longo do processo e mapa da cidade em criação. Enfim, tratava-se de um dossiê bastante complexo e rico no que diz respeito a linguagens. (SAIJEES, 2002, p. 177)

Tal como já referimos, há a forte tendência de o caderno reunir um conjunto de registos que, não só apresentam o recurso a diferentes modos expressivos e diferentes plasticidades, como correspondem a diferentes finalidades. Verificámos, que neste sentido, o caderno funciona enquanto um objecto fundador do indivíduo e da prática criativa:

Visual imagery is critical to the Creative designer; he must rely on a very rich collection of visual memories. The richness of these memories depends on a well-developed and active visual perception. The sketch notebook is an excellent way of collecting visual images and sharpening perception, for it promotes seeing rather than looking. (...) A sketch notebook should be small and portable, able to fit into a pocket so it can be carried anywhere. (...)

carry it with you at all times and leave it next to your bed at night (...) As the name implies, it is a book for notes as well as for sketches and for reminders, recipes, or anything else you can think about. Combining verbal and graphic notes helps unite verbal and visual thinking. (LASEAU, 2000, p. 18)

Neste sentido, temos vindo a reservar a designação de *auxiliar de memória*, *caderno de anotações* ou *caderno diário* de modo a que a diversidade inerente a uma prática intelectual e criativa se mantenha presente. Foi, de acordo com esta percepção, ou seja, em função do testemunho desta diversidade inerente à actividade criativa nas diferentes disciplinas, que temos vindo a designar o caderno de *caderno de registo*.

A noção de *registo* pareceu-nos a expressão mais indicada para frisar a acção na sua condição de incisão, transformação e impressão no real, ou seja, de formalização visual e gráfica, de testemunho e memória. Nesta perspectiva que propomos, o caderno resulta numa sequência de registos diversos em que apenas o indivíduo ou sua circunstância podem funcionar como elemento agregador relativamente a este corpo de trabalho; havendo a excepção – e a qual já foi referida – de estes registos triviais e mediadores servirem de base ou suporte a um trabalho ilustrativo, o qual aproveita as manchas de textos (como Leonardo aproveitaria as manchas na natureza?), as linhas dos diagramas ou os objectos representados para se divertir (a/) ou criar uma ilustração; podendo ainda, aproximar-se de um trabalho e expressão artística que remete para as produções sobre livros impressos e por fim, alterados. Naturalmente que estas nossas divisões são leituras que premeiam alguns aspectos passíveis de conviverem na circunstância e caderno do indivíduo com outros que aqui diferenciamos; contudo, ao extremar-mo-los, entendemos poder explicitar um conjunto de posturas e registos que caracterizam a prática criativa e artística, bem como a identidade deste corpo de trabalho afim ao caderno e suportes afins ao longo da história, ou aquela, que o ocupa actualmente. Por estes motivos, e retomando a precedente leitura histórica, vamos, seguidamente, procurar explicitar alguns aspectos relativamente aos âmbitos que identificámos como sendo impulsionadores e inclusivos da prática de registo com maior frequência ao longo da história; como a formação, a prática e o projecto, ou já mais recentemente, como diário artístico e projecto autónomo.

III.1.3.3 *Formação e prática*

Reunimos estas duas condições no título deste ponto, porque tendem a resultar em registos auxiliares ao prosseguimento de estudos e de circunstâncias relativamente à actividade do indivíduo. neste caso a formação refere-se à aquisição e prática da expressão visual, pelo desenho e técnicas afins, de modo a que o indivíduo adquira autonomia ao nível do pensamento, expressão e comunicação visual podendo deste modo, proceder a concepção, reprodução e simulação de realidades. A prática tem que ver com o exercício, não só o domínio da técnica ou da mão, mas também, com a exercitação de uma curiosidade desinteressada, de um olhar o mundo, de um desfrutar a acção e experiência que ultima através do registo. A anotação tem que ver com a memória, com o prolongamento desta ou com a agitação criativa que precisa do desenho para que o pensamento, o raciocínio flua. Está presente nas mais diversas fases, podendo apontar diferentes complexidades e até modos expressivos. Entendemos poder considerar como anotação, não só a lista de afazeres, como um esquisso, um diagrama, um símbolo, uma palavra ou um breve frase.

Antes de dar-mos início à nossa reflexão, ressaltamos que, aquando referimos o âmbito da formação não nos cingimos ao ambiente académico, pois não só a aquisição de conhecimentos no âmbito da disciplina dependem – quase exclusivamente – da prática e estudo da cultura da mesma, por parte do indivíduo,

como a formação deve ser contínua. A prática contínua do desenho, desde Leonardo, que pode ser entendida como um meio de aproximação ao mundo, de exercício de uma curiosidade desinteressada e de um olhar investigativo, assumindo-se como uma experiência de desfrute em si, já mais recentemente. Muitos criativos mantiveram a prática de expressão visual pelo desenho, por razões e períodos que ultrapassam o desenho em ambiente de aprendizagem e de projecto, direccionando-se para o registo da privacidade ou construção de uma memória individual, de uma visão do mundo – liberta de programas e da censura por parte de outros. ou . Frequentemente, a formação tende a incluir, pelo menos, dois esforços, que são o domínio da expressão visual pelo desenho e a possibilidade de por via deste realizar projecto – investigar, reflectir e comunicar ideias:

The knowledge that drawing and thinking are important to drawing to architecture is not sufficient. Natural drawing talent is not enough. To sustain the necessary lifetime effort to learning and perfecting graphic thinking, we need to find pleasure in drawing and thinking. (LASEAU, 2000)

No âmbito da formação do indivíduo, no âmbito das diversas disciplinas criativas, podemos considerar que encontramos o desenho ainda como disciplina transversal e ordenadora do pensamento. Neste sentido, apesar de todas as questões que o digital pode colocar, a herança Renascentista está ainda muito presente: «Padri Disegno» (Vasari, 1563) continua a funcionar como elemento estrutural na aquisição de conhecimentos:

O desenho educa o olhar, ordena a sensibilidade, exponencia a imaginação criadora e estabelece a possibilidade de comunicação e entendimento, ao autor, das suas próprias ideias, ao observador o experimentar conceptualizado da própria acção de desenhar, bem como uma evidência imediata do que está desenhado. (RODRIGUES, O que é Desenho, 2003, p. 50)

Verificámos ao longo da revisão histórica que o caderno, no contexto da formação e do ensino, serve – inúmeras vezes – de auxiliar a exercícios de desenho de observação e representação, bem como de investigação e projecto podendo particularizar-se este último, em esboços, esboços, estudos [com diferentes riscadores (lápiz, caneta, marcador, cera, pastel, aguada, etc., em simultâneo ou não), outros materiais disponíveis (como a colher do café e café) e até mesmo colagens].

Neste sentido, no âmbito da formação individual e domínio da técnica do desenho, encontramos associado ao caderno, o registo da rotina, do circundante e da privacidade, modelos vivos ou retirados da experiência pessoal. Este registo ligado à circunstância do indivíduo, tem – por princípio –, o objectivo ou ensejo do domínio da representação pelo desenho; domínio este, que sabemos facilitar o pensamento visual, espacial ou geométrico, bem como a antevisão e comunicação de realidades, no âmbito de projecto e da produção criativa e artística; e por outro lado, pode descrever também, a procura e desenvolvimento de um estilo particular. Esta prática tende a ser integrada na rotina do indivíduo, a qual, sendo iniciada na fase de formação, tende a acompanhar o indivíduo ao longo do seu percurso profissional.

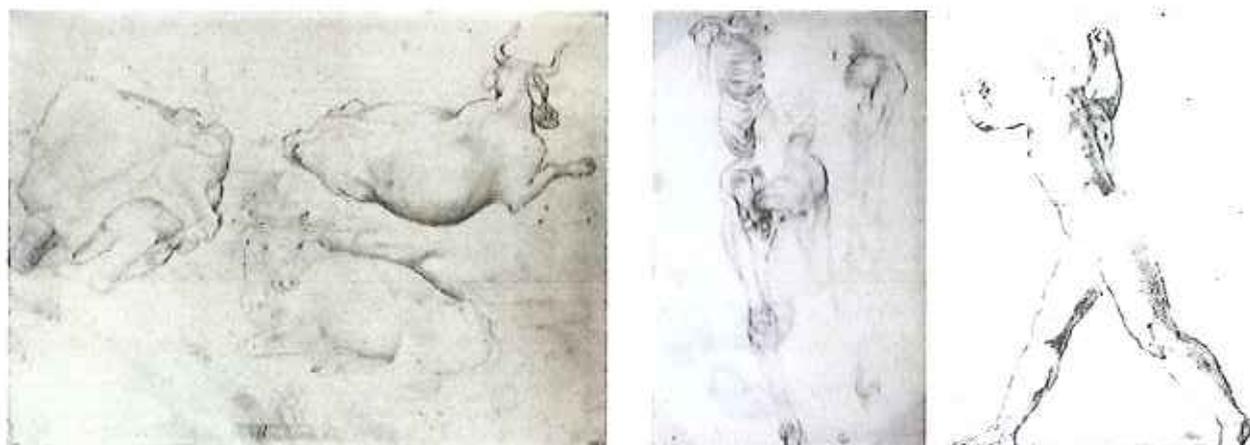
Ao longo da vida, quem desenha terá de continuar a exercer a prática desta técnica, exercitando a mente, o olhar e a mão, não só para manter e desenvolver o grau de mestria adquirido, como para, no fazer, ir sempre desenvolvendo e inventando uma expressão própria. (RODRIGUES, O que é Desenho, 2003, p. 53)

Iniciando-se pela capacidade de representar pelo desenho e evoluindo no sentido do desenho diagramático, mais próximo das ideias, a função principal da sua introdução e estimulação no contexto formativo é a de propiciar ou garantir aos alunos/indivíduos a capacidade e autonomia de, por este meio, realizarem pensamento (e por conseguinte, a sua actividade criativa profissional):

(...) drawing affords you an alternative use of experience. It provides a new format for stating what you know about the world. Thought drawing you are trained to make fresh responses and are furnished with a new way of making meaning. Finally, drawing teaches you to observe, distinguish, and relate. (SAI.E, p. 30)¹²⁶

No âmbito da formação pelo desenho, os exercícios e técnicas são diversas, atravessando graus de complexidade proporcionais. Neste contexto, podemos encontrar exercícios que têm que ver com o domínio do instrumento, com a capacidade de expressão e comunicação de informações ou conteúdos e por último, com o desenvolvimento da criatividade e da expressão artística:

O que distingue sobremaneira um desenho feito por alguém que esteja a aprender é o facto de a intenção e a vontade não controlarem ainda o resultado que se quer obter.” (RODRIGUES, O que é Desenho, 2003, p. 53)



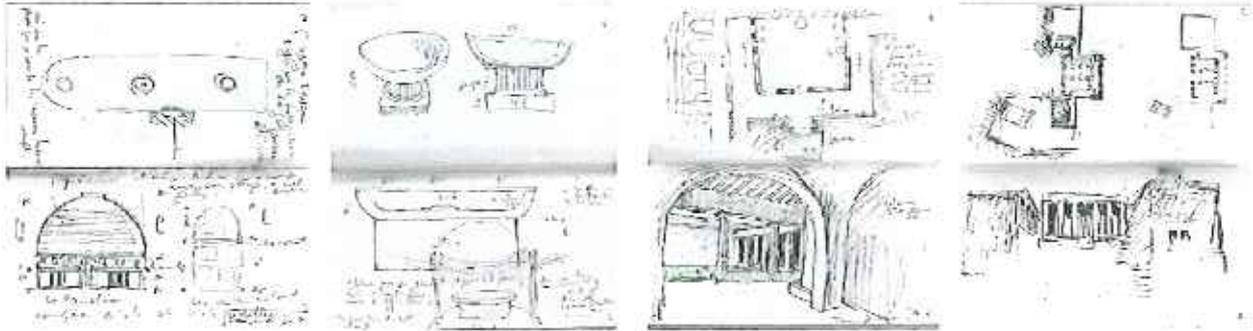
52 – Exemplos de estudos, por via do desenho; a) Estudo de Pontorno, (1500-50); b) estudo de Taddeo Zuccaro (1550-1600); c) - desenho de Pisanello, pertencente ao Códex Vallardi (já referido no 1º Cap.)¹²⁷;

Nesta perspectiva, os cadernos podem ser entendidos enquanto suporte e objecto potenciador da prática do desenho, estando ligados ao desenvolvimento das capacidades expressivas e criativas do indivíduo e simultaneamente à noção de *estúdio/atelier ambulante*, como lugar de experiências e projecto, de modo

126 Comentário relativamente aos desenhos de máquinas de Jean Tinguely;

127 Este códice foi referido no Capítulo 1, no ponto "Uma visão histórica". Sobre o mesmo desenho em <http://www.wga.hu> adquirimos a seguinte descrição: "The cows which are lying in more or less similar positions are represented from three different angles. In Pisanello's studies of animals there is no single emphasized view, he looked at the animal from every side, observed the tension and relaxation of its muscles, the resilience or flabbiness of its skin or hide while it was moving and then depicted it. He did not construct his drawings by simply placing scrupulously observed details side by side, but threw light upon the various details while keeping in mind the whole structure. So profoundly could he pursue the smallest change in the animal's appearance that he had no need to take an inventory of its limbs, nor to regard the position of its head as a symbol of its body. All we can see represents the whole animal most expressively. This, of course, demands a very high and sophisticated level of draughtsmanship. Pisanello conveyed the animals' contours and interpreted the different shapes, masses and delicate effects of the surfaces by changing thickness of a single line, or by lines drawn closely side by side with a sure hand and an unbroken, enclosed line. It is well worth noticing that even if it was only a sheet of studies the artist paid marked attention to the harmony of the composition. The contours of the two cows on the right, sloping towards each other, are symmetrical, and along these lines the same shading might suggest either mass or space."

contínuo. Nas ilustrações que se seguem, é apresentado o caderno de viagem de estudo, a qual podemos integrar num contexto de formação ora de projecto, ou seja, ao estudo que ambos implicam;



53 – Caderno de estudos de uma série de edifícios que visitou numa viagem pela Itália e Grécia que realizou entre 1910-11; a – Apontamentos de visita, caderno de courbousier; b – “perspectiva, vistas, corte e medidas de uma das banheiras das termas; c – Pompeia. Planta e entrada; d – Atenas. Entrada na Acrópole, Planta e fachadas de l’propileus;

Assim, o conjunto de designações como *caderno de campo*, *atelier* ou *laboratório ambulante* sublinham uma condição de trabalho no exterior, que permite a prática do desenho (de observação, por exemplo) vindo a sublinhar o projecto que se estende para fora do lugar de produção (da obra) – da academia e do *atelier* (situação, primeiramente, afim à disciplina de arquitectura, e posteriormente, à pintura, por exemplo). Actualmente, entendemos que as referidas expressões tendem a sublinhar, sobretudo, um trabalho intelectual e criativo que é contínuo e que produz profundas alterações no modo como o indivíduo encara a realidade e o mundo dada a integração da prática de registo em cadernos no seio da sua rotina. Assim sendo, podemos reunir outras designações, que estando por vezes, ainda, claramente apegadas ao desejo de domínio do desenho pela prática da representação, podem apontar para outras direcções ou utilizações como a de caderno diário, caderno de registo no sentido de auxiliar de memória a actividade intelectual e criativa; havendo ainda que utilize a expressão de diário gráfico.



54 – Estudos de Van gogh, sobre o circundante, a vida no campo e ainda sob o mesmo tema mas com influências japonesas, auto-retrato e estudo de um joelho consultados em <http://www.metmuseum.org>

Deste modo, mais do que reproduzir ou antecipar uma obra, o desenho permite organizar o pensamento visual, o processo criativo e simultaneamente, potencia a descoberta de uma expressão peculiar inerente ao indivíduo. Diferentemente, no passado, a inscrição gráfica/visual do artista era avaliada pela capacidade de representação do modelado, pelo exímio rigor técnico, pela qualidade executiva, pelo cumprimento do cânone da academia. Actualmente, e contando que este estudo está enquadrado no Mestrado de Criação Artística, interessa-nos antes, perceber esta metodologia criativa e a sua evolução para a condição de um projecto artístico autónomo ou de um lugar de livre expressão artística (em si). Com o advento da web, os

registos expostos, frequentemente têm que ver com o relato de desejos, visões e experiências pessoais – condições de singularidade –.

A pessoa manifesta-se no próprio gesto do desenhar e, num sentido muito directo, desenha-se de si mesma, vestígios da sua entidade, como uma identidade. Antes de o desenho ser comunicação consciente, método ou investigação, antes de existir uma vontade que implica intenção estética, está toda a realidade material e conceptual dos instrumentos e dos elementos do desenho, bem como toda a realidade material, mental e afectiva de quem vai desenhar, e, em potencialidade, as ressonâncias das interacções de ambas. Antes da representação encontramos-nos no lugar do desejo, tanto num sentido da acção de querer – quero fazer, quero desenhar, quero dominar uma expressão gráfica, quero guardar experiência de uma imagem que me encantou, de um rosto que me comoveu –, quanto num sentido de conquista – o que o desejo tenho o porque desenho. Assim, o desenho é o objecto que me aparece, é o acto de o fazer, mas é também toda a energia da libido e da mente contida num antes, que desencadeia na acção que se propõe (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 74).

Por outro lado, sublinhamos que, actualmente, o desenho é entendido como uma possibilidade de expressão artística, e a qual pode valorizar o desenho, não pela sua capacidade de reprodução ou *apresentação* do real, mas antes, pela sua proximidade com o intelecto (cuja apresentação – desenho – pode funcionar como uma possibilidade de ir além da nossa condição presente):

A atitude assumidamente afastada de situações académicas, que tanto define o séc. XX, tem como consequência a utilização do desenho em toda a sua plenitude de expressão artística. Importa menos aprender imitando, e mais encontrar a capacidade de inventar novos modos de expressão. Tende-se mais para a primazia da originalidade e da invenção e menos para o virtuosismo gráfico, que em certos momentos é completamente posto de lado. (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 108)

É de referir, ao contrário do postulado para o ensino actualmente, quando surgiram as primeiras reuniões ou esforços de sistematização, o desenho de modelo ou figura humana – domínio obrigatório para o exercício da profissão – era apenas permitido aos oficiais das academias e não a todos os estudantes, reparando-se que as primeiras exposições de desenho aconteceram apenas entre 1667/69. Deste modo, o desenho vai figurando na academia e expandindo-se por toda a Europa, chegando a haver a proibição em Génova para quem pintasse caso não tivesse passado sete anos de tirocínio (PAIVA, 2004).



55 – Caderno académico de William Turner;

Assim sendo, tendo sido mostrados os registos de uma viagem de estudo de Le Corbusier e uma vez colocando-se a questão de uma possível proximidade entre a prática do desenho como uma rotina e a rotina de uma prática de livre expressão artística pelo desenho, introduzimos com as seguintes ilustrações, excertos de um objecto artístico, o qual foi projectado enquanto tal e que se socorre de meios compatíveis com o caderno, que neste caso é o livro de artista do arquitecto referido. Contando que um dos objectivos é, não só compreender o que o desenho implica nestes quatro âmbitos apontados, mas também qual a relação que é estabelecida com o objecto, as imagens apresentadas estabelecem uma clara diferença entre o caderno, objecto de intimidade e formação (do indivíduo e obra), e o livro – produto final – como objecto artístico ou como veiculação de uma obra (à semelhança da literatura, em que a reprodução da obra caracteriza a natureza da mesma). Passamos à análise deste âmbito relativamente ao registo em cadernos.



56 – Livro de artista, por Corbusier, *Le Poème de L'Angle Droit*, Páginas a, b, c, d, pelo que consideramos tratar-se de uma narrativa artística e/ou poética;

III.1.3.4 Prática e expressão artística

O *livro de artista* apresenta propósitos muito claros e diferentes daqueles que associamos ao caderno, obrigando à sua apreensão enquanto objecto (unidade) e a um entendimento do registo gráfico ou plástico, ou seja, do desenho como:

expressão artística no sentido Kantiano de finalidade sem fim, enquanto objecto cujo sentido é apenas o de ser obra a experimentar esteticamente. (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 45)

Porém, não haverá a possibilidade de o desenho no caderno funcionar como médium de expressão artística? Não poderão os cadernos contemplar uma intenção estética após o advento da Web (possibilidade de o colocar à apreciação artística e experiência estética)? Será possível fazê-lo através da experiência de visualização e apreensão de uma imagem, sua reprodução, através do computador? Sabemos que a reprodução de um caderno, por si, não o exponencia ou sequer propicia as mesmas condições que um livro de artista pensado para a Web como meio de relação entre público e obra (objecto artístico); porém, e independentemente destas complexas questões, reparámos num conjunto de cadernos utilizados enquanto espaço dedicado a uma livre expressão artística pelo desenho cujos registos estão, inclusivamente, subordinados a este esforço e muitas vezes, e simultaneamente, a um tema ou pressuposto de acção, experiência e investigação.

flickr
Home Via Time Sign Up Explore

1-desenho-por-dia



13 imagens seminais, todas em formato de desenho, desde 1998 até hoje. 2007
 100px Alguns trabalhos de um dos meus professores, sobre a vida. 2007
 100px Alguns trabalhos de um dos meus professores.

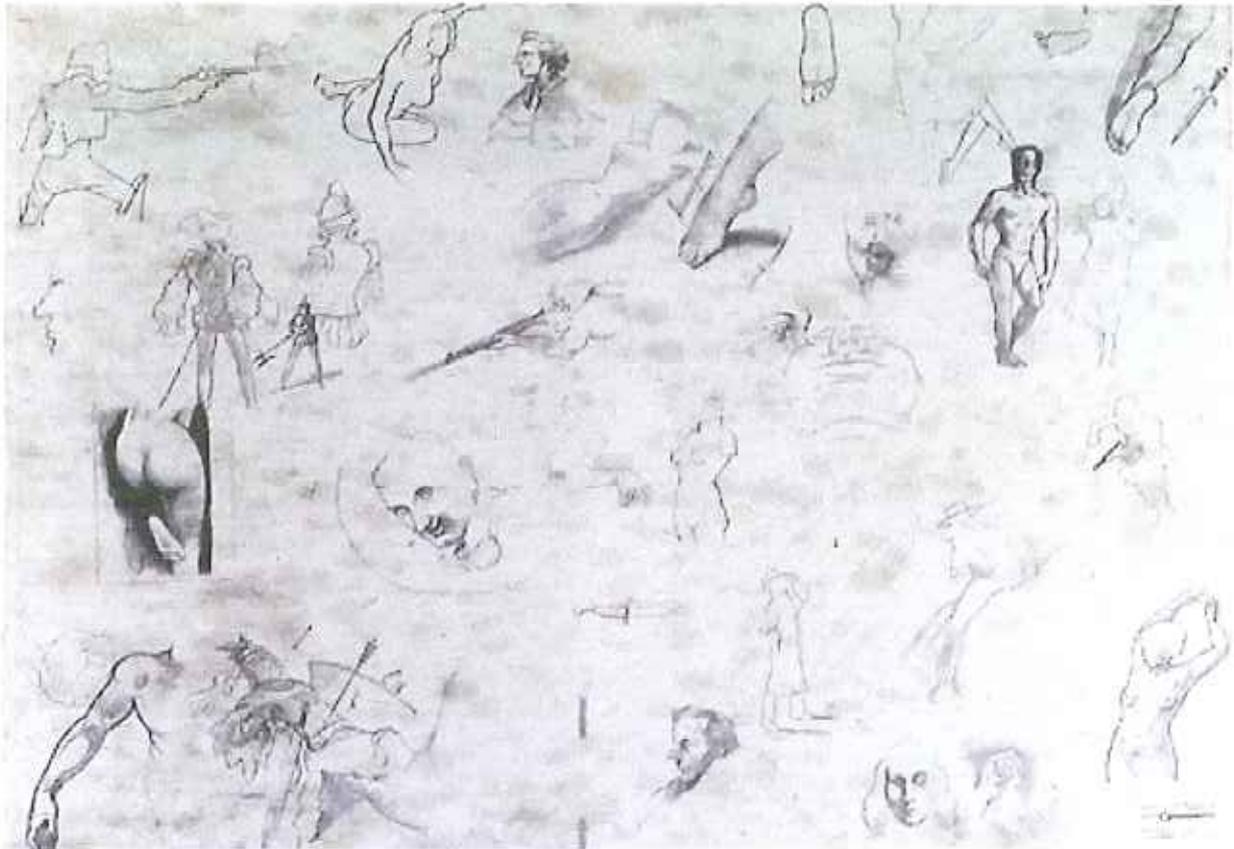


57 - 1-desenho-por-dia de Francisco Martins <http://www.flickr.com/photos/linity/3097969791/in/photool-661420@N21>; a, b, c) imagens de cadernos; d, e) experimento desenvolvido no workshop ministrado por Hugo Werner em 2007

Podendo ainda, haver a a pretensão de afirmação (exposição) deste na *Web*, reconhecemos nesta prática de registo no caderno algumas potencialidades, visto o desenho ser utilizado na sua plenitude. Utilizar o desenho na sua plenitude e o caderno como suporte de uma trabalho que se imagina exposto na *Web*, apesar de serem condições peculiares e distintas do caderno formativo ou projectual, não são condições suficientes para definir uma aproximação à noção de *livro de artista*, o que podemos verificar – muito sucitamente – pelo facto de estes terem já apresentado as mais diversas condições e matérias (folhas de papel, livro impresso, fotocópia, digital, carne e outros materiais/âmbitos da escultura, pintura, instalação, intermédia); porém, a relação e experiência que o indivíduo realiza através do desenho no caderno que supõe expor, parece-nos próxima ao que Ana Leonor descreve sobre o desenho vinculado a uma finalidade estética (e de que é exemplo a imagem que se segue, ainda que reconheçamos nela, uma grande familiaridade com os registos que antecedem a obra ou o artista):

Estes não devem ser considerados enquanto método, mas sim como um médium de expressão artística. Embora mantenham as características do objecto em definição, isto é intimista, com uma tecnologia relativamente simples, frágil, bidimensional, privilegiando a expressão gráfica sobre qualquer outra, exploram aspectos antes menos

tratados ou menos assumidos, como as características do suporte utilizado, a relação entre o suporte e os instrumentos riscantes, a expressão directa do gesto, ou a alteração violenta da escala. São desenhos nos quais a técnica é utilizada na sua plenitude de veículo de uma expressão artística, que não têm qualquer outro sentido ou finalidade utilitária, e que, de raiz, são feitos para serem experimentados esteticamente no âmbito do que estabelecem por si próprio. (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, pp. 47-48)



58 – Desenho como meio para a produção de um objecto artístico; Trabalhos de Ana Jotta, presentes na exposição *Drawings Toward a Distant Shore: Selections from Portugal*, Nova Iorque, 19988;

Destacando a utilização do desenho (e técnicas afins) como livre expressão criativa, (como designar?) os cadernos afectivos ou cadernos ilustrados, os diários gráficos ou diários artísticos (trabalho independente e livre) que são apresentados ao mesmo nível do restante trabalho do autor (Renato Alarcão, John Copland, ilustrador em ny) fazem-nos relembrar situações na arte em que o caderno, conjunto de folhas, era o modelo do qual são feitas inúmeras reproduções (adquirindo propriedades e aproveitando as possibilidades do meio na sua forma final (comportamento técnico da máquina/software e criativo do homem no fotocopiar/editar/reproduzir)), como acontecia face a alguns *livros de artistas* (que circulavam fotocopiados entre comunidades afins). Será necessário ter em conta e explorar as possibilidades do digital para que a experiência de apreciação do objecto se faça nos parâmetros do *livro de artista*? Ou bastar-nó-á a intenção e relação que com os outros (agentes na *Web*) o indivíduo pré estabelece aquando o registo? Sem resposta para as presentes questões, sublinhamos, ainda assim, a possibilidade de exposição na *Web* (em sítios especializados ao blog), diz-nos que o registo inerente a esta prática pode revelar se, em qualquer exercício, um objecto de expressão e apreciação pública em potência. Terá perdido com isto o seu carácter experimental, ou o estatuto de espaço para o erro, o feio, a intimidade, a livre expressão de ideias? Aquando exposto, haverá uma apreciação artística e experiência estética própria ao ambiente

digital? As questões são diversas, pelo que sublinhamos a perda de memória do erro, na definição de desenho e desígnio, em ambiente digital, para além, da redução da possibilidade de acasos, etc. Ainda assim, sem resposta para estas e outras questões, mostramos algum do trabalho desenvolvido por Renato Alarcão, que a apresenta o registo no caderno como um projecto e uma produção autónoma.



59 Diários gráficos de Renato Alarcão, consultados em www.renatoalarcao.com

Tendo desenvolvido um extenso trabalho prático em cadernos de registos na condição de diários gráfico, organizando inclusive workshops sobre a prática, Renato Alarcão, considera não haver distinção entre aquilo que é o seu trabalho no âmbito pessoal (cadernos) ora profissional: “Work is somewhat a stream of consciousness” (BERETON, 2007). É neste limiar que encontramos uma forte afinidade para a distinção entre designações do caderno e respectiva prática que entendemos como necessária, pois o caderno dedicado a esta actividade de livre expressão criativa e artística, fomenta um espaço de liberdade em que a expressão plástica é uma via de acesso, não só à concretização dessa livre expressão, mas também ao enriquecimento da experiência e produção de conhecimento, ainda que o seu contributo para o âmbito da produção por parte do indivíduo possa revelar-se, para além de intencional e cumulativo, notório (e inesperado):

“O trabalho sob esta multiplicidade de influências incorpora características bem peculiares. É justamente por terem sido criados em um contexto tão cheio de ruídos, que estes “desenhos em locação” não devem ser comparados àqueles outros nascidos no conforto do estúdio. E nem se trata de uma questão de “melhor ou pior”, já que são universos diferentes. Interessante notar que deste meu trabalho em *diários gráficos* vem emergindo um estilo pessoal, mais dinâmico, livre e que incorpora as imperfeições do processo.”¹²⁸

Supondo que o carácter livre e criativo/artístico destas páginas se repete por todo o caderno, como vemos acontecer com John Copland, encontramos no registo desta actividade no caderno, uma via de acesso a uma visão do mundo em resultado da realização de uma vontade intrínseca. Porém, se os cadernos de Renato Alarcão ou John Copland pelo tipo de trabalho que apresentam despertam nos para o livro de artista, mostra-se necessário esclarecer este conceito e a relação com este objecto. Na condição de livro de artista, o suporte utilizado pressupõe consubstanciar-se no meio mais adequado ou antes, no meio insubstituível, para participar, integrar activamente e comunicar/provocar o que o indivíduo pretende estabelecer com aquela produção. Esta interdependência entre suporte/meio e conteúdo que supomos como necessária no âmbito do livro de artista, não encontra paralelo na actividade formativa e projectual com a mesma intensidade, em que o caderno é apenas suporte, o qual pode ser substituído por outra coisa, como uma folha de papel de mesa ou bilhete do metro. Por outro lado, é certo que há a tendência de, por exemplo, ao nível do projecto este ir tomando a forma do trabalho final, seja pela utilização de suportes que permitam simular o fim, quer pela aproximação dos conteúdos em si, porém, tanto no âmbito projectual como no da formação e prática o registo no caderno esgota a sua finalidade no caderno enquanto estudo, enquanto procedimento, enquanto antevisão de uma outra coisa que se pretende dar como finalizada num objecto exterior ao caderno. Nos cadernos de Renato Alarcão os registos que este apresenta, não remetem ou prometem concluir-se num outro objecto. Tal, leva-nos a reconhecer, pelo menos, dois modos de apropriação de um mesmo objecto, que divergem, um projectual, em que o caderno pode totalizar ou integrar, e outro, artístico, em que o caderno é o objecto preterido, final. Variando deste modo, reconhecemos a necessidade de salvaguardar que dada a diversidade inerente ao registo de cada indivíduo, consideramos pertinente para a presente análise, sublinhar que, partimos do pressuposto, que a função genérica do objecto caderno, é a de servir de suporte de conteúdos da acção do sujeito (sendo necessário, partir da identificação (do intuito) da apropriação do caderno que cada indivíduo perfaz, para compreender o âmbito de actuação do registo no caderno. Valorizamos também esta posição, tendo em consideração que o fim que o indivíduo da prática destina, pode não corresponder, àquele que aplica ou àquele que outros nele identificam. Assim sendo, a apropriação e função deste objecto, depende sobretudo da natureza dos conteúdos ou da intencionalidade que os precede, deixando-nos desportos relativamente a cadernos que apresentam uma forte coerência e autonomia de trabalhos (Renato Alarcão) e seguros apenas no que diz respeito à sua utilização enquanto suporte e metodologia criativa, contínua, os quais designamos de cadernos de registo (projectual, formativo, pessoal,...) como lugar de experiências e de registo da actividade intelectual e criativa. Quer isto dizer que pretendemos definir dois conjuntos de cadernos, um primeiro, que designamos de caderno de registo, que contém trabalho ao nível da formação, projecto e prática e outro, mais autónomo e coerente ao nível dos conteúdos que nos parece aproximar-se do livro de artista (e que para já, ilustramos com os cadernos de Marta Rich).



60 - Sketchbooks de Martha Rich; consultados em <http://martharich.com/sketch.html> também disponíveis no livro *diaries, notebooks + sketchbooks*, Graphic 10, Paperback

Todavia, esta livre expressão artística a que aludimos é excepcional; primeiro, porque o caderno deixa de ser um conjunto de registos constituindo-se antes numa unidade de trabalho, ou antes, numa entidade; depois, porque destaca o desenho (e técnicas afins que permitam a expressão visual, gráfica e/ou plástica) como meio para a realização da “livre-expressão” do indivíduo, sobre o qual se duvida da indiferença face ao outro (possível público como acontecia antes do digital) e o qual se julga, não ser por isto, desprovido de uma preocupação artística e intenção estética com ao expor na *web* (razão pela qual havíamos opinado sobre a proximidade destas imagens em blogs e sítios aglomeradores com os *livros de artista* aquando reproduções fac-símiles) mesmo que o enraizar deste impulso ou exercício no indivíduo possa, simplesmente, decorrer da prática de registo diário pelo desenho de observação, fomentada pelo ensino. Entendemos por isto, este desenhar como acto lúdico semelhante ao jogar (enquanto experiência vinculadamente didática, ou seja, que intervém na construção de um entendimento sobre o mundo, por parte do indivíduo) e de especulação (meditação) ou liberdade sobre o conhecido, o próprio.

desenho que dá lugar à obra (desenho a pastel sobre tela e sobre o qual se dará a pintura, por exemplo) – representa um procedimento cujo objectivo principal é o de facultar a apreensão por parte do(s) indivíduo(s) do que será o objecto final, criando assim, um objecto afim – ou antes, uma pré-existência – do objecto final (e o qual deverá concluir o projecto). Como Molina observa, o desenho funciona como o “território de aproximações pelo pensamento ao objecto” (COPÓN, 2005, p. 16), ligado ao processo germinal de ideias, de designação de existências. Neste seguimento, o estudo vai aproximando-se do objecto final, podendo adquirir aspectos que serão “repetidos” na obra final. Ao contrário, por exemplo, do que acontece com o esboço ou estudo preparatório em música, ou da própria anotação musical, que, quase sempre, necessita, de um ou de diversos interpretes para que esta apareça, seja tangível e se dê à experiência, como Nelson Goodman refere, “ao contrário da partitura, o esboço não define uma obra, no sentido forte de «define» (...), sendo, ao invés, uma obra.” (GOODMAN, 2006, p. 212) Quer isto dizer, que a proporção de verosimilhança entre o esboço pictórico e a pintura, por exemplo, a proximidade entre a sua estrutura e a sua execução – a obra, pode ser visivelmente intensa, conferindo outra frequência à possibilidade de ser experimentado esteticamente ou apreciado artisticamente por aquilo que apresenta e constitui por si. No âmbito das disciplinas de criativas a relação entre indivíduo e o objecto caderno radica fundamentalmente em evocar a função de suporte de trabalho formativo e projectual para o mesmo. Um dos motivos pelos quais a utilização do caderno é fomentada no ensino, prende-se com o facto de poder assistir e contribuir sobremaneira para a aprendizagem e domínio da expressão, projecto e comunicação pelo desenho, podendo ainda contribuir para avultar a capacidade e assumpção de uma linguagem visual, artística:

O que distingue sobremaneira um desenho feito por alguém que esteja a aprender é o facto de a intenção e a vontade não controlarem ainda o resultado que se quer obter.

Pelo que a autora afirma ainda o seguinte sobre tal capacidade:

Desenhar é também um processo, é ao longo do tempo que se adquire o à-vontade de fazer que permitirá a liberdade capaz de vir a servir a imaginação criadora (RODRIGUES, O que é Desenho, 2003, p. 53).



62 – Edição de selecção de registos realizados – descomprometidamente – em cadernos; a - Caderno (1979) b, c - Edição¹⁷² sobre os cadernos de Aldo Rossi entre: 1990-97

Diferentemente do que assistimos com as precedentes ilustrações, em que nos são apresentadas edições de selecções de registos em cadernos diários (memória, experiência individual e projecto); sabemos, por exemplo, que muitos dos registos feitos no contexto de projecto perdem um claro interesse após o esclarecimento que supõem dar (para que se avance no processo) e após a realização ou concretização do programa; o mesmo tende a acontecer com os cadernos académicos, que muitas vezes são guardados pela

memória que preservam face ao percurso do indivíduo, numa *postura de vigília*. Sabemos de antemão, que avaliar o desenvolvimento, técnico, expressivo ou criativo que a preservação destes cadernos nos pode proporcionar, é vantajosa. Da sua revisitação, mais do que estimular activamente a memória de uma experiência ou do proporcionar a auto-avaliação, sublinhamos ainda, a possibilidade de os desenhos de investigação, indagação e exploração de ideias relativamente a um projecto (que até se resolveu) ou os desenhos expressamente feitos por livre prazer ou por entretenimento, para passar o tempo, poderem despertar outras possibilidades (que na altura não foram investigadas). Esta possibilidade acresce valor ao lugar de experiência, acaso e erro que o caderno pode representar. Por outro lado,

O resultado desse exercício regular pode ser tão qualificado que se chega a ponto de serem apresentados blocos de estudos de alguns artistas como objectos a experimentar esteticamente, tal como se de qualquer outro objecto artístico se tratasse (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 54).

Contudo, esta mostra de registos projectuais de indivíduos cujo trabalho é reconhecido, difere, no plano das intenções e resultados, do registo realizado em cadernos, como livre expressão artística, e que antevê a sua reprodução, em livro, fotocópia ou através da *web*. Este caderno ilustrado, quase narrativa visual, entendido como um todo, descrevendo um período de tempo, um estado anímico, uma mudança de circunstância ou a intensificação de um aspecto (como um tema de investigação, uma obsessão, viagem, paixão, visão subjectiva ou postura perante o circundante), denotando por isto, um aspecto específico e central da acção no caderno, que não é:

- o indivíduo criativo (como acontece no diversificado e aglutinador *caderno de registo/caderno diário/auxiliar de memória* (que pode abarcar o projecto, a formação, o diário, a livre expressão artística pelo desenho);

que não é projectual (programa de relação profissional com o exterior e mundo);

formativo (no sentido da academia ou da profissão); prático (em auxílio e por extensão da memória);

- pessoal (para a formação de uma memória pessoal e individual). Feito por prazer ou por necessidade (e projecto) intrínseco, este caderno adquire um carácter mais autónomo, funcionando ele próprio como um projecto e unidade de trabalho, por um lado, de investigação (conceptual, artística) pelo registo – gráfico e plástico –, ou, por outro, de uma visão subjectiva do estar no mundo (-a viagem-, a vivência, interior e subjectiva ora partindo do exterior e da circunstância); isto, entendendo o desenho como:

(...) o lugar do conhecimento, da precisão, mas também da afectividade e do sentimento. Os próprios sentimentos são uma ferramenta que lhe é específica, participando da sua própria definição como disciplina artística. (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 83)



63 – Passagem por Barcelona; excertos de um diário gráfico de Siza Vieira, consultado em www.diariografico.com;



64 – Narrativa pessoal, registo do quotidiano; a) diário gráfico de Paul Klee (em www.diariografico.com); b) desenho de caderno de David Hockney; desenho de Aldo Rossi, *Icondi e conversazione*, 1975; c) desenho de diário gráfico de Mário Bismark;

Actualmente, perante a *Web*, aonde a intimidade ganhou outra abrangência e cujo perímetro pode ser delineado por comunhão de interesses, identificamos duas vertentes face à divulgação do caderno ilustrado que são:

- uma que nos mostra uma visão e vivência subjectiva do mundo que contempla o registo como uma possibilidade de experiência desse estar no mundo;

e outra, em que o registo no caderno ou o caderno ilustrado vem constituir-se como uma produção artística autónoma que o indivíduo realiza e expõe independentemente e paralelamente à sua actividade profissional.

Neste sentido, sem definirmos o significado de projecto, vemo-lo envolvido diferentemente:

- prática de registo no caderno como uma iniciativa, metodologia e projecto formativo do indivíduo;

- projecto, realizado – sobretudo através do desenho e técnicas afins – como antevisão de um fim (de uma pintura, ilustração, escultura, edificação, intervenção, etc);

- caderno ilustrado (narrativa visual) como um projecto autónomo, para a criação de uma memória individual (diário ilustrado) ou para a criação de um objecto de livre expressão e de expressão artística, o qual tende a contemplar a assumpção perante o outro, por exemplo, por via da *Web* (levando ao reconhecimento dessa originalidade, singularidade e por vezes, seu contrato).

III.1.3.6 *Projecto*

O termo *projecto* interessa a este estudo considerando que sugere um processo intencional, o qual pode desenvolver-se e concretizar-se, contemplando o registo no caderno. Na definição deste, encontramos duas vias, uma que o explica como sendo um “plano para a realização de um acto; desígnio; tenção; redacção provisória de uma medida qualquer; esboço;” e outra que o denomina, veementemente, de existencialista: “aquilo para que tende o homem e é constitutivo do seu ser verdadeiro” (Ferrater, 1977). Tendo em consideração a precedente enunciação, *projecto* a/parece assim, por um lado, ligado ao plano, à capacidade de antever e designar (como podemos fazer através do desenho no âmbito das mais diversas disciplinas criativas) e por outro, radicalizado numa perspectiva ontológica, revertendo-se no modo como o ser se constrói e constitui (ao que aproximamos a integração da prática de registo na rotina do indivíduo e o entendimento deste binómio (caderno e acção gráfica) como caderno ilustrado). De acordo com esta última perspectiva, ao homem pode ser apontada a capacidade de desejo, prospecção, actuação e consecutivamente, uma possível responsabilização de se tomar por seu *projecto*:

O homem é, não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja (...) o homem não é mais que o que ele se faz. (...) Mas que queremos dizer nós com isso, senão que o homem tem uma dignidade maior do que uma pedra ou uma mesa? Porque o que nós queremos dizer é que o que se lança para um futuro, é o que é consciente de se projectar no futuro. O homem é antes de mais nada um *projecto* que se vive subjectivamente, em vez de ser um creme, qualquer coisa podre ou uma couve-flor; nada existe anteriormente a este *projecto*, nada há no céu inteligível, e o homem será antes de mais o que tiver projectado ser.¹⁵⁰

Poderemos afirmar que o ser se fez seu *projecto* ao introduzir e criar o hábito de registar no caderno? Por exemplo, a apologia do caderno que Baudelaire fazia, descrevendo uma postura curiosa e desinteressada de quem imiscuído no contingente e espírito do seu tempo procura a beleza, não poderá ou terá de influir naquilo que é (predisposição e) o modo como o indivíduo se relaciona com o mundo? Sabemos que colocar um lápis e uma folha entre a nossa relação com o exterior e com o tempo e espaço, pode alterar significativamente a experiência do mesmo, pelo que consideramos que a criação deste hábito de registo, de desenho, impele o sujeito a susceptibilizar-se a tal acção aprendendo a saber reverter ininterruptamente a contingência a seu favor, para que essa prática, expressão e experiência se realize, podendo funcionar neste contexto, o termo *projecto* como uma disponibilidade e o registo no caderno como um *dever* ou:

(...) o processo do ser ou, se se quiser, o ser como processo. Por isso se contrapõe habitualmente o *dever* ao ser. Designa todas as formas do chegar a ser, do ir sendo, do mudar-se, do acontecer, do passar, do mover-se, etc. (...) (CAI.VO, 1992, p. 60)

Por outro lado, esta disponibilidade ou abertura parece nos potenciar o processo criativo, até porque, tal como podemos verificar na seguinte citação, pode corresponder à primeira fase (para alguns autores) «intuição inicial» (Getzel) ou já «saturação» (Edwards, 1997) em que:

Permitir-se entregar às intuições mais inexplicáveis, às emoções mais inaceitáveis, aos acasos mais inesperados, às emoções mais exóticas, aos sentimentos mais arbitrários, aos impulsos mais abruptos, aos insights, sempre com consciência de se estar experimentando, mas sem crítica, sem censura, para não tolher o conhecimento e

130 SARTRE, Jean Paul, *O Existencialismo também é um Humanismo*, Coleção Síntese, Presença, Lisboa, p. 216

reconhecimento de suas próprias sombras, antes desconhecidas. Não tentar, neste estágio, nenhuma perspectiva de elaboração. É só conhecimento dos possíveis e impossíveis do criador. (SALLES, *Crítica Genética e semiótica: uma interface possível*, 2002, p. 105)

Deste modo, projecto pressupõe um desejo ou uma intencionalidade, constituindo-se numa antecipação pela meditação e exploração de possibilidades para o objectivar ou realizar, pelo que (projecto): “exprime a acção e efeito de tender para algo” (Ferrater, 1977). A intenção em projecto, será nesta acepção, o por-isso dessa projecção sobre o possível (o que entendemos como antecipação) e da consecutiva actuação ou procedimentos tomados pelo sujeito. Visto ter-mos referido a possibilidade de projecto do ser, pela criação de um hábito (de registo da actividade intelectual e criativa do indivíduo, pelo desenho) ou afirmação de uma predisposição para a prática de registo de uma visão subjectiva sobre o seu tempo (caderno de viagens, diário gráfico ou caderno ilustrado), consideramos necessário introduzir a noção devir que associamos (a uma visão subjectiva do mundo ou a um projecto autónomo que concretiza com carácter artístico ou) ao caderno ilustrado, o qual reafirma a condição de ser em projecto como ininterrupta, a qual concretiza-se por via da acção, efectivando-se para além das relações profissionais ou do seu carácter virtual, do que é em potência. Em qualquer dos casos, o projecto implica uma antevisão e processo de afectação do circundante, seja pela alteração dos seus atributos, seja pela introdução e ordenação numa nova existência:

“Há, no processo da invenção, dois movimentos inversos. Um, virado para a frente, quer descobrir soluções novas. O outro aspira ao repouso, à redução das tensões, à homeostase: a invenção aplica-se a problemas que se querem resolver, pertence à natureza da criação encontrar um termo.” (GIL F., p. 185)

III.3.7 *Projecto: Programa ou inquietação?*

Quando a linha inicia o seu itinerário sobre o suporte, esta parece estar unida inevitavelmente à pergunta que lhe dá origem, à carência que mobilizou a nossa acção, à necessidade de equilíbrio que leva a que o vazio seja preenchido rapidamente pelo ar contínuo, numa potência de sucção que mobiliza todo o ambiente; deste modo, as nossas carências psíquicas são mobilizadas no traço que procura uma nova situação que projecte o nosso ânimo face ao desfecho desse itinerário. (COPÓN, 2005, p. 17)

Este termo acontece diferentemente, nos diversos cadernos identificados. Relativamente ao *caderno de registo*, da actividade intelectual e criativa do indivíduo, uma vez que funciona como um arquivo diversificado, teríamos de analisar registo a registo, antes de caracterizarmos o caderno e prática subjacente, dominante.



65 Desenhos de Durer, sobre os quais consideramos haver uma diferente apropriação do espaço físico da folha. No primeiro, consideramos que os elementos do estudo encontram-se articulados entre si; já o segundo, os elementos apresentam sentidos, escalas e temas que não parecem artísticos entre si; no terceiro estudo, consideramos haver algumas preocupações com a articulação do espaço físico e o espaço pictórico possível do mesmo, parecendo aproximar-se de um estudo de composição, pelo que apresentamos uma gravura com última imagem. Durer, Albrecht; Virgin with the Swaddled Child, 1520, 5 3/4 X 3 7/8 in; Fox collection David Bernhard Hausmann (Lugt 377, verso).

No caderno projectual, podemos caracterizar os testemunhos aí presentes como procedimentos para obter um fim, o qual se cumpre externamente e frequentemente num outro objecto diferente desse registo ou caderno:

“O desenho, enquanto fase do projecto de design¹³¹, que antecede o seu desígnio, é técnica (a poética é um caso particular de técnica: sempre que o procedimento produtivo invoca o autor como mediação estética). O autor, movido pelo desejo (sentimento de ausência, *desiderium*), constrói com intencionalidade, um substituto (*desígnio*) que preencha o espaço vazio desse desejo. O desejo motiva o desenho que cumpre um desígnio. Este desejo que informa a resposta do design, poderá responder a diferentes níveis de carência, de acordo com as circunstâncias e com o autor, que verá nele, desde o apelo de uma necessidade prática, até ao pretexto para afirmação da sua verdade. No segundo caso, o autor usa a encomenda como valor de metáfora, dando corpo à sua poética. Este é talvez o único registo em que o designer projectista de artefactos e, por isso, contribuinte para a reificação do mundo, consegue escapar ao processo da sua própria coisificação (coisa entre coisas) ao reclamar para a obra, um meio de afirmação de humanidade: construção do território de liberdade do seu autor.”¹³²



66 – Registo no âmbito de projecto, enquanto antevisto do que virá a ser; caderno de Parisian artist Turbo --- do livro “street artist’s sketchbook” de Tristan Manco is published by Thames & Hudson

Reconhecemos como determinante a presença de uma intencionalidade no registo projectual, o qual entendemos por isso, como um procedimento. Já sobre o caderno ilustrado, na vertente de registo de uma vivência ou de uma visão subjectiva, entendemos que a finalidade do mesmo se cumpre com ele próprio, contudo reparamos em duas posturas: uma que o pode tomar como um registo ilustrativo¹³³ (narrativa

131 Pretire-se na aceção de produção industrial ou artística, valorizando por isso e sobretudo o carácter projectual do mesmo

132 PROVIDÊNCIA, Francisco, Um pouco mais que uma hélice, 2000;

133 Leia-se a propósito a seguinte definição de ilustração representativa, a qual consideramos poder explicitar a tipologia de registos afins ao livro de modelos: “A anotação gráfica com função ilustrativa pode admitir no seu interior o corpus de elaborados gráficos que se propõem

visual) de uma experiência, postura, obsessão, paixão, etc. revelando-se um trabalho artístico e criativo capaz de se tornar autónomo por aquilo que estabelece com o outro; e outra postura, que o pode tomar um objecto íntimo e de carácter lúdico, pela simples razão de a actividade de desenho poder desencadear uma experiência de prazer e satisfação pessoal, como nos descreve o seguinte testemunho:

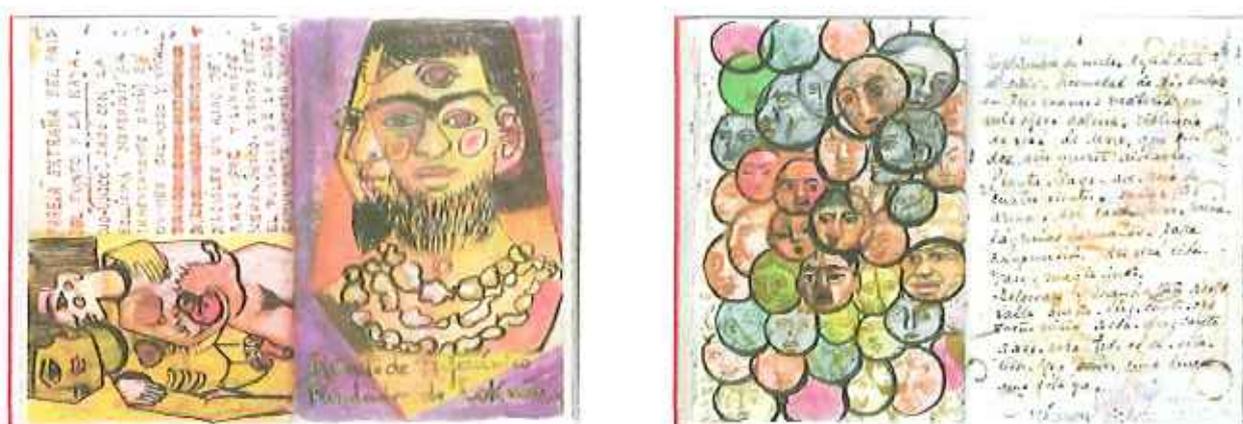
Durante os meus percursos e dcambulações, utilizo os meus *diários gráficos* como centros cartográficos de bolso. (...) Nelcs vou registando os diferentes pontos geográficos das cidades por onde passo, através da representação dos seus espaços, edifícios e pessoas. Deste modo construo os meus mapas. Filtrados pelas escolhas que faço dos lugares que cruzo, estes mapas são compostos pelos registos das sensações que esses lugares provocam em mim e pelos diferentes olhares e análises que acompanham as minhas viagens. Através dos meus *diários gráficos* as cidades deixam de ser uma sucessão desordenada de ruas, construções e pessoas, ganhando um novo sentido, através do processo de compreensão que se realiza no desenho dos lugares. A cartografia individual que vou desenhando não é decifrável por qualquer pessoa, pois traduz um olhar pessoal e um conjunto de experiências específicas. Estes cadernos que transporto comigo obrigam-me por um lado a estar mais atenta ao que me rodeia e por outro a parar, deixando o tempo correr paralelo por alguns instantes.¹³⁴

Ainda assim, entendemos que tanto a produção de uma memória ilustrativa, como a livre ilustração, admitem associar ao caderno, o carácter de espaço de liberdade e de experiência (e por isso, de aquisição de conhecimento), o qual resulta de uma inquietação e/ou aspiração (desejo/projecto):

O mal-estar e a insatisfação inerentes à dúvida significam um estímulo para a acção [ibid., p. 99]. Fenomenologicamente este estado caracteriza-se por «uma hesitação antecipada acerca do que farei a seguir» [id.] ou por uma hesitação simulada, quanto a um estado de coisas fictício. «Muito frequentemente as dúvidas surgem de uma indecisão, mesmo que momentânea, na acção. Mas às vezes não é assim. (...) consigo simplesmente achar-me num estado de hesitação, pois me aborreço por não ter nada a ocupar-me. A hesitação fingida, quer por puro divertimento, quer prosseguindo uma finalidade nobre, desempenha um papel muito importante no desencadear da pesquisa científica» [How to Make our ideas Clear, in Peirce, ibid., p. 119]. (...) Peirce: «uma vez que a crença é uma regra para a acção, cuja aplicação conduz a outras dúvidas e outros pensamentos, ao mesmo tempo que é um ponto de chegada, é também um novo ponto de partida para o pensamento...» [ibid., p. 121] (FERRUCI, pp. 180, 181)

Assim, pressupomos que, sob a perspectiva da criação de um diário ilustrado, que tem por dominante a vivência do indivíduo, e em que há «invenção» sem «problema» (seguindo as preposições de Fernando Gil) cada registo cumpre-se em si mesmo, resultando o caderno numa memória do mesmo, de valor afectivo.

representar os objectos, as cenas, as paisagens, procurando confrontar e organizar os estímulos perceptivos de modo a produzir no observador aspectos análogos aos provenientes dos objectos, cenas, paisagens do mesmo tipo de observados na realidade." (MASSIRONI, Ver pelo Desenho, 1996, p. 45);



67 – cadernos de Frida Kahlo, retirados do endereço: <http://diariografico.com/html/outrorautores.html>

Já sob a perspectiva da criação de um caderno ilustrado, consideramo-lo como uma unidade de trabalho, para a qual o indivíduo fará usufruto de suas faculdades, universo e livre expressão trabalhando sob a orientação de um dever, projecto, postura, tema, obsessão, conceito ou argumento:

Será inventando-se um problema (fingindo crer nele, diz Peirce) que a criança transformará os seus gatafunhos em um desenho, resultado de inquiry... Na investigação põem-se todos os meios ao serviço de um fim enquanto que, no jogo, são os meios que se convertem em fins. (FERRUCI, p. 180)

III.1.3.8 *Símula de tipologias de registo, de cadernos de cadernos e respectiva identificação*

Símula de tipologias consideradas relevantes ao longo da precedente revisão histórica:	Utilização do caderno e finalidades do registo:	Observações:	Síntese (designações a propor):
<i>Códices e livros de moldar</i>	O caderno (reunião de folhas ou conjunto de folhas dobradas) serve de suporte e arquivo, permitindo a reprodução e <u>preservação de conhecimento</u> , e consecutivamente, a definição do gosto.	- Metodologia de aprendizagem, tendo em vista o desenvolvimento pessoal e profissional.	
<i>Caderno de desenho</i>	O caderno serve de <u>suporte</u> e arquivo, dedicado à concretização e <u>avaliação</u> do <u>processo</u> de desenvolvimento ou <u>formação individual</u> (académica, ou não), bem como, do processo, <u>projecto</u> de produção ou de desenvolvimento de obra (no âmbito académico, profissional, pessoal). <div style="border-left: 1px dashed black; padding-left: 5px; margin-left: 10px;"> Âmbito académico Âmbito teórico-prático (<u>Domínio</u> de práticas e técnicas afins à expressão, comunicação e <u>representação visual de conteúdos</u>). - Âmbito profissional <u>Projecto</u> (potencialmente profissional, podendo acontecer em ambiente académico ou pessoal). </div>	- Prática de desenvolvimento pessoal. - Aplicação no <u>exercício</u> prático dos conhecimentos adquiridos no contexto das disciplinas criativas, tendo em vista o <u>desenvolvimento</u> pessoal (e, também, profissional).	
<i>Caderno projectual, laboratório ou ateliê ambulante, caderno de viagens (de estudo)</i>	O caderno serve de <u>suporte</u> e arquivo, dedicado ao trabalho preparatório, de registo e investigação ao <u>exterior</u> , e também à prática do desenho à vista, de locação, em presença ou <i>in situ</i> .	- Procedimento <u>projectual</u> face a um <u>compromisso</u> (frequentemente) profissional.	<i>Caderno de Registo</i> (anotações diversos)
<i>Diário pessoal, caderno diário, caderno de anotações, avulso de memória</i>	O caderno serve de suporte e arquivo, de extensão da memória, no qual a <u>systematização</u> e registo da actividade intelectual e criativa, bem como da sua vivência, é constante e facilitada pela natureza económica e sequencial do caderno.	(- anotação e <u>expansão</u> da memória e até <u>enterneimento</u> do <u>próprio</u> , conforme respectiva <u>circunstância</u>)	
<i>Diário ilustrado, caderno de viagens, caderno de artista</i>	O caderno serve de suporte e arquivo ao registo de experiências (diário, viagem interior ou exterior), por via do desenho, com carácter de <u>livre expressão</u> individual e artística.	- <u>Projecto</u> prático autónomo, o qual é <u>direccionado</u> , sobretudo, para a <u>livre expressão</u> . Pode contemplar o intuito de ser assumido e <u>divulgado</u> como uma área de trabalho paralela e autónoma que o indivíduo desenvolve por auto-recreação (gozo pessoal).	<i>Caderno de Artista</i> (diário ilustrado, registo artístico)
<i>Caderno de artista</i>	O registo no caderno é, assumido pelo próprio, enquanto um corpo de trabalho autónomo (por isto, sempre susceptível à recepção), com carácter de <u>livre expressão</u> artística.		

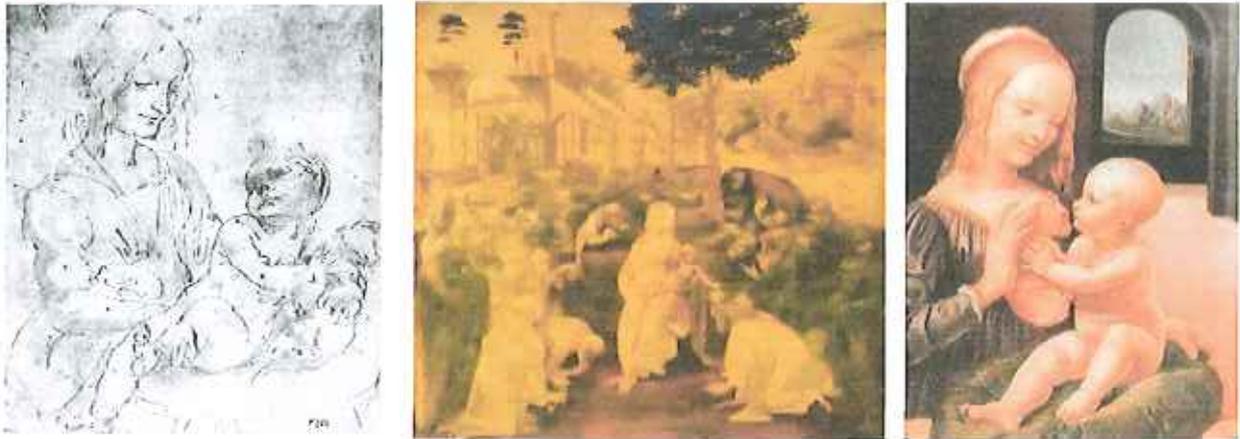
III.1.3.9 Duas tipologias de registo e cadernos de registo, marcantes

Designações propostas (síntese da tabela anterior)	Âmbito	Motivação do indivíduo e/ou projecto	Entendimento	Condição do objecto ou registo
Caderno de registo	Formação (e prática)	- Motivação extrínseca, <u>profissional</u> . Frequentemente, por via do <u>desenho</u> , de modo a que o indivíduo se <u>capacite</u> da possibilidade de <u>reter</u> , <u>expressar</u> e <u>comunicar</u> visualmente conteúdos. (- Caderno como <u>instrumento</u> (metodologia criativa) e suporte de trabalho. - [Auxilia a formação do indivíduo (em ambiente académico ou não; funcionando também, como indicativo de uma prática ou exercício contínuo).]	Caderno reservado, sobretudo, a um âmbito <u>semi-privado</u> (como o da formação e projecto na <u>academia</u> ou <u>atelier</u>).
	Projecto (e prática)	- Motivação extrínseca, <u>profissional</u> . Procedimento que participa ou conclui a resolução de um programa.	- Caderno como instrumento (metodologia criativa) e <u>suporte</u> de trabalho. - [Suporta o projecto relativo à concretização de um objecto criativo ou artístico (em ambiente académico ou não) exterior ao caderno. Consiste num procedimento de esclarecimento e antecipação.]	
	Anotação (projecto, prática e expressão)	- Motivação intrínseca, pessoal, podendo ser <u>benéfica</u> , indirectamente, para o <u>desenvolvimento</u> da prática <u>profissional</u> . Caderno privado.	- O caderno serve para anotação e <u>expansão</u> da <u>memória</u> do indivíduo, bem como, suporte <u>fomentador</u> da actividade intelectual e criativa do mesmo. - [Ligado ao ambiente <u>privado</u> , parece próximo ao diário íntimo, bem como, ao caderno diário (de estudo, escolar) ainda que relativo, sobretudo, à sua actividade <u>profissional</u> , intelectual e criativa, quotidiana. O registo é, tendencialmente, rápido, esquemático, descomprometido, circunstancial e até ocasional, sendo, frequentemente, exposto na página numa lógica ou <u>ordem</u> muito pessoal e <u>circunstancial</u> . Os temas e tipologias de registo são diversas.]	Caderno reservado, sobretudo, a um âmbito <u>privado</u> , na medida em que o registo aparece de modo tão envolvido no quotidiano e <u>universo do indivíduo</u> .
Caderno de artista	Expressão	- Motivação intrínseca, pessoal, podendo ser <u>benéfica</u> , indirectamente, para o <u>desenvolvimento</u> da prática <u>profissional</u> . <u>Caderno público</u> , lugar de <u>exposição</u> de um corpo de trabalho em torno de um tema, <u>experiência</u> (viagem), <u>obsessão</u> , <u>objecto</u> , <u>investigação</u> , <u>experimentação</u> , etc.	- Caderno de <u>artista</u> , o qual funciona como um corpo de <u>trabalho autónomo</u> , como uma manifestação de livre <u>expressão artística</u> , constituindo-se num objecto passível de <u>exposição</u> , de <u>apreciação</u> artística e, eventualmente, <u>experiência</u> estética.	Caderno <u>público</u> Caderno público, no sentido de preparado para a <u>exposição</u> , pois quando o registo, o indivíduo contempla a possibilidade de o expor, na medida em que lhe atribui um carácter <u>autónomo</u> , <u>semelhante</u> às restantes obras ou objectos resultantes de sua <u>prática</u> profissional.

III.3.10 Sobre a implicação do indivíduo no registo no caderno

Neste sentido, valorizamos esta última perspectiva, não só pelo poder de iniciativa que compete a este indivíduo, mas sobretudo, porque ao colocar esta expressão visual como prática frequente de sua vivência, poderá vir a assumi-la como um dever: "uma disponibilidade projectual do real", tal como sugere F. Calvo. Esta interferência na relação que o indivíduo estabelece com o mundo que o caderno e a predisposição para a prática de registo podem trazer, levam-nos a Bruce Mau, o qual aponta o dever - uma intuição e disponibilidade para se colocar à experiência e por isso, para diversificar acções - em oposição ao conjunto de acções equacionadas e equacionáveis para obter e resolver um fim claramente definido (projecto profissional); deste modo, o caderno ilustrado como espaço de liberdade e de expressão de um universo declara como dever uma agitação e exercício de livre-pensador, uma acção do indivíduo sobre ele próprio e sobre a realidade que conserva, em que o registo no caderno passa a ser: " (...) a possibilidade, inerente ao agir produtivo, de supor formações novas ou mesmo apenas em parte inéditas, a inserir no contexto do que já é disponível." (CALVO, 1992, p. 65). Aqui chegados, projecto (quer se dirija para a formação do indivíduo, quer se dedique à criação de uma realidade) implica um exercício de antecipação do que virá a ser ou "do vir-a-ser de algo que, relativamente ao futuro, pode ser qualificado com possível" (CALVO, 1992, p. 59). Por conseguinte, decorre a acção, ou a necessária actuação, de modo a que esse possível se torne factível ou existente. Por sua vez, a concretização de uma possibilidade - seja condição de ser, existência de papel ou obra - depende do imprevisto e reformulação desse mesmo projecto (ou processo de aproximação à intenção) sobre a contingência -, pelo que: "o conhecimento do método projectual, do como se faz para construir ou conhecer as coisas, é um valor libertatório: é um «faz tu» por ti mesmo." (MUNARI, 1993, p. 14) O processo - de identificação, antevisão, projecção e finalização - pelo qual se realiza o projecto, ainda que de modo subjectivo e original, pressupõe compreender uma ordem intrínseca e causal por respeito à finalidade, em cada acção e procedimento tomado.



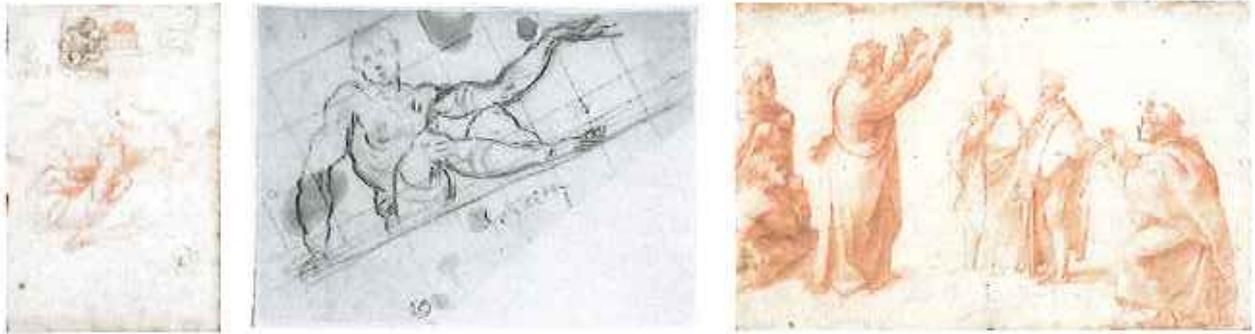


68 – projecto ou trabalho preparatório para pintura, por Leonardo da Vinci, a – idem, estudo para Virgem com criança e gato, (1452-1519) 21,2x17,5 Musée Bonnat Bayonne, Laurois, France; b – idem, estudo para Virgem com criança e gato, 1478-80; (21,3x14,9cm; British Museum); c – idem, estudo para Virgem com criança e gato, 1478-80 (13,2x14,9cm; British Museum); d – idem, estudo para Virgem com criança e gato (fazendo lembrar, 1478-80; e – idem; idem, estudo para Virgem com criança e gato, cuja figura, se assemelha à presente na adoração dos Magos, 12,8 x 10,5 cm., 1480; A adoração dos Magos f – sem outras informações, para além da visível afinidade temática;

Ressalvamos que o carácter singular e original que este processo pode apresentar, não retira credibilidade ao método empregue e característico a esse mesmo indivíduo; isto, no sentido em que, podemos compreender o método como um: “conjunto de procedimentos coerentes, destinados a obter um resultado. O método implica, como em Descartes, que se conduzam os pensamentos por ordem.”¹³⁵. O critério e fórmula de ordenação pode ser, por si, criteriosamente original e subjectiva (associativa, afectiva), como pode espelhar um diário gráfico, para além de convencional, analítica, dedutiva ou lógica, como é em ambiente de projecto. Todavia, é como estratégia de acção ou de aproximação à entidade final mediante o possível, que esta definição nos aparece em contexto de projecto. Aqui, a sua descrição é clara:

(...) uma série de operações necessárias, dispostas por ordem lógica, ditada pela experiência. O seu objectivo é o de se atingir o melhor resultado com o menor esforço.” (MUNARI, 1993, p. 20)

Deste modo, a prática de registo em projecto, sobre o caderno, tem um pressuposto distinto. Pode mediar, prever ou dar a ver o objecto (de desejo e intenção, ou seja, o objecto) final. A expressão visual ou faculdade de criar imagens que podem ser tomadas como realidades (objecto de experiência e ordenação do mundo) assumem uma componente fundadora enquanto meio ou modo, de ir descobrindo até ao ver o está por-vir-a-ser (num outro modo, num outro objecto, existência ou acontecimento).



69 - Michelangelo, perfil de base de coluna com escala manuscrita, grafite negra e pena, 325 x 145 mm, séc.XVI, Casa Buonarroti; Rafael, estudo de composição (1500-1550); Estudo de Tintoreto (1550-1600); Caderno de Degas (publicado)¹³⁶

O processo varia por isto, de indivíduo para indivíduo, podendo dar-se cumprido o procedimento (fase projectual referente ao registo no caderno) com um desenho cotado ou com um esquisso (diagrama) ou esboço ((na procura de uma) ilustração); por exemplo, para Miguel Ângelo

(...) os desenhos deveriam transmitir o sentimento e a expressão que ele desejava aparente na pedra, mais do que o detalhe da própria forma.

ao que acrescentamos:

Se como disciplina de formação o desenho pode ter processos mais estritos para que o desenhador desenvolva uma capacidade de observação, registo e expressão que lhe sirva no que quer fazer, como metodologia não existe qualquer restrição e cada artista tende a desenvolver um método de trabalho próprio, no desenho, que tem o sentido de servir o resultado que quer realizar (RODRIGUES, *O que é Desenho*, 2003, p. 90).

Ao que acrescentamos a afirmação de Manfredo Massironi:

a variedade de processos mentais a que o instrumento de desenho se conseguiu adaptar: e não só, mas também, como são diversificados e distantes entre si os resultados cognitivos que daí advêm (MASSIRONI, *Ver pelo Desenho*, 1996, p. 19).

Sob a designação de *caderno de registo* temos vindo a referir-nos ao uso do caderno como extensão e arquivo de memória relativamente à actividade intelectual e criativa que o indivíduo desenvolve no seu quotidiano, vindo por isto, a reunir um conjunto de registos diversificados, os quais tendem a servir propósitos e finalidades distintas. Já sob a designação de *caderno ilustrado* temos vindo a referir uma produção singular, criativa, artística e de livre expressão, sobre o caderno. Sob esta perspectiva, podemos exemplificar esta tipologia com o *caderno de viagem, diário gráfico* ou *caderno ilustrado*, no sentido em que há um propósito aglutinador face aos registos aí presentes; contudo, qualquer uma das designações pode compreender leituras que podem remeter para aspectos diferentes relativamente à postura e prática do indivíduo, se sublinharmos através da *viagem*, sendo interior ou exterior, uma experiência pessoal por um determinado período de tempo que despoleta o registo (expressão visual, plástica ou gráfica, de uma experiência); e através do diário, a ideia de rotina, de registo necessário ou de auxílio à memória, o qual surge imiscuído no domínio da privacidade do indivíduo (pelo que as tipologias de registo podem ser

136 ARMSTRONG, Carol, *A Degas Sketchbook*, postácio de David Hockney, J. Paul Getty Museum, 120 páginas, 2000

diversas). Simultaneamente e em resultado da pesquisa realizada, aperecebemo-nos que, visualmente, estes registos apresentam condições diferentes.

A escolha do *caderno de viagem*, como um exemplo de um caderno cujo registo é ilustrativo, parte da definição de ilustração como:

A anotação gráfica com função ilustrativa pode admitir no seu interior o corpus de elaborados gráficos que se propõem representar os objectos, as cenas, as paisagens, procurando confrontar e organizar os estímulos perceptivos de modo a produzir no observador aspectos análogos aos provenientes dos objectos, cenas, paisagens do mesmo tipo de observados na realidade." (MASSIRONI, 1996, p. 45);

Simultaneamente, considerear o *caderno de viagem*, como um exemplo de um caderno cujo registo é ilustrativo, tem que ver com o facto de este denotar uma disponibilidade e atenção voltada para o exterior/interior, que revela uma definição da postura antes da acção de registo, a qual, ao conferir e potenciar o caderno como uma unidade de trabalho - de um argumento, postura e experiência - leva-nos a entendê-lo como um projecto (autónimo).

Os meus *diários gráficos* são como viagens: tenho uma pequena idiossincrasia, a de começar um diário com uma particular inquietação e, quando ela se esgota, largo aquele objecto. Nova viagem - começo outro.¹³⁷

Considerámos também, que, usufruindo da expressão visual em todo o seu potencial, na maior parte destes registos - ou até, narrativas - há uma preocupação com o espaço pictórico da página e até, do seu conjunto; havendo ainda a tendência de aproveitar a linearidade do caderno para a expressão e registo da experiência, ou da expressão no mundo do indivíduo.

Relativamente ao *diário gráfico*, temos sublinhado, igualmente, esta preocupação com a imagem resultante, pelo facto de a expressão visual (plástica e/ou gráfica) e artística - tendo como matéria a intimidade, subjectividade e imaginação - ser uma prática frequente, fomentada inclusivamente pelo ensino, que pode demonstrar estas preocupações. Todavia, é um termo que representa actividades diferentes para a maioria dos indivíduos, podendo referir um diário pessoal ilustrado, um caderno projectual e formativo, um auxiliar de memória, um espaço de experiência, acaso e erro, e também, da vivência e circunstância do seu autor:

O passo do tempo é, sem dúvida, o que evocam as suas imagens de sedimentos e germinação, de desertos e glaciares, de deltas, praias, oceanos e rios. Neste sentido devemos entender também os seus particulares emblemas da memória - os muscus, as bibliotecas, os cinemas - ou as suas referências aos rituais diários - o trabalho no *atelier*, o sexo, os restaurantes e as cozinhas. O passar do tempo é, efectivamente, o tema dos seus devastadores autorretratos e o dos seus devastados retratos de amigos, os quais não perseguem nem a verosimilhança, nem a beleza. Barceló, além disso, pintou montanhas de alimentos, ovos e animais mortos, crucificações pagãs, veículos sobrecarregados e travessias do deserto. Tudo reflectindo sempre a conclusão terrível da existência, e um estado de ansiedade permanente que o leva a apoderar-se com imagens de tudo o que o rodeia. "Os Ciclos Terrestres" (excertos) de Enrique Juncosa do catálogo



70 – “Being Abroad is a project aiming to publish a collection of personal stories about relocating to a foreign country. The project is an initiative of Russell and Lucy from Spoiled Milk. Here is some of my hand-made collages and a small contribution to the project.”



71 – “Another sketchbook used as research and ideation for the *Éros - Erosion* project. Developed over 2006, the sketchbook contains collages, experiments and notes from several sources (Bataille, Sade, Leiris, etc)”; <http://www.lugovernor.com>;

Por oposição ao caderno ilustrativo, preferimos a designação de *caderno de registo*, o qual agrega os registos necessários à actividade intelectual e criativa do indivíduo (como uma espécie de caderno/actividade/trabalho diário) sobre o qual encontramos correspondência na seguinte definição:

(...) el cuaderno es espacio de la idea; por encima de las funciones de archivo, de lugar del proyecto, de regla mnemotécnica, o de inventario imaginario; el cuaderno es ante todo esse espacio abstracto de la propia idea del dibujo en el que confluyen todos sus nombres. El espacio de interferencia, donde los esbozos se transforma en bosquejos, en croquis, en proyectos en marcados del futuro cuadro, en donde se juxtaponen las notas, las acotaciones, sobre el espacio confuso del camino emprendido por el desarrollo de la propia acción de dibujar (COPÓN, 2005, p. 134)

Porém, sabemos que sobre este registo descomprometido, dedicado à experiência e inclusivo do erro ou do acaso, pode ser realizado, por exemplo, sobre um livro, contemplando assim, a apropriação de outros suportes que não o convencional conjunto de folhas. Assistimos a este tipo de apropriação e uso do livro impresso, no âmbito do *livro de artista*, aonde os meios e recursos expressivos – como o desenho – podem igualmente coincidir; contudo, no plano da intencionalidade, devemos reflectir que:

(...) é certo que a matéria física, por si só, não faz a obra. É a estruturação duma substância pré-escolhida, a ordem adicional introduzida no mundo pela intervenção do artista-criador. Essa substância é apenas um médium elevado, pelo simples facto dessa escolha, a um nível imprevisível.¹³⁸



72 - Sketchbooks de Martha Rich; consultados em <http://martharich.com/sketch.html>

Tal, não significa que o indivíduo não contemple a expressão artística no registo no caderno, em ambiente de investigação, por exemplo, ou a possibilidade de dali extrair parte ou totalidades, já que - naquele espaço de investigação, formação e prática, ou seja, de registo diversificado - por meio de recursos que emprega também na feitura da obra, o indivíduo vai: "tomando (de) perceptível ou inteligível aquilo que antes não o era, ou era-o sob um outro perfil" (FERRUCI, p. 177). Da mesma forma, que pode realizar sobre o registo diário, um trabalho criativo, expressivo e artístico, de transformação ou transfiguração, levando a que a página, ou até mesmo o caderno, passe funcionar como objecto de livre expressão e/ou ilustração, em que: "cada desenho estabelece um mundo próprio de possibilidades comunicativas como representação e como entidade em si." (RODRIGUES, O que é Desenho, 2003, p. 63)

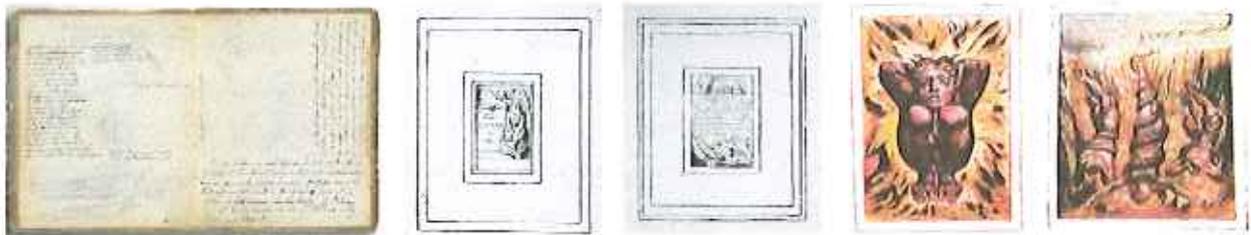
Poderá este caderno ilustrativo ser entendido como um livro de artista?

III.3.11 O livro de artista e o caderno

Temos vindo a apontar um carácter autónomo e de livre expressão gráfica/plástica e artística a um conjunto de cadernos que passamos a designar de ilustrativos, aos quais acrescentamos, com a *web*, a intenção de exposição. Deste modo, mostrou-se-nos necessário verificar se há ou não a possibilidade de os aproximarmos dos designados *livros de artistas*, visto poderem partilhar o suporte e os meios expressivos, bem como os meios de divulgação.

Poderá este caderno ilustrativo ser entendido como um livro de artista?

Sabemos que os *livros de artista* são uma prática característica ao século XX, a qual foi despoletada pelas edições independentes, nos finais do século XIX e princípios do séc. XX. Desde já podemos identificar uma característica do *livro de artista*, é que este, tal como os restantes livros e ao contrário dos cadernos (na sua acepção mais comum) é destinado para o outro. Nas seguintes imagens assistimos a duas tipologias de registo distintas, sendo a primeira imagem referente a um caderno de William Blake e as seguintes referentes a dois dos seus livros os quais foram considerados exemplares, os quais, estão na origem dos *livros de artista*.



73 - William Blake, *diário gráfico e livros de artista*; a – *diário gráfico*, 1792-11794; b – *idem*; *livro de artista*, Princípio V “the religions of all Nations are different reception of the Poetic Genius wich is every where call'd the Spirit of Prophecy”; All Religions are one, 1788; c – *idem*; *livro de artista*, “All Religions are one”; All Religions are one, 1788; d – *idem*, ilustração que integra “The Book of Urizen”; 1794; e - ilustração que integra “The Book of Urizen”, 1794;

Johanna Drucker, caracteriza o *livro de artista* como um livro criado com o propósito de se estabelecer enquanto *objecto artístico*. Uma vez que a designação é, de acordo com a mesma autora, complexa, movendo-se no âmbito da estética e implicando pressupostos relativos à autoria, edição, forma material e experiências associadas ao livro, esta identifica o *livro de artista*, não pela sua forma, mas antes, de acordo com a actividade e intencionalidade que implica, pelo que distingue ainda, diferenças entre a designação *livro de artista* e *artist book*, caracterizando ambos respectivamente:

“they³⁹ are productions rather than creations, products, rather than visions, examples of a form, not interrogations of its conceptual or formal or metaphysical potential.”

Neste sentido, a autora faz depender, sobretudo, da actuação do indivíduo a condição do objecto, pelo que a apropriação de um livro já editado, de um livro/caderno em branco ou a construção deste, não atestam por si, a referida condição. Contudo, destacamos dois pressupostos dos que esta autora identifica, como fundamentais, que são: a intenção por parte do autor, de que o objecto se estabeleça como uma proposta artística e consecutivamente, a experiência de recepção por parte de outros indivíduos do mesmo. Estes pressupostos, de acordo com a autora, tendem a ser perseguidos desde a fase projectual do objecto, mesmo que situando-se a recepção, num circuito informal e mais distante do museu, que tende a ser decorrente de uma afinidade conceptual e/ou artística, como por exemplo se verificou nas diversas edições/publicações dadaístas que despontaram, quase simultaneamente, em diferentes cidades da Europa e posteriormente nos Estados Unidos, no início do séc. XX. (e actualmente nas comunidades geradas na *web?*):

(...) a field which emerges with many spontaneous points of origin and originality. A field in which there are often underground, informal, or sometimes personal networks which allow growth to surface in a new environment, new moment, through a chance encounter with a work, or an artist. A field in which there are always inventors and always numerous mini-genealogies and clusters, but a field which belies the linear notion of a history with a single

point of origin. (DRUCKER, 'The Century of Artist's Books')

Assim sendo, o *livro de artista*, de acordo com a autora, não depende da sua caracterização formal, a não ser na medida em que esta pode ser percebida como resultado de uma investigação criativa e artística (que se apropria de, e/ou resulta em, tal forma). Por outro lado, contrariamente ao singular objecto artístico, afim ao museu, galeria ou local específico da exposição, o *livro de artista* – objecto único – pode compreender técnicas de reprodução e edição semelhantemente, à obra artística literária ou a outros suportes ordinários ou convencionais de divulgação de informação ou conteúdos, de modo a agir sobre, ou alcançar, um determinado público.

Simultaneamente, a insuspeita forma do *livro de artista*, pela exploração conceptual que indicia, pode aproximar-se de diferentes áreas e actividades artísticas, integrando ou constituindo-se também, como objecto afim ao âmbito da escultura, design gráfico, instalação ou *web design*. Estas áreas disciplinares, que de acordo com a autora, podem afastar a experiência do objecto, da experiência relativa ao objecto na condição de livro, e levam-nos a considerar que o *livro de artista* não é uma noção formalmente limitada, mas sim, conceptualmente e culturalmente identificável, a qual é fruto da sua contemporaneidade. Neste embalo, os contributos são diversos, assistindo-se actualmente, à redefinição do objecto, por exemplo, sob o uso de meios digitais, visto repercutirem-se proeminentemente – na produção, edição e divulgação (site, página, cd-rom, etc.), influenciando na sua constituição enquanto objecto/objecto artístico e objecto de experiência (na recepção). Neste sentido, concordante à noção proposta por Johanna Drucker, recorreremos à síntese de Lucy Lippard, para quem o *livro de artista* não é:

Neither an art book (collected reproductions of separate art works) nor a book on art (critical exegeses and/or artists' writings), the artist's book is a work of art on its own, conceived specifically for the book form and often published by the artist him/herself.

Situação que Clive Phillip radicaliza, afirmando que se trata de um livro cujo autor é um artista (Shipe:sifford; 1991) (SIFORD & SIFFORD, 1991)¹⁴⁰.

140 SIFFORD, Timothy Shipe and Harlan, Artists' Books in the University Libraries; Artists' Books in the University Libraries; From Books at Iowa 54 (April 1991); Copyright: The University of Iowa; consultado em <http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/Bai/clay.htm>, 2007;



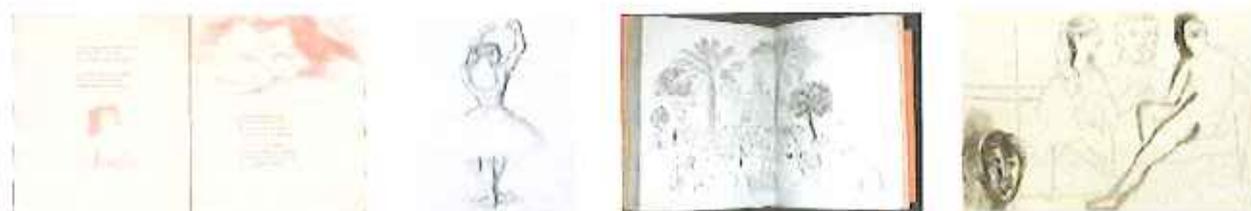
74 - Green box de arcel Duchamp; *The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even*, (The Green Box), contém 94 trabalhos sobre papel, 1931;

Na sua reflexão, Timothy Shipe, destaca como precursores desta actividade alguma poesia renascentista ou o trabalho de William Blake (conjunto de figuras anterior); contudo destaca o, como sendo conceptualmente mais consistente, em movimentos artísticos muito posteriores como *Fluxus* ou em publicações como *Aspen* (Fig. 79) ou *SMT*, referindo ainda Marcel Duchamp, com *Green Box* (pois contém (fac-símiles de) notas e diagramas da obra *Large Glass*) (Fig. 77). Por último, Shipe (Shipe:sifford; 1991) sublinha, somente, com a fase inicial de Ed Rucha, com trabalhos da década de sessenta como, por exemplo, *Twenty-six Gasoline Stations, Thirty-four Parking Lots, in Los Angeles*, (Fig. 77) a estabilização do conceito de *livro de artista*. Sobre este autor/artista - Ed Rucha-, Johanna Ducker reconhece, por parte de alguns historiadores de arte, a tendência de o identificarem como o despoletador do *livro de artista*; contudo, a própria situa o aparecimento no início do século XX, noutra tipo de publicações, como manifestos ou livros ilustrados, apontando ainda, que o trabalho de Rucha a/parece preconizado no Futurismo Russo (Fig. 78) ou no avant-garde americano, passando pelo Surrealismo, entre outros movimentos. Diferentemente, Shipe:sifford, destaca nestas publicações do início do século XX, somente um novo desenvolvimento da ilustração, pela dependência entre texto e imagem.



75 – Influências; 2^a, b – Futurismo russo; Traktat o splushnomu ueprilichii (Treatise on Total Indecency); (K. Zdanevich) Igor Terentyev; Tiflis, c. 1920. Edition: 300. Cover by Kiril Zdanevich; c, d – Ed Ruscha, capas de diversos livros de artista;

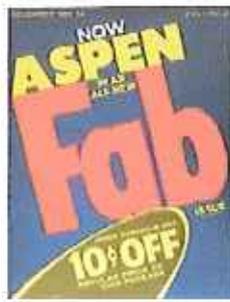
Nesta acepção de *livro de artista*, enquanto manifestação artística ou proposta conceptual, Johanna Drucker reconhece como despoletador deste tipo de produções, o editor Ambroise Vollard (1866-1939) (Fig. seguinte) que, iniciando-se em meados de 1890, colaborou, por exemplo, com Rouault (1887-1958), Apollinaire (1880 – 1918) ou Picasso, sendo pioneiro na publicação de *livros (de artista)* que, por um lado consistiam em reproduções de desenhos (realizados a lápis, caneta ou técnicas afins), originalmente feitos em folhas soltas ou cadernos; e outros, que constavam de combinações de texto/poesia e imagem/desenho, o que se pode confirmar no livro *Parralèlement*, com poemas de Paul Verlaine e desenhos de Pierre Bonard (Fig. seguinte). Apesar de terem uma tiragem reduzida, os livros ilustrados, serviram de pressuposto editorial para outros editores, como Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) (Johanna Drucker, *Artist's books*).



76 – Livros ilustrados de e com desenhos de cadernos ou suportes semelhantes, editados na 1^a metade do séc. XX; a – poemas de Paul Verlaine, litografias de Pierre Bonnard; Ambroise Vollard; Paris, 1900; *Eté, Sappho*, p. 18-19; b – Degas, Danse, Dessin; Ambroise Vollard, Paris, 1936, “first edition with these ill’s, one of 105 copies on Rives paper. Book with text by Paul Valéry and 26 in-texte woodcuts after Edgar Degas drawings about dance and dancers;” c – Raoul Dufy (1877-1953), *La Terre Frutière d'Ail. Avec 101 Dessins Inédits de Raoul DUFY*, Paris: André Delpeuch, 1925, first Dufy edition, number “J” 116, “illustrated with 101 reproductions of drawings by Raoul Dufy (there also was a regular edition that only contained 77 ill’s, printed on inexpensive stock)”; d – Pablo Picasso (1881-1973), livro de Honoré de Balzac, Paris: Ambroise Vollard, 1931, (total 340);

Timothy Shipe alerta que tendo servido este tipo de livro ilustrado (livro de artista) como extensão da actividade artística de alguns autores e artistas conceituados, estes, foram extremamente bem acolhidos pela burguesia da época, representando poder de compra e gosto pelas artes. É também neste contexto, que segundo o mesmo autor, sobretudo Daniel-Henry Kahnweiler, com propósitos comerciais, edita, sob a mesma designação de livros de artistas, versões ilustradas de Dante ou Shakespeare, ou ainda, edições de livros de «poemas decorados com ilustrações» (Shipe) - uma vez que tal acontecia sem que houvesse contacto entre poeta e ilustrador, ou a presença e articulação de um programa editorial/artístico - contrastando com a postura, já mais recente de outros editores¹⁴¹ de livros, como Andrew Hoyem (Arion Press¹⁴²)¹⁴³ ou até de revistas, como aconteceu com a já referida Aspen.

141 A autora destaca ainda os seguintes editores de livros de artista e publicações independentes: “The efforts of the British writers, Virginia and Leonard Woolf, at the Hogarth Press (established in 1917), or of John Heartfield and his brother, Wieland Herzfelde in the establishment of the Malik Verlag (also 1917), or of Caresse and Harry Crosby’s Black Sun Press (begun in Paris, 1925) are a handful of the many classic, historic examples of independent publishing; (...) Hlazel, a Russian avant garde artist who became an editor of fine



77 – Edições Aspen e Arion Press; a - Aspen, volume 1 issue 3, 1966, designed by Andy Warhol and David Dalton; b – Fotografuras de Jim Dine; of The Madonna of the Future, Arion Press; c – Wittgenstein Bochner, San Francisco. Arion Press, 1991144; d - Yeats Diebenkorn, San Francisco. The Arion Press, 1990. 2 vols.145

Neste contexto, Johanna Drucker, considera haver alguma falta de clareza, pois ao livro de artista deve presidir, não a assumpção do autor ou dos materiais nobres e tecnologias empregues¹⁴⁶ na edição, mas sim, e sobretudo, a possibilidade de autonomia do mesmo, enquanto proposta ou argumento conceptual e formal, ou seja, enquanto objecto artístico ou obra de arte, tendo por isso, o autor, que aproveitar todo o potencial que o objecto possibilita, apropriando-se, (re)configurando-o, destinando o, conferindo-lhe uma função estética que contempla a experiência do mesmo, por parte de outros indivíduos. Decorre que, no entendimento da mesma autora, estes objectos circulam informalmente num círculo restrito, íntimo,

editions after 1945<<<San Francisco Bay Area in the 1970s: Holbrook Teter and Michael Meyers; (...)From the Russian Futurists to the Fluxus artists to the Press at the Woman's Building in Los Angeles, to the Lower East Side Print Shop in New York, (...) Consultado em <http://www.granarybooks.com/books/drucker2/drucker2.html> em Fevereiro 2008

- 142 Fundada por Andrew Hoyem em 1974, tendo publicado a série livre d'artiste, 1982, sobre o que se pode ler: "includes Robert Motherwell's etchings for James Joyce's *Ulysses*, Jasper Johns's etching for the poetry of Wallace Stevens, Richard Diebenkorn's etchings for the poetry of W. B. Yeats, and Martin Puryear's woodblock prints for Jean Toomer's *Cane*." tendo colaborado com outros artistas em diferentes números como Jim Dine, Robert Motherwell, Jasper Johns, John Baldessari, Richard Diebenkorn, Wayne Thiebaud, Alex Katz, Martin Puryear, and Kiki Smith. Timothy Shipe and Harlan Sifford; "Artists' Books in the University Libraries"; *Artists' Books in the University Libraries*; *From Books at Iowa* 54 (April 1991); Copyright: The University of Iowa; consultado em http://www.lib.uiowa.edu/spec_coll/Bai/clay.htm
- 143 Sobre a ilustração de uma das publicações: "This publication came about by a remarkable coincidence. The artist Jim Dine had been inspired by a small porcelain figurine of a cat and monkey in human clothes. He enlarged and reinvented the couple for a major series of sculptures, paintings, and drawings. Friends of the artist and the publisher alerted them to a story by Henry James from 1873 that employed the same figurine for different ironic purposes. Dine photographed his clay maquette and bronzes, and Hoyem arranged eighteen of the pictures as a narrative sequence, in which the romance of the two animals movingly evokes the human condition. The philosopher and art critic Arthur Danto wrote an essay on the James story and the Dine works. The book and the album of intaglio prints are enclosed in a box displaying a sculpture specially created" consultado em <http://www.arionpress.com/catalog/052.htm> 13 de Fevereiro de 2008
- 144 "2 vols. Book and portfolio. 12 original planographic prints by Mel Bochner. Publisher's boards and publisher's portfolio (portfolio slightly water-stained, prints not affected). Edition limited to 300 of which this is one of 30 with a suite of 12 prints, with wide margins and each signed by the artist, being variations on the prints in the book. "In his graphic responses to the philosopher's proposals, Bochner has made a series of diagrams that might also function as plots for the placement of objects in his floor sculptures." (Riva Castelman: *A Century of Artists Books*" Consultado <http://books.simsreed.com/catalogues.php?catalog-con06&stlk-23395&catNo-18> Março, 2008
- 145 "Illustrated with six etchings by Diebenkorn and an additional suite of the prints on larger sheets, all signed by Diebenkorn. Original red morocco backed green boards, green and red slipcase, suite loose as issued in green cloth backed red board portfolio. Quanto volume from the edition limited to 400 copies signed by the artist. Suite from the edition limited to 40 copies with the prints all signed and numbered by the artist. Helen Vessler, one of the foremost authorities on modern poetry and a University Professor at Harvard, selected for the Arion Press 145 poems by Yeats and provided an introductory essay for the book. Richard Diebenkorn (1922-93) took the Yeatsian theme of an empty coat on a hanger to produce a series of prints transforming the garment from a representational frock-coat into an abstracted suit-bag. The sixth etching is a double map of Ireland." Consultado <http://books.simsreed.com/catalogues.php?catalog-con06&stlk-23395&catNo-18> Março, 2008
- 146 Sobre os materiais ou tecnologias, a autora defende que estas são irrelevantes, interessando antes, ou apenas, quando integram a proposta conceptual que esse livro concretiza. Neste sentido este é uma aspecto subjugado ao intento comunicativo a que o autor se propõe, pelo que: "Artists use what they have access to and knowledge of."; DRUCKER, Johanna, *The Century of Artist's Books*, consultado em <http://www.granarybooks.com/books/drucker2/drucker2.html>, a 13 de Fevereiro de 2008;

especializado ora circunstancial, afastados muitas vezes, do circuito do mercado da arte ou da grande massa civilizacional. Neste sentido, a autora alerta e identifica a estabilização do conceito de livro de artista, com o sucedido no movimento Dada primeiramente (e diferentemente do citado Shipe, que considera que tal, dá-se apenas com Ed Rasha), seguindo-se as publicações do movimento fluxus, da poesia concreta e de algumas editoras, que (re)editam (raras vezes aproximando-se ou ultrapassando os quinhentos exemplares de) uma série de livros de artista e de manifestos artísticos, como se pode verificar nos seguintes exemplos ilustrados:



78 – Edições de *Livros de Artista*; a - Fluxus Codex, Abrams, 1988/147; b - Jean Dubuffet, *L'art brut*, Paris, 1948; c - Andy Warhol, *A Gold Book*, New York, 1957; d - Joyce Mansour, *Le Bleu des Fonds*. Illustrations de Pierre Alechinsky. Éditions du Soleil Noir, 1968; e - Beuys, Roth, Vostell & others, *Künstlerpost. Objekte, Plastiken, Konzepte, Ideen.*, Cologne. Art Intermedia. 1969; f - Dieter, Roth, *Gesammelte Werke*, 1961;

Outro aspecto a reforçar, é que de acordo com esta aceção, mesmo circunscrevendo a forma por proximidade ao livro, podemos observar que a técnica pode variar entre o desenho, litografia, colagem, tipografia, etc. Por outro lado, o *livro de artista* pode contemplar, exclusivamente ou não, meios cujo potencial de divulgação é extremamente numeroso, como foi acontecendo gradualmente da litografia ao blog na *web*, sem esquecer a fotocopiadora (que muito favoreceu as fanzines, sendo ainda utilizada actualmente).

A actual publicação na *web* é vastíssima e cumpre finalidades/fins/desígnios distintos da publicação do *livro de artista* - uma publicação manifestante, resultado de uma prática e concepção artística, estética e ontológica - que os movimentos artísticos do século XX representam e/ou cujos respectivos artistas, praticaram, como aconteceu no Dadaísmo, fluxus ou poesia concreta. Neste sentido, o veículo em consideração - a *web* - que permite a publicação e divulgação de modo tão acessível, exige, similarmente aos meios anteriormente referidos, que o autor o projecte e conceba (para a *web*) como um insubstituível meio a integrar a obra, a constituir o objecto ou argumento, ou a proporcionar/despoletar determinada experiência. Seja qual for o meio, este deve participar da intencionalidade e da proposta. Neste sentido, pressupõe-se, que o indivíduo de tal acção ou prática, tal como acontecia diante do livro, terá questionado a sua natureza e utilização, supondo o, na qualidade de meio, como absolutamente fundamental na

reflexão e concepção conceptual, artística, plástica, que concretiza, tratando-se de uma conscienciosa escolha intencional. Um dos poucos exemplos encontrados no meio digital, de um *livro de artista* que não se resume à edição ou reprodução do que acontece ou o autor realiza em suportes físicos, foi o de Richard Koci Hernandez, o qual destacaremos mais à frente, precisamente por fazer uso de princípios de interacção, vídeo, imagem em movimento e som.

O facto de o *livro de artista* supor a divulgação de uma proposta conceptual num dado circuito aproxima-nos de Gilles Deleuze, que considera de extrema relevância no âmbito das práticas artísticas, a expansão, partilha e afinidade de pensamento por via da formação de redes, de trocas de conhecimento:

“...só há o regime das redes, das cumplicidades. Claro, sempre foi assim em todas as épocas. O que chamamos de romantismo, por exemplo, o romantismo alemão ou em geral, é uma rede. O que chamamos de Dadaísmo é uma rede. Tenho certeza de que há redes hoje em dia.”¹⁴⁸

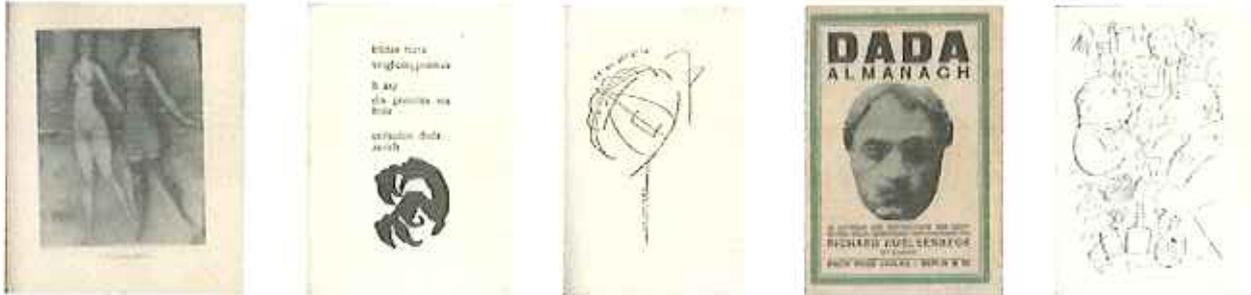
Este autor define o conceito de rede como uma afinidade ou partilha conceptual, cujo conhecimento é interpretado e apropriado diferentemente por cada indivíduo, de modo «très salubre» (utilizando a expressão de Duchamp citada adiante) tal como aconteceu com o Dadaísmo nas diferentes cidades europeias e que as diversas publicações testemunham. É também no sentido de um pensamento, ideal ou postura incorporada, que o autor considera o Dadaísmo um movimento (uma rede, rizoma) e o Surrealismo como uma tendência, um estilo, formalismo ou a «escola», neste caso encabeçada por «Bréton»¹⁴⁹. Consideramos o exemplo dadaísta fundamental, valorizando sobretudo os pressupostos transversais à dimensão humana, que as respectivas manifestações concluíam, formalizando uma rede ou uma corrente de pensamento. O exemplo da auto-publicação ou da publicação independente¹⁵⁰ afim a este movimento, auxilia-nos hoje, a compreender um fenómeno intelectual, que se repercute plasticamente e artisticamente em diferentes pontos geográficos, explorando a confluência e a característica identidade de cada um. A web é, actualmente, um dos veículos e meios de comunicação mais explorado neste sentido. Contudo, ao contrário da tiragem em número reduzido de produções, edições ou publicações de livros de artista características ao séc. XX, na web, a auto-publicação e divulgação apresenta-se como um fenómeno

148 Retirado de uma tradução d'O Abecedário de Gilles Deleuze; Tradução das entrevistas, consultada em Março de 2008, na página: http://www.ocstrangeiro.net/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=67

149 Leia-se a propósito: “Breton fez uma escola. Dada era um movimento. Se eu tivesse um ideal, não digo que não consegui, seria participar de um movimento. Participar de um movimento, sim. Mas ser o chefe de uma escola não me parece um destino invejável. Um movimento no qual o ideal não seja ter noções garantidas, assinadas e repetidas pelos discípulos. Para mim, duas coisas são importantes: a relação que podemos ter com os estudantes é ensinar que eles fiquem felizes com sua solidão. Eles vivem dizendo: “Um pouco de comunicação. Nós nos sentimos sós, somos todos solitários”. Por isso eles querem escolas. Eles não poderão fazer nada em relação à solidão. Temos de ensinar-lhes os benefícios da sua solidão, reconciliá-los com sua solidão. Esse era o meu papel de professor. O segundo aspecto é um pouco a mesma coisa. Não quero lançar noções que façam escola. Quero lançar noções e conceitos que se tornem correntes, que se tornem não exatamente ordinárias, mas que se tornem ideias correntes, que possam ser manejadas de vários modos. Isso só é possível se eu me dirigir a solitários que vão transformar as noções ao seu modo, usá-las de acordo com suas necessidades. Tudo isso são noções de movimento, não de escola.” Gilles Deleuze, O abecedário de Gilles Deleuze, tradução das entrevistas O Abecedário de Gilles Deleuze, uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, sobre as quais encontramos: A série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-1989. Como diz Deleuze, em sua primeira intervenção, o acordo era de que o filme só seria apresentado após sua morte. O filme acabou sendo apresentado, entretanto, com o assentimento de Deleuze, entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV Arte. Deleuze morreu em 4 de novembro de 1995. Em http://escolanounmade.org/wiki-read_article.php?articleId=36 O texto consultado em Março de 2008 na página: http://www.ocstrangeiro.net/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=67

150 Compreenda-se o atributo independente de acordo com Johanna Drucker: “I define independent publishing as any publication effort which is mounted for the sake of bringing an edition into being which cannot find ready sponsorship in the established press or among commercial publishing houses. Largely associated with the literary realm and political activism, independent publishing allocates the power of production to anyone in possession of a press or the means to pay for printing. The term “independent” suggests an independence from commercial motives or constraints.” (DRUCKER, *The Century of Artist's Books*)

bastante complexo e multidisciplinar, pelo que sublinhamos que as publicações/edições no âmbito artístico, demonstravam um carácter intervencionista/activista ou programático, revelando pressupostos teóricos e manifestos plásticos e artísticos no âmbito da arte, estética e política¹⁵¹.



79 – Publicações Dada; a - Jean Arp compiler *Neue französische Malerei* Introduction by I.H. Neitzel Leipzig Verlag der Weissen Bücher 1913; b - 003 Tristan Tzara *Vingt-Cinq Poèmes* Illustrated by Jean Arp Zurich Collection Dada 1918; c - 07 Francis Picabia *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* Lausanne Imprimeries réunies 1918; d - cover Richard Huelsenbeck Editor *Dada Almanach* Berlin Erich Reiss Verlag 1920; e - George Grosz *Das Gesicht der herrschenden Klasse* 57 politische Zeichnungen 3rd expand

No Dadaísmo (Fig. 82), movimento impulsionador do manifesto (entendendo o sobretudo como publicação/exposição/divulgação de um argumento ontológico e estético), as publicações, ou o que poderemos designar de *livro de artista* – era já em projecto, um tipo de produção destinada à divulgação enquanto objecto final, autónomo, a funcionar enquanto manifestação conceptual de uma postura artística que desvelava princípios ontológicos, respectivos à condição humana, ao estar e encarar o mundo. Diante da possibilidade de editar rápida, fácil e economicamente, actualmente, qualquer conteúdo ou manifestação na *web*, sublinhamos, mais uma vez, que concordantemente à acepção de *livro de artista* posteriormente proposta por Johanna Drucker, Timothy Shipe, entre outros, as publicações dadaístas testemunham uma atitude ou compromisso conceptual que antecede a acção plástica e a edição independente:

“Dada fut la pointe extrême de la protestation contre l’aspect physique de la peinture. C’était une attitude métaphysique. Il était intimement et consciemment mêlé à la “littérature”. C’était une espèce de nihilisme pour lequel j’éprouve encore une grande sympathie. C’était un moyen de sortir d’un état d’esprit – d’éviter d’être influencé par son milieu immédiat, ou par le passé: de s’éloigner des clichés – de s’affranchir. La force de vacuité de Dada fut très salutaire.”¹⁵²

Poder-se-iam enumerar uma série de manifestos que atravessaram as diversas correntes artísticas como o *Cubismo* (por Guillaume Apollinaire ou Pierre Albert-Birot), *Dadaísmo* (Tristan Tzara, Francis Picabia, George Grosz, Kurt Schwitters, Raoul Hausman, etc.), *Surrealismo* (André Breton), *Futurismo* (Francesco Depero¹⁵³, Filippo Marinetti), *Constructivismo* (Velimir Khlebnikov, Natalia Goncharova) ou os provenientes da escola Bauhaus, e seguidamente, já somente nos Estados Unidos, com movimentos como *Lettrism*, *Fluxus*, *Pop art*, *Conceptualismo*, *Minimalismo*, *Women’s Art Movement*. Todavia, tanto nas enumeradas correntes artísticas que atravessaram o século XX, como nos diversos artistas que a

151 Os diversos manifestos dadaístas e as respectivas publicações (merz, 291, 391, *Almanach der freien Zeitung*, *Le coq à barbe*, *Blindman*, *Sic*, etc. que proliferaram nas capitais europeias podem constituir-se exemplo de publicações independentes, assim como o manifesto surrealista (André Breton, Mário Cesariny), futurista (marinetti), por exemplo.

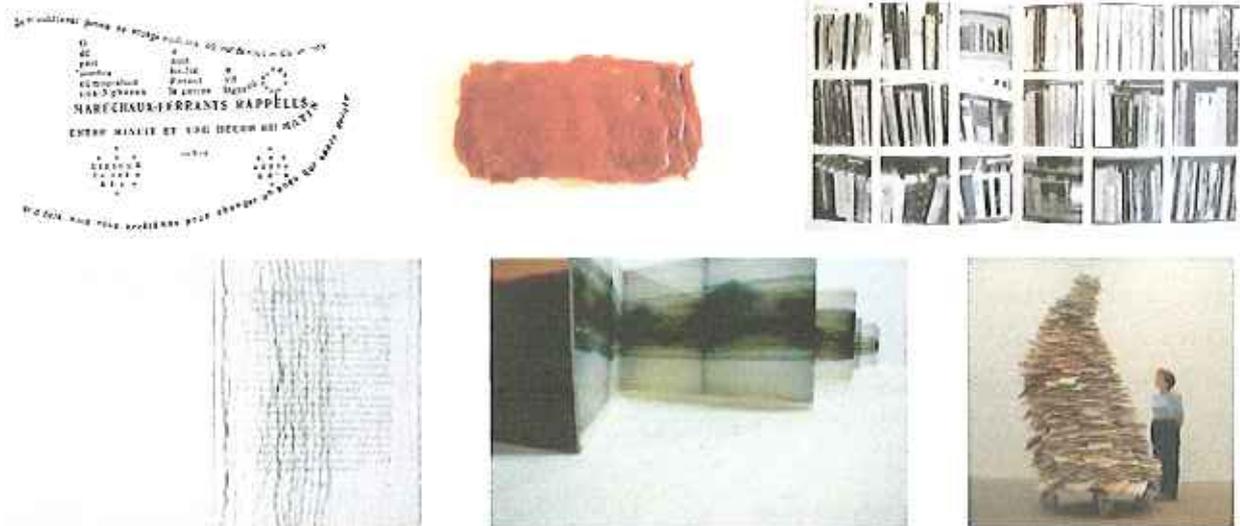
152 (DUCHAMP.1994.172)

153 http://r4wb1t5.org/R34DZ/the_futurist_cinema.txt

integravam, a publicação, o manifesto ou o *livro de artista* relativos a uma corrente artística, assumiram finalidades distintas, tendo, inclusive, se aproximado, cada vez mais, do *objecto artístico* frequente nos museus, ao ter sido explorado numa vertente mais próxima da escultura ou da instalação. Tal como Joahanna Drucker conclui, a designação de *livro de artista*, mostra-se deveras abrangente, pois este pode:

(...) take every possible form, participate in every possible convention of book making, every possible 'ism' of mainstream art and literature, every possible mode of production, every shape, every degree of ephemerality or archival durability (DRUCKER, *The Century of Artist's Books*, 2008, p. 23).

As imagens seguintes, são exemplos de alguns trabalhos fundamentados no conceito e prática de *livro de artista*:



80 – Conceito e prática de *livro de artista*; a, b - Artur Barrio; *Livro de Carne*; Paris, 1979; c - autobiography, sol lewitt, 1980 New York: New York Multiples, Inc., 1980. 126 P., 1/2 inch by 2 1/2 inch, fotografias a preto e branco; d - *A Passage* by Buzz Spector; 1994; 360 pp; 8 1/2" x 6 1/4"; Cloth over boards; 28,5 - *Instalação*; e - *Book sculpture*; Galeria LeLong, New York City;

No âmbito da poesia visual, podemos assistir a um projecto e obra que é realizada sobre a página em branco ou conjunto de folhas e que explora a escrita, o desenho e o gesto. Neste âmbito, a prática artística parece próxima à do registo no caderno, contudo a sua intenção estética e poética parece claramente definida. Johanna Drucker, socorrendo-se do conceito de *intermédia*¹⁵⁴ proposto por Dick Higgins¹⁵⁵ - conceito esse, que muito influenciou a poesia visual e concreta¹⁵⁶ -, leva-nos a considerar que um dos

154 "Quando dois ou mais meios discretos se fundem conceitualmente, eles se tornam Intermédia. Diferem de meios mistos, sendo inseparáveis na essência da obra de arte" Higgins, Dick. *Horizons. The poetics and Theory of the Intermédia*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984. Consultado em 404n0t0und ANO 2, VOL 1, N. 22 novembro/2002 *Intermédia e poéticas digitais*; Raquel Ritter Longhi;

155 Dick Higgins, "Intermedia" in *foew&combwhnw*, (Something Else Press, NY, 1969)

156 Johanna Drucker exemplifica a influência do conceito de intermédia de Dick Higgins na poesia com Hedi Kyle, or Walter Hamady, contudo, faz o seguinte reparo: "An artist's book has to be more than a solid craft production or it falls back into the same category as the livre d'artiste or fine print work. An artist's book should not be formulaic - it might be generic, of a familiar type or established category of artists' books and make its contribution without innovating formally, and it might be wildly innovative and sloppy and badly made and in many ways fall short of perfection or even good realization - but ultimately an artist's book has to have some conviction, some soul, some reason to be and to be a book in order to succeed. It is particularly difficult, I think, to keep the craft tradition of book arts and the expressive tradition of the artist's book apart -- nor is there any need to -- but they should not be confused with each other any more than any of the other above areas of activity should be taken as identical with artists' books." Excerto retirado do texto (1º Capítulo), DRUCKER, Johanna, *The Century of Artist's Books*, consultado em <http://www.gamarybooks.com/books/drucker2/drucker2.html>, a 13 de Fevereiro de 2008;

atributos ou requisitos (que determina como fundamental para a identificação de um *livro de artista*) é a apropriação e questionamento do objecto, do livro. Neste âmbito, mais do que a exploração, criação e perversão do objecto, interessa-nos, sobremaneira, a possibilidade de atribuir o estatuto ou a designação de *livro de artista* a um *caderno de registo* (tal como aconteceu em alguns exemplares da poesia visual e concreta). Pelo que, nesta condição, neste questionamento, o caderno ao ser escolhido e explorado com o propósito de se constituir na qualidade de *livro de artista*, parece afastar-se da condição de suporte ou veículo, aproximando-se da de meio, operando-se: (...) its identity as a set of aesthetic functions, cultural operations, formal conceptions, and metaphysical space (DRUCKER, *The Century of Artist's Books*)⁸

Acrecendo a precedente perspectiva operativa sobre o objecto livro, e já num âmbito de publicação e edição *underground* ou informal, Johanna Drucker destaca, após 1950, alguns artistas e alguns dos vários movimentos, enumerando apenas: artistas do movimento CoBrA na Dinamarca, Bélgica e Holanda; entre 1948-50, com Isidore Isou e Maurice Lemaitre (French Lettrists); Augusto e Haroldo De Campos, no Brasil; Dieter Rot ou Ana Harterley na Europa (Fig. 29). Tal, leva-nos a considerar, que mais uma vez, é a proposta conceptual que estes exemplares concluem e o modo informal como são apresentados na comunidade afim, que estruturam a escolha da autora. Sobre estes *livros de artista* destacados, observamos ainda, que, há um maior número de exemplares que partem da apropriação de um caderno, de folhas ou páginas, perfazendo assim, o livro. Por outro lado, os movimentos Fluxus, Letrism ou Poesia visual, parecem remontar à rede estabelecida com o Dadaísmo, assim como, à integração de um pensamento anterior à acção gráfica, ou do qual a acção gráfica é performance, explorando nestas correntes o registo, abstracto c/ou gestual, a convenção da palavra e da liberdade do desenho, a convencionalidade do código e a entropia do símbolo cultural ora pessoal, pelo que neste nicho, poderíamos enumerar outras tendências, como a ideografia ou a gestualidade.



81 - Outras publicações e *livros de artista*; a - Cornille (Cobra), Brussels, Palais des Beaux Arts, 1956; b - PSI (French Lettrism) Nouvelle série No.1, 1966; c - Maurice Lemaitre, Riff Raff, 1950, drawing, 57 x 3 1/2; d - Ana Harterley; e - Steve McCallery, páginas do livro Carnival, publicado em 1972. Desenhos feitos com máquina de escrever.

Todavia, com a introdução de novas tecnologias e a democratização das mesmas, assiste-se, não só ao crescimento de um elevado número de editoras¹⁵⁷ disponíveis ou dedicadas ao tema, como à influência, uso e integração das mesmas, no modo de produção do livro de artista, gerando, consecutivamente, uma nova reflexão sobre a natureza e experiência do objecto artístico, ou seja, sobre a expansão do conceito e da prática/experiência artística. Assiste-se a esta mudança no final dos anos 70, em que o livro de artista aparece instituindo-se enquanto objecto apropriado, tendo como expoente, a apropriação de um livro editado, quase *object trouvé*, como descreve Duchamp, ao partir da apropriação de um livro que foi

157 - Visual Studies Workshop (in Rochester, New York), Nexus Press (in Atlanta, Georgia), the New York Center for the Book Arts, Pacific Center for the Book Arts (in the San Francisco Bay Area), Printed Matter (in New York City), and the Graphic Arts Press in the Woman's Building (in Los Angeles);

retirado do quotidiano e da sua função. É, também nas últimas décadas do séc. XX que, o livro de artista, é explorado enquanto escultura, instalação e de acordo com as novas tecnologias, situação a que damos exemplo com Dieter Roth, Joseph Cornell ou Duchamp com o livro apropriado e alterado *Do touch*, havendo, já mais recentemente, com *Buzz Spector frozen edition of Sigmund Freud's work*, ou Janet Zweig com *computer driven kinetic sculptures* (e uma vasta produção de livros de artista), Karen Wirth e Robert Lawrence com *How to Make an Antique*, Marshall Reese e Nora Ligorano com *Bible Belt*, Dennis Oppenheim, ou ainda com o advento da web, uma exploração que afasta o objecto artístico da sua designação se entendida como anunciando formalmente um livro. Apesar de ser do interesse deste estudo, sublinhar a sua possível aproximação à prática informal e contínua de registo sobre um objecto vulgar, interessa esclarecer que o livro de artista varia de atributos, revelando diferentes direcções de intervenção artística, podendo estabelecer-se - conjuntamente ou exclusivamente - em âmbitos como o da pintura, fotografia, poesia, escultura, instalação, etc., (Fig. seguinte) pelo que, e de acordo com o que Johanna Drucker - pioneira na reflexão científica do presente tema - , sublinhamos que a designação de livro de artista compreende objectos de configurações diversas, finalidades distintas, cuja produção pode inserir - especificando-se, interligando ou mesclando - , diferentes âmbitos da actividade artística; contudo, tende a instituir-se - quase sempre - como meio ou intuito de formular uma operação cultural, valendo pelo argumento conceptual, artístico e estético, que o objecto institui, autonomamente; dirigindo-se e cumprindo assim, uma função estética [pela acção (de recepção por parte) de outros].



82 - *Livros de artista*; a - Dieter Roth, *boecherkatalog*, 1972; b - Robert Rauschenberg, *livro bruciato*, 1973; c - Dennis Oppenheim, *upper cut*, 1992; d - Marshall Reese, Nora Ligorano, *The Bible Belt*, 1992; e - Janet Zweig, *Livros de artista*; 1979-1989; edições de 500 a 1000 cópias; da esquerda (superior) para a direita (inferior) Heinz and Judy, *The 336 Lines*, *This Book is Extremely Receptive*, *Sheherazade*.;

Assim sendo, se por um lado, o livro de artista pode divergir da prática de registo, esta perspectiva do que perfaz um livro de artista, permite nos reconhecer, em alguns casos, a apropriação e trabalho no caderno, como sendo similar ou aproximado, podendo inclusivamente, ser exemplificativo da mesma. Contudo, o conceito de livro de artista, tal como podemos verificar nesta visão histórica, é deveras abrangente e complexo, pelo que a semelhança entre posturas, modos de expressão (desenho, escrita, colagem) e técnicas que se aproximam conceptualmente, tecnicamente e formalmente, tanto no livro de artista como no caderno, não são coincidências suficientes para que haja uma conformidade entre os registos.

III.1.3.12 Sobre as tipologias de registo em cadernos identificadas e o livro de artista

<p><i>Caderno de Registo</i></p> <p>Caderno diário, auxiliar de memória, bloco de notas ao de desenho; anotações diversas, registo diário da actividade intelectual, criativa ou privada</p>	<p>Formação pelo desenho e prática</p> <p>Desenho em <u>projecto</u></p> <p><u>Livre expressão</u> (artística) pelo desenho</p> <p>Anotações diversas</p> <p>Experimentação pelo desenho</p> <p>Desenho por acaso ou <u>diversão</u></p>	<p>Conjunto ou <u>agregado</u> de registos que diferem ao nível da finalidade, expressão e técnica e que testemunham a diversificada actividade intelectual e criativa do indivíduo no seu dia-a-dia.</p>	<p>Procedimento</p> <p>Procedimentos de formação individual, projecção profissional e expansão de memória.</p> <p>Nota: Prática recorrente em ambiente académico e profissional, que tem vindo a ser preferida face às potencialidades que algumas aplicações digitais apresentam.</p>	<p>Susceptível de exposição e partilha com um conjunto de indivíduos do núcleo de relações em académico, profissional e privado.</p> <p>Prática decorrente de uma integração em ambiente académico, compromisso profissional ou motivação pessoal de modo a potenciar o desempenho em qualquer uma das vertentes anteriores.</p> <p>A prática de registo tende a funcionar como um procedimento e não como uma fim em si.</p>
<p><i>Cadernos de Artista</i></p> <p>Cadernos de viagens ou diário ilustrado; registo artístico</p>	<p>Desenho como meio de expressão artística (sobre as páginas em branco, os registos do dia, sobre o livro impresso ou em formato digital). Registo ligado à circunstância do indivíduo ou à livre expressão da sua visão do mundo</p>	<p>Objecto, corpo ou unidade de trabalho criativo e de livre expressão artística.</p>	<p>Expressão</p> <p>Concretização de uma expressão pessoal e livre produção de um registo singular.</p>	<p>Predisposto à divulgação (fotocópia, edição, reprodução digital) por meios (sites web) pessoais ou especializados.</p> <p>Prática decorrente de uma motivação pessoal, a qual faz do registo no caderno um fim em si.</p>
<p><i>Livro de artista</i></p> <p>objecto artístico</p>	<p>Objecto artístico com forma ou expressão não determinada, podendo complementar o desenho, a escultura, a instalação ou o digital, face a um problema e programa que o criativo traça, podendo compreender compromissos profissionais com outras entidades.</p>	<p>Configuração e constituição de um objecto destinado à apreciação artística e experiência estética por parte de outros indivíduos.</p>	<p>Intervenção artística</p> <p>Produção de um objecto culturalmente interventivo.</p>	<p>Projectado para a recepção, apreciação artística e experiência estética, por parte de outros indivíduos.</p> <p>Prática decorrente de uma motivação pessoal, em resultado de um compromisso ou desejo de <u>afirmação</u> profissional e cultural.</p>

A par dos destaques enfatizados nas seguintes tabelas, devemos ter em atenção, que há uma tendência para confluírem no caderno, tipologias de registos cuja finalidade e âmbito de actuação podem diferir entre si, tal como procurámos demonstrar já na tabela anterior. Cremos que este aspecto acontece devido às condições e natureza do suporte. O seu fácil transporte, a economia de recursos que permite nas diversas circunstâncias e a sua resistência, resultam numa combinação que estimula o constante recurso, que é, em si, o exercício das faculdades expressivas, intelectuais e cognitivas do indivíduo. Naturalmente, o caderno, enquanto suporte de registo transportável e acessível nas mais diversas circunstâncias, tende a reunir registos que abarcam e reflectem a interdisciplinaridade que caracteriza a actividade criativa, bem como, os diversos ambientes que participam da circunstância e experiência do indivíduo. Dada esta tendência, ressalvamos que as divisões que apresentamos, enfatizam divergências que visam – apenas – auxiliar a nossa compreensão, pelo que podem revelar-se sumárias face aos cadernos e registos de alguns artistas.

III.2 *Considerações finais sobre o registo e o caderno de registo*

Observation and reflection are the primary kernels of nearly every visual journal. (...) Journals of exploration may be literal (a record trip) or figurative (a playful investigation). Either way, they help an author to look outside his or her usual confines and to revive the senses. (...) by comparison, journals of creation tend to be a tangle of black and white lines, hastily drawn in the midst of realizing an idea. (NEW, p. 10)

Tendo-nos proposto a traçar a identidade deste corpo de trabalho que os cadernos tendem a concentrar, transversalmente a diferentes disciplinas criativas, verificámos, que devemos reconhecer como principal motivação para o recurso ao registo no caderno a necessidade de auxiliar a memória e de assim, fazer registo da actividade intelectual e criativa nas mais diversas circunstâncias.

Neste intuito, a prática de registo em cadernos confirma várias vantagens ao nível da educação do indivíduo, ou antes, do seu pensamento e relação com a realidade, pela experiência (de racionalização ou não) e expressão (por via do desenho, da escrita e do gesto, modos familiares da ordenação do mundo) que fomenta e os quais, podem influir na experiência, percepção e apreensão do circundante, bem como e posteriormente, na sua memória.

Por sua vez, o registo em foco, compreende uma acção de expressão visual e a produção de uma existência – gráfica ou plástica – por aposição de pigmentos ou colagem sobre a página do caderno, que integra um conjunto sequencial que facilita o arquivo (ordem) e a sistematização (sem excluir o erro e o acaso, entre outros vestígios da sua integração no quotidiano) ou até o *narrar* esse processo formativo, criativo ou de experiência pessoal.

Estando o desenho – técnica que exige recursos mínimos – tão próximo do pensamento (projecto) ou da realidade individual (expressão) e em conjugação com o caderno – objecto económico, acessível, transportável, resistente, duradouro, reciclável – vimos a assistir à sua utilização e entendimento, enquanto procedimento fundador, ao nível da formação e do trabalho preparatório de actividades como a arquitectura, design, pintura ou ilustração.

Neste contexto, concluímos que o processo criativo ou a permissa projectual tem dominado a prática de registo e não deixámos de reparar que, independentemente da disciplina e apesar da diversidade relativa ao desenho e inerente ao indivíduo e sua circunstância, o processo de sossego de uma inquietação ou de resolução de programas passa por um processo de reflexão, ao qual o desenho, para além da escrita, tem vindo a corresponder eficazmente, permitindo o seu desembaraço. Podemos confirmar esta aceção a partir da vulgarização (da fabricação) do papel em períodos de grande afinidade ou já muito próximos ao Renascimento. A partir daqui, o desenho associado ao caderno, permitiu o afastamento do lugar da obra ao nível do projecto, como também favoreceu o desenho de observação da natureza circundante e a ilustração científica, tendo ainda, possibilitado a expressão contra-cultura ou a expressão e investigação livre da imposição de um programa ou entendimento. Neste seguimento, outro dos aspectos que verificámos foi que, apesar da mudança de paradigma inerente ao início do século XX, a principal mudança coloca-se face ao digital.

Neste enquadramento, presente, a leitura do que o caderno de registo compreende, tal como a leitura da prática a este associada, exige considerarmos a integração ou adopção do meio digital, por uma lado,

enquanto agilização do processo de desenho ou *designação* e simulação de obra e conseqüente “abandono” do *desenho* à mão-livre e do registo em cadernos; e por outro, uma vez associado à web, uma crescente divulgação de registos em cadernos ligados à livre expressão artística. Neste âmbito, considerámos o registo no caderno dirigido, por um lado, para a produção visual e plástica de uma memória de vivências e experiências associadas à pessoa, o qual considerámos ilustrativos dessa individualidade (caderno de viagens, diário gráfico, caderno afectivo); por outro, funcionando também, enquanto uma livre produção ou projecto criativo, considerámo-lo passível de partilhar alguns atributos com o *livro de artista*, sobretudo, aquando compreende a exposição na web e se desenvolve incluindo esse intuito de colocar à apreciação de outros.

Deste modo, apresentámos um conjunto de tipologias em que agrupámos, por um lado, o caderno diário dedicado à prática formativa e/ou projectual, pelo facto de compreenderem um compromisso profissional, directa ou indirectamente, e de o registo constar, frequentemente, de um procedimento para a concretização de uma obra ou para a melhoria das capacidades do indivíduo na resolução de programas de obra; e por outro, o caderno de registos, cuja finalidade do registo reside no caderno, que partindo de uma iniciativa própria, bifurcam para a produção de uma memória pelo registo de vivências pessoais (como os cadernos de viagens, exteriores ou interiores; os diários gráficos e cadernos afectivos); ou para a produção ou concretização de um projecto/investigação autónoma, de livre expressão criativa ou artística, quase como uma narrativa visual e que considera já a exposição na web – por este motivo, por vezes próximo, ao livro de artista.

Este estudo vem por isto chamar a atenção para um corpo de trabalho que, primeiro e relativamente ao passado, revela-nos objectos/registos artísticos contra-cultura e registos libertos da encomenda, para além de um vastíssimo processo de investigação, por vezes de tentativa e erro; depois e relativamente ao presente, o caderno parece absorver, sobretudo, registos de uma vivência ou indivíduo em que a expressão visual e até de manifestação artística, parece descrever uma postura, rotina e prática contínua de desfrute, como assistimos nos designados diários afectivos, cadernos de viagem, diários gráficos; e relativamente a muitos profissionais, pelo que observámos através da web, o caderno de registo parece assumir a condição de produção ou projecto autónomo, de livre expressão artística e de livre investigação criativa. Esta liberdade inerente ao registo no caderno é o aspecto a que damos maior relevo aquando na condição de objecto de apreciação, não só pelo exercício de reflexão de que pode constar para qualquer indivíduo, mas sobretudo, por fomentar e conservar um espaço dedicado ao livre exercício da criatividade (e expressão artística).

Esta possibilidade ou condição que o caderno oferece – enquanto catalizador do exercício de livre expressão ou pensamento e produção criativa-, surgida logo após a vulgarização do papel em pleno Renascimento e em franca exposição (reprodução) na web, deverão, em nossa opinião, ser preservados e perseguidos. Simultaneamente, reconhecemos valor enquanto objecto de estudo, aquando testemunhando o processo criativo ou projectual, pois permite apreender as obras, objectos ou intervenções em maior profundidade, como aponta a crítica genética¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Leia-se a propósito: “A crítica genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registos desse seu percurso deixados pelo artista. (...) A crítica genética pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação.” (SALLES) p. 20-21

Bibliografia

Monografias

- (1968). Encyclopaedia Universalis. Paris, France.
- A ciência do desenho: a ilustração na colecção de códices da Biblioteca Nacional. (2001). Portugal: Biblioteca Nacional, Ministério da Cultura.
- A INDISCIPLINA DO DESENHO – Instituto de Arte Contemporânea 1999/2000
- ADORNO, T.W., *Experiência e criação artística*, Edições 70. (3)
- ALBERTI, L. B. (1989). *Da pintura*. Campinas: Unicamp.
- ARNHEIM, R. (2004). *Arte e percepção Visual*. (C. L. Editores) Obtido em 2007, de <http://books.google.pt>
- BACELAR, J. (s.d.). *Universidade da Beira Interior*. Obtido em 2007, de A Linguagem e a escrita: http://simaocc.home.sapo.pt/e-biblioteca/pdf/agraficas_texto1.pdf
- BARTHES, E. M. (1992). Leitura. In E. Einaudi, *Criatividade - Visão* (Vol. XV). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- BAUDELAIRE, C. (2002). *O Pintor da Vida Moderna* (3ª ed.). Lisboa: Vega.
- BERETON, M. V. (2007). *Graphic 10: Diaries, Notebooks & Sketchbooks*. Paperback.
- BERGER, John *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1996. (Col. Arte & Comunicação 3)
- BERMINGHAM, Ann, *Learning to Draw. Studies in the Culture History of a Polite and Useful Art*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.
- BRUSATIN, Manlio – *Desenho/Projecto*, Enciclopédia Einaudi, Vol. 25. Lisboa: INCM, 1993
- BUENO, C. M. (2002). (EDIPUCRS, Ed.) Obtido de Entre-vista: espaço de construção subjetiva.
- BUTTOR, C. *Afterimage: Drawing Thought Process* (The Museum of Contemporary Art ed.). Los Angeles, Massachusetts and London, England: The MIT Press, Cambridge.
- CALLEN, A. (2000). *The Art of Impressionism - painting techniques and the making of modernity*. Yale University Press.
- CALVINO, I. (1990). *Seis Propostas para o Novo Milénio*. Lisboa: Teorema.
- CALVO, F. (1992). Projecto. In *Criatividade - Visão* (Vol. XXV). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- CARNEIRO, Alberto – *Campo, sujeito e representação no ensino do desenho*. Porto: FAUP Publicações, 1995.
- CARNEIRO, Alberto; MORENO, Joaquim, *Desenho Projecto de Desenho*, IAC, MNSR, Porto, 2002.
- CHIAET, Bernard, *The Art of drawingI*, New York, rinehart and Winston, 1970

CHING, Francis D. K. e JURSZEK, Steven P. — “Representação gráfica para Desenho e Projecto”, Tradução: ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona 2001

CLAVAI, P. (2007). *A geografia cultural*. Obtido em 2008, de Anpap: <http://www.anpap.org.br/2007/artigos/074.pdf>

COPÓN, J. J. (2005). *Los Nombres del Dibujo*. Madrid: Cátedra.

CÓRTE-REAL, Eduardo. *Um Suave Guia para o Desenho em Viagem. Livros Horizonte. Lisboa 2009*

COSTA, J. (1988). La Letra. In *Enciclopedia del Diseño*. Barcelona: Ed. CEAC.

CROFT, José Pedro. *Cadernos de Viagem*. Centro Galego de Arte Contemporânea. Santiago de Compostela. 2003

CRUZ, T. (2007). *A arte, o gesto e a máquina*. (Universidade da Beira Interior). Lisboa.

DACIANO COSTA. *Croquis de Viagem*. Livros Horizonte. Lisboa. 1994

DAMISCH, Hubert – *L'Origine de La Perspective* – Paris, Flammarin, 1987

DERDIK, Editla. *Formas de Pensar o Desenho*. São Paulo: Ed. Scipione

DRUCKER, J. (s.d.). *The Century of Artist's Books*. Obtido em 2007, de Granary Books: <http://www.granarybooks.com/books/drucker2/drucker2.htm>

DÜRER, Albert. *Journal de voyage aux Pays-Bas*. Éditions Maisonneuve et Larose. Paris. 1993

ECO, U. (1989). *A Obra Aberta*. Lisboa: Difel.

EDWARDS, B. (1986). *Drawing on the Artist Within: A Guide to Innovation, Invention, Imagination and Creativity* by Betty Edwards (1ª ed.). F.U.A.

Edwards, B. (1997). *Vision, Dessin, Créativité* (3ª ed.). Mardaga.

EDWARDS, B. (2007). *Desenhando com o lado direito do cérebro*. (Eduardo, Ed.) Obtido de scribd: <http://www.scribd.com/doc/3864114/betty-edwards-desenhando-com-o-lado-direito-do-cerebro>

EDWARDS, Betty, *Drawing on the Artist Within: A Guide to Innovation, Invention, Imagination and Creativity* by Betty Edwards, 1986, (1ª) 0671493868 / 9780671493868

FABRIS, A. T., & Kern, M. L. (2006). *Imagem e conhecimento*. (G. books, Ed.) Obtido de <http://books.google.pt/>

FERRUCI, C. *Expressão*. In *Criatividade - visão* (Vol. XXV). Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas (seguido do Elogio da mão)*, Edições 70, 2001.

FRADE, P. (2002). *As antinomias do desenho - O Desenho como fenómeno antitético nas suas constituintes, no seu escopo e no seu âmbito*. FAUP.

FRANCASTEL, P. (1998). *A Imagem, a visão e a imaginação - objecto fílmico e objecto plástico* (Vol. 37). Lisboa: 70.

FURTADO, J. A. (2000). *Os Livros e as Leituras - Nova Ecologia da Informação, Livros e Leituras*. Lisboa.

GIL, F. *Inventar*. In *Conhecimento* (Vol. XI, p. Enciclopédia Einaudi), Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

GIL, J. (1997). *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio d'água

- GIL, J. (2005). Sem título, escritos sobre arte e artistas. Relógio d'Água.
- GILLOT, F. (1986). Enigmas para a posterioridade. *Je suis le Châier*. (E. Salavisa, Ed.) Rio de Janeiro: Record. Obtido de Diário Gráfico.
- GOLDSTEIN, Nathan. *The Art of Responsive Drawing* (6ª), N. Jersey, : Prentice Hall, 2005,
- GOMBRICH, E. H. La imagen y el ojo - Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. (A. L. DIAZ, Trad.) Alianza editoria.
- GOMBRICH, E. H., The use of images. Studies in the social function of art and visual communication, London, Phaidon Press, 1999.
- GOMBRICH, E. H., *A História de Arte*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979
- GOODMAN, N. (2006). Linguagens da Arte – Uma abordagem a uma teoria dos símbolos (Vol. XVII). Grádiva.
- GRAHAM, C. (1997). Filosofia das artes – introdução à estética. Lisboa: Edições 70.
- GREGORY, R.L. - Psicologia da Visão: O Olho e o Cérebro. Lisboa: Inova, 1968
- Historia del dibujo*. (s.d.). Obtido em 2007, de História del dibujo: <http://www.historiadeldibujo.com/>
- HOLLANDA, Francisco de. – *Da Ciência do Desenho* – Portugal, Horizonte, 1985
- HOWARD, F. (s.d.). *The science of drawing*. Obtido em 2009, de http://books.google.pt/books?id=6P0TAAAAAQAAJ&dq=drawing&lr=&as_brr=38&pg=PA98&ei=77,201,744,1189&source=bookclip
- ITTEN, Johannes, *Le Dessin et La Forme*. Paris: Dessain et Tola, 1995.
- JANSON, H. W. (1995). *História da Arte* (1ª Edição ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- JESUÍNO, J. C. Processos cognitivos. In E. Finaudi, *Comunicação - Cognição*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- KANDINSKY, Wassily - *Do Espiritual na Arte*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- KANDINSKY, Wassily - *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: Edições 70, 1996. (Col. Arte & Comunicação 34).
- KARET, E. S. (2002). The Drawings of Stefano Da Verona and His Circle and the Origins of Collecting in Italy. *The Drawings of Stefano Da Verona and His Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné*. DIANE Publishing.
- KLEFF, Paul. *Escritos sobre Arte*. Cotovia. Lisboa. 2001
- LASEAU, P. (2000). *Graphic thinking for architects & designers*. (J. W. Sons, Ed.) Obtido de www.books.google.com
- LEÃO, Lúcia & Clemente, *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*, Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo, Editora Iluminuras Ltda, 2002 .
- MACHADO, I. (2007). Especulações dialógicas sobre a leitura como gesto semiótico. *XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
- MACALHÃES, G., & Pombo, F. (2007). Design através do Desenho. *Conferência Sop Com*.
- MARIETTE, J. P. Notícias sobre Leonardo da Vinci. In *A Pintura - Textos essenciais* (Dir. geral de Jacqueline Lichtenstein; Apres. de Nadeije Laneyric-Dagen ed., Vol. VI). 34.

- MASSIRONI, M. (1996). *Ver pelo Desenho*. Edições 70.
- MASSIRONI, M., & BRUNO, N. B. (2002). *The Psychology of Graphic Images: Seeing, Drawing, Communicating*. (N. Bruno, Trad.) Lawrence Erlbaum Associates.
- MATISSE, H. (1972). Écrits et propôs sur Part. In V. autores, D. g. Lichtenstein, & A. d. Laneyrie-Dagen (Edits.), *A Pintura – Textos Essenciais; A figura humana*; (Vol. VI, p.). Paris: 34.
- MENDELLOWITZ, D. M. (1980). *Drawing*. Stanford University Press.
- MERLEAU-PONTY, M. (2006). *O olho e o espírito* (6ª ed.). Lisboa: Vega.
- MÓDICA, M. (1992). Imitação. In *Criatividade – Visão* (Vol. XXV). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MOLINA, Juan José Gomes. *Las Lecciones del Dibujo*. Cátedra. Madrid.
- MOLINA, Juan José Gomez. *El Manual de Dibujo*. Cátedra. Madrid. 2001
- MOLINA, Juan José Gomez. *Estratégias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Cátedra. Madrid. 1999
- MOORE, Henry. *Henry Moore's Sheep Sketchbook*. ThamesHudson. London. 2005
- MUNARI, B. (1993). *Das coisas nascem coisas*. Lisboa: Edições 70.
- MUNARI, Bruno; Ramos, Wanda (trad.), *A arte como ofício*, Presença, Lisboa, 1986
- NEW, Jennifer. *Drawing from life. The journal as art*. Princeton Architectural Press. New York. 2005
- NICOLAIDES — “The Natural Way To Draw”, Houghton Mifflin Company Boston
- NIETZSCHE, F. (2000). *A origem da Tragédia* (10ª ed.). Lisboa: Guimarães Editores.
- ORTIGUES, F. & Leitura , Interpretação. In E. Einaudi, *Criatividade – Visão*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, .
- PAIVA, F. (2004). *O que representa o Desenho?* Universidade da Beira Interior.
- PANOFSKY, Erwin, *A perspectiva como forma simbólica*, Col. Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1999.
- Payo, M. S. (s.d.). Obtido em 2006, de diário gráfico: www.diariografico.com
- PERNIOLA M., A estética do século XX; Ed.Estampa. (3)
- PORCHER, L. (2009). Educação Artística – luxo ou necessidade? (G. E. Summus, Ed.)
- PROVIDÊNCIA, F. e. Versões das Coisas e Representação do Desejo.
- RIVIÈRE, J.-L. (1987). Gesto. In E. Einaudi, *Oral/escrito* (Vol. XI). Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ROBINS, K. (s.d.). Aprender a ver. (J. GIL, & T. CRUZ, Edits.) *Revista de Comunicação e linguagens, nº 31, , “Imagem e vida”*.
- RODRIGUES, A. I.. (2000). *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa.
- RODRIGUES, A. L. (2003). *O que é Desenho*. Lisboa: Quimera Editores Lda.
- Rodrigues, R. F. (s.d.). *Nos caminhos sem fim de Paris: um encontro com Giacometti*. Obtido em 2008, de <http://www.lettras.ufmg.br/atelaotexto/rcvistatxt14%5Crodrihofreitas.htm>

- RUSKIN, John *The Elements of Drawing* (1857). New York: Dover, 1971. Londres: The Herbert Press, 1991
- Salavisa, E. (s.d.). *Diário gráfico*. Obtido de www.diariografico.com
- SALAVISA, Eduardo, (2008) *Diários de Viagens – desenhos do quotidiano*, Quimera Editores
- SAIF, C. B. *Drawing -A Contemporary Approach* (4ª ed.). University of North Texas.
- SAUSMAREZ, Maurice de; Ramos, Vanda, trad., *Desenho básico: as dinâmicas da forma visual* (2ª ed.), Presença, Lisboa, 1986
- Selected Works From Journals*. Princeton Architectural Press.
- SERRA, P. (s.d.). *Levina e a sensibilidade como comunicação como originária*. (U. d. Interior, Ed.)
- SIFFORD, T. S., & SIFFORD, H. (1991). *Artists' Books in the University Libraries*. (U. o. Iowa, Ed.) Obtido em 2007, de <http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/Bai/clay.htm>
- SKIRA, A. (1979). *IIistoire d'un Art: Le Dessin*. Genève: Editions d'Art.
- SMITH, K. S. (2005). *Arquitect Drawings – A Selection of World Most Famous Architects Through History*. Burlington: Elsevier.
- VIEIRA, J. S. (1982). *Francisco de Holanda – Vida, Pensamento e Obra* (1ª ed. ed., Vol. 62). Biblioteca Breve.
- VOLPON, R. (2007). *O Desenho de Arquitectura e seu Desenho no Tempo*. Universidade de São Paulo.
- VYGOTSKY, L. S. (1998). *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. In F. G. Alencar, *Práticas de leitura e escrita na alfabetização*. São Paulo: Martins Fontes.
- ZILBERMANN, R. (1990). *A produção cultural para a criança*. (GOOGLE EBOOKS). (M. Aberto, Ed.) Porto Alegre.

Webgrafia

Ebooks

- AGUIAR, Eloisa, *Desenho Livre Infantil - Leituras Fenomenológicas*, Edição de E-papers Servicos Editoriais Ltda., ISBN 8576500043, 9788576500049.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte e Percepção visual*, Cengage Learning Editores, 2004, ISBN 8522101485, 9788522101481.
- BRIDGMAN, George Brant, *Bridgman's complete guide to drawing from life*, Howard Simon, Sterling Publishing Company, Inc., 2001.
- BUTTOR, C. *Afterimage: Drawing Thought Process* (The Museum of Contemporary Art ed.). Los Angeles, Massachusetts and London, England: The MIT Press, Cambridge.
- D'AMELIO, Joseph, *Perspective Drawing Handbook*, Courier Dover Publications, 2004, ISBN 0486432084, 9780486432083;
- DOREN, Henry J. T., *The Artist's Atelier: Reference Guide to Structural Concepts and Principles*, Trafford Publishing, 2002, ISBN 1553690877, 9781553690870,

DUFF, I.co, *Drawing: the process*, Edição de Intellect Books, 2005, ISBN 1841500763, 9781841500768;

EÇA, Teresa, *Desenho sem corpo? Desenho na era dos 'cyborgs'*. Consultado em <http://www.prof2000.pt/users/marca/profdartes/cyborg.html>; 2007.

EDWARDS, Betty, *Desenhando com o lado direito do cérebro*, Ediouro, Digitalização consultada em <http://www.scribd.com/doc/3864114/betty-edwards-desenhando-com-o-lado-direito-do-cerebro>;

EDWARDS, Brian, *Understanding Architecture Through Drawing*, Taylor & Francis, 2008, ISBN 0415444136, 9780415444132

FABRIS, A. T., & Kern, M. L. (2006). *Imagem e conhecimento*. (G. books, Ed.) Obtido de <http://books.google.pt/>

Fraser, Rod Henmi, *Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing*, John Wiley and Sons, 1993

GALARD, Jean, Mary Amazonas Leite de Barros, *A beleza do gesto: uma estética das condutas*, Edição de EdUSP, 1997, ISBN 8531404207, 9788531404207;

HOWARD, F. (s.d.). *The science of drawing*. Obtido em 2009, de http://books.google.pt/books?id=6P0TAAAAQAAJ&dq=drawing&lr=&as_brr_3&pg_PA9&ci=77,201,744,1189&source=bookclip; ISBN 0471284793, 9780471284796

I.F.ÃO, I., & I.F.ÃO, C. (2002). *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*, : (I. Ltda, Ed.) Obtido em 2008, de <http://books.google.pt/books?id=c-nzPEI.0HAC>.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen, Denys Riout, *A pintura: textos essenciais*, Editora 34, 2006; ISBN 8573263571, 9788573263572.

MAGALHÃES, G., & Pombo, F. (2007). *Design através do Desenho*. Conferência Sop Com.

MAYNARD, Patrick, *Drawing distinctions: the varieties of graphic expression*, Cornell University Press, 2005, ISBN 0801472806, 9780801472800.

MENDELOWITZ, Daniel Marcus, *Drawing*, Edição de Stanford University Press, 1980, ISBN 0804710899, 9780804710893

MEREDIEU, Florence de, *O Desenho Infantil*, Editora Cultrix, 1899, ISBN 853160107X, 9788531601071;

MICKLEWRIGHT, Keith, *Drawing: Mastering the Language of Visual Expression*, Laurence King Publishing, 2005, ISBN 1856694607, 9781856694605

MONGAN, Agnès & Miriam Stewart, *David to Corot: French drawings in the Fogg Art Museum*, Harvard University Press, 1996, ISBN 0674193202, 9780674193208

MOREIRA, Ana Angelica Albano, *Espaço do desenho: a educação do educador*, Edições Loyola, 2002, ISBN 8515004569, 9788515004560;

MOITA, Pedro, *De Husserl a Merleau-Ponty e Mikel Dufrenne: Fenomenologia e Estética*. Reflexão Crítica, Edições Ecopy; ISBN 9899507539, 9789899507531;

NEW, Jennifer, *Drawing from Life: The Journal as Art*, Edição de Princeton Architectural Press, 2005, ISBN 1568984456, 9781568984452, 192 páginas;

PROVIDÊNCIA, F. e. Versões das Coisas e Representação do Desejo;

PURCELL, Carl L, *Drawing with Your Artist's Brain: Learn to Draw What You See -- Not What You Think You See*, North Light Books, 2007, ISBN 1581808119, 9781581808119;

REIS, Paulo & Ilcama Pradilla Cerón, *Kant - Crítica e Estética na Modernidade*, Senac, 1899

RUSKIN, John, *The Elements Of Drawing*, Edição de Kessinger Publishing, 2005, ISBN 1417969644, 9781417969647;

SALLES, Cecilia Almeida, *Gesto inacabado: processo de criação artística*, Edição de Annablume, 1998, ISBN 857419042X, 9788574190426, 168 páginas;

SCHALLER, Thomas Wells, *The Art of Architectural Drawing: Imagination and Technique*, John Wiley and Sons, 1997, ISBN 0471284653, 9780471284659

Selected Works From Journals. Princeton Architectural Press;

SIFFORD, T. S., & SIFFORD, II. (1991). *Artists' Books in the University Libraries*. (U. o. Iowa, Ed.) Obtido em 2007, de <http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/Bai/clay.htm>

SMITH, K. S. (2005). *Arquitect Drawings - A Selection of World Most Famous Architects Through History*. Burlington: Elsevier.

SOLOMON, Caesar Malan, *Aphorisms on Drawing*, Longman, Brown, Green, Longmans and Roberts, 1856, Universidade da Califórnia, Digitalizado em 20 Set 2007,

SPEED, Harold, *The practice & science of drawing*, Courier Dover Publications, 1972, ISBN 0486228703, 9780486228709;

SULLIVAN, Chip, *Drawing the landscape*, Edição de John Wiley and Sons, 2004, ISBN 0471430358, 9780471430353;

VOLPON, R. (2007). *O Desenho de Arquitetura e seu Desenho no Tempo*. Universidade de São Paulo. Publicações e artigos;

YEE, Rendow, *Architectural drawing: a visual compendium of types and methods*, Edição de John Wiley and Sons, 2007

ZULAR, Roberto, *Criação em processo: ensaios de crítica genética*, Editora Iluminuras Ltda, 2002, ISBN 8573211873, 9788573211870;

Artigos

Historia del dibujo. (s.d.). Obtido em 2007, de Historia del dibujo: <http://www.historiadeldibujo.com/>

Nos caminhos sem fim de Paris: um encontro com Giacometti; <http://www.lettras.ufmg.br/atelacotexto/revistatxt4%5Crodriogfreitas.htm>;

Sítios web

British Museum: http://www.britishmuseum.org/the_museum/departments/prints_and_drawings.aspx

Centre for recent Drawing: http://www.c4rd.org.uk/C4RD/Centre_for_Recent_Drawing.html

Diário Gráfico: www.diariografico.com

Drawing and Cognition: http://www.arts.ac.uk/research/drawing_cognition/home.htm

Drawing Center: <http://www.drawingcenter.org/>

Drawing Room: <http://www.drawingroom.org.uk/index.htm>

Moma (Drawing): <http://www.moma.org/explore/collection/drawings>

Royal Collection of Drawings UK

<http://www.royalcollection.org.uk/egallery/category.asp?category=DADRAWINGS+WATERCOLOURS+AND+PASTELS>

Tracey: contemporary drawing research: <http://www.lboro.ac.uk/departments/ac/tracey/index.html>

Mostras individuais

8861 miles <http://8861miles.blogspot.com/>

Fernanda Brazão: www.ghoulgear.com

Gabi Campanário: <http://gabicanpanario.blogspot.com>

James Jean: <http://www.jamesjean.com/>

John Copland, <http://www.johncopeland.com/>

Jorge Colombo: <http://www.jorgecolombo.com/>

Mário Bismarck: <http://mariobismarck.com/>

Nuno Branco: www.cadernoviagens.blogspot.com

Renato Alarcão: <http://alarchronicles.blogspot.com/>

Richard camara: www.richardcamara.blogspot.com

Simonetta Capecehi: inviaggiocoltaccuino.blogspot.com

Obras Citadas

A ciência do desenho: a ilustração na colecção de códices da Biblioteca Nacional. (2001). Portugal: Biblioteca Nacional, Ministério da Cultura.

ALBERTI, L. B. (1989). *Da pintura*. Campinas: Unicamp.

ARNHEIM, R. (2004). *Arte e percepção Visual*. (C. L. Editores, Ed.) Obtido em 2007, de <http://books.google.pt>

BACEIAR, J. (s.d.). *Universidade da Beira Interior*. Obtido em 2007, de *A Linguagem e a escrita*: http://simaocc.home.sapo.pt/c-biblioteca/pdf/agraficas_texto1.pdf

BARTHES, E. M. (1992). *Leitura*. In E. Einaudi, *Criatividade - Visão* (Vol. XV). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

BARTHES, E. M. (1992). *Leitura*. In E. Einaudi. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Baudelaire, C. (2002). *O Pintor da Vida Moderna* (3ª ed.). Lisboa: Vega.

- BERETON, M. V. (2007). *Graphic 10: Diaries, Notebooks & Sketchbooks*. Paperback.
- BUENO, C. M. (2002). (EDIPUCRS, Ed.) *Obtido de Entre vista: espaço de construção subjetiva*.
- BUTTOR, C. *Afterimage: Drawing Through Process* (The Museum of Contemporary Art ed.). Los Angeles, Massachusetts and London, England: The MIT Press, Cambridge.
- Callen, A. (2000). *The Art of Impressionism - painting techniques and the making of modernity*. Yale University Press.
- CALVINO, I. (1990). *Seis Propostas para o Novo Milénio*. Lisboa: Teorema.
- CALVO, F. (1992). *Projecto*. In *Criatividade - Visão* (Vol. XXV). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- CLAVAL, P. (2007). *A geografia cultural*. Obtido em 2008, de Amapap: <http://www.amapap.org.br/2007/artigos/074.pdf>
- COPÓN, J. J. (2005). *Los Nombres del Dibujo*. Madrid: Cátedra.
- COSTA, J. (1988). *La Letra*. In *Enciclopedia del Diseño*. Barcelona: Ed. CEAC.
- CRUZ, T. (2007). *A arte, o gesto e a máquina*. (Universidade da Beira Interior). Lisboa.
- DRUCKER, J. (2008). *The Century of Artist's Books*. Obtido de <http://www.granarybooks.com/books/drucker2/drucker2.htm>.
- DRUCKER, J. (s.d.). *The Century of Artist's Books*. Obtido em 2007, de Granary Books: <http://www.granarybooks.com/books/drucker2/drucker2.htm>
- ECO, U. (1989). *A Obra Aberta*. Lisboa: Difel.
- EDWARDS, B. (2007). *Desenhando com o lado direito do cérebro*. (Ediouro, Ed.) Obtido de scribd: <http://www.scribd.com/doc/3864114/betty-edwards-desenhando-com-o-lado-direito-do-cerebro>
- EDWARDS, B. (1986). *Drawing on the Artist Within: A Guide to Innovation, Invention, Imagination and Creativity* by Betty Edwards (1ª ed.). E.U.A.
- Edwards, B. (1997). *Vision, Dessin, Créativité* (3ª ed.). Mardaga.
- (1968). *Encyclopaedia Universalis*. Paris, France.
- FABRIS, A. T., & Keru, M. L. (2006). *Imagem e conhecimento*. (Ci. books, Ed.) Obtido de <http://books.google.pt/>
- FERRUCCI, C. *Expressão*. In *Criatividade - visão* (Vol. XXV). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- FOCILLON, H. (2001). *A Vida das Formas*. Lisboa: Edições 70.
- FRADE, P. (2002). *As autnomias do desenho - O Desenho como fenómeno antitético nas suas constituintes, no seu escopo e no seu âmbito*. FAUP.
- FRANCASTEIJ, P. (1998). *A Imagem, a visão e a imaginação - objecto fílmico e objecto plástico* (Vol. 37). Lisboa: 70.
- FURTADO, J. A. (2000). *Os Livros e as Leituras - Nova Ecologia da Informação, Livros e Leituras*. Lisboa.
- GH., F. *Inventar*. In *Conhecimento* (Vol. XLI, p. Enciclopédia Einaudi). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- GH., J. (2005). *Sem título, escritos sobre arte e artistas*. Relógio d'Água.

GILLOT, F. (1986). Enigmas para a posterioridade. *Je suis le Chaïv*. (E. Salavisa, Ed.) Rio de Janeiro: Record. Obtido de Diário Gráfico.

GOMBRICH, E. H. La imagen y el ojo - Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. (A. L. DIAZ, Trad.) Alianza editoria.

GOODMAN, N. (2006). Linguagens da Arte – Uma abordagem a uma teoria dos símbolos (Vol. XVII). Grádiva.

GRAHAM, G. (1997). Filosofia das artes – introdução à estética. Lisboa: Edições 70.

Historia del dibujo. (s.d.). Obtido em 2007, de Historia del dibujo: <http://www.historiadeldibujo.com/>

HOWARD, F. (s.d.). *The science of drawing*. Obtido em 2009, de http://books.google.pt/books?id=6P0TAAAAQAAJ&dq=drawing&lr=&as_brr=3&pg=PA98&ei=77,201,744,1189&source=bookclip

Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo. (LEÃO, Lúcia e Clemente, Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo, Editora Iluminuras Ltda, 2002).

JANSON, H. W. (1995). *História da Arte* (4ª Edição ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.

JESUÍNO, J. C. Processos cognitivos. In E. Einaudi, *Comunicação - Cognição*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

KARET, E. S. (2002). The Drawings of Stefano Da Verona and His Circle and the Origins of Collecting in Italy. *The Drawings of Stefano Da Verona and His Circle and the Origins of Collecting in Italy: A Catalogue Raisonné*. DIANE Publishing.

LASEAU, P. (2000). *Graphic thinking for architects & designers*. (J. W. Sousa, Ed.) Obtido de www.books.google.com

LEÃO, L., & LEÃO, C. (2002). *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*, 1. (I. Ltda, Ed.) Obtido em 2008, de <http://books.google.pt/books?id=c-uzPELOHAC>

MACHADO, I. (2007). Especulações dialógicas sobre a leitura como gesto semiótico. *XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

MAGALHÃES, G., & Pombo, F. (2007). Design através do Desenho. *Conferência Sop Com*.

MARIEFTE, J. P. Notícias sobre Leonardo da Vinci. In *A Pintura – Textos essenciais* (Dir. geral de Jacqueline Lichtenstein; Apres. de Nadeije Laneyric-Dagen ed., Vol. VI). 34.

MASSIRONI, M. (1996). *Ver pelo Desenho*. Edições 70.

MASSIRONI, M., & BRUNO, N. B. (2002). *The Psychology of Graphic Images: Seeing, Drawing, Communicating*. (N. Bruno, Trad.) Lawrence Erlbaum Associates.

MATISSE, H. (1972). Écrits et propôs sur l'art. In V. autores, D. g. Lichtenstein, & A. d. Laneyric-Dagen (Edits.), *A Pintura – Textos Essenciais; A figura humana*; (Vol. VI, p.). Paris: 34.

MENDELLOWITZ, D. M. (1980). *Drawing*. Stanford University Press.

MERLEAU-PONTY, M. (2006). *O olho e o espírito* (6ª ed.). Lisboa: Vega.

MERLEAU-PONTY, M. (2006). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega.

MÓDICA, M. (1992). Imitação. In *Criatividade - Visão* (Vol. XXV). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

MUNARI, B. (1993). *Das coisas nascem coisas*. Lisboa: Edições 70.

- NIETZSCHE, F. (2000). *A origem da Tragédia* (10ª ed.). Lisboa: Guimarães Editores.
- NIETZSCHE, F. (2000). *A origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- ORTIGUES, E. &. Leitura - , Interpretação. In E. Einaudi, *Criatividade - Visão*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, .
- ORTIGUES, E. (1987). Interpretação. In *Oral - escrito* (Vol. XI). Lisboa: Imprensa nacional - Casa da moeda.
- PAIVA, F. (2004). *O que representa o Desenho?* Universidade da Beira Interior.
- Payo, M. S. (s.d.). Obtido em 2006, de diário gráfico: www.diariografico.com
- PORCITER, L. (2009). Educação Artística - luxo ou necessidade? (G. E. Summus, Ed.)
- PROVIDÊNCIA, F. e. Versões das Coisas e Representação do Desejo.
- RIVIÈRE, J. L. (1987). Gesto. In E. Einaudi, *Oral/escrito* (Vol. XI). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- ROBINS, K. (s.d.). Aprender a ver. (J. GIL, & T. CRUZ, Edits.) *Revista de Comunicação e linguagens, nº 31, , "Imagem e vida"* .
- RODRIGUES, A. L. (2000). *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa.
- RODRIGUES, A. L. (2003). *O que é Desenho*. Lisboa: Quimera Editores Lda.
- Rodrigues, R. F. (s.d.). *Nos caminhos sem fim de Paris: um encontro com Giacometti*. Obtido em 2008, de <http://www.lettas.ufmg.br/atelaotexto/revistatxt4%5Crodriogfrcitas.htm>
- Salavisa, E. (s.d.). *Diário gráfico*. Obtido de www.diariografico.com
- SALE, C. B. *A Contemporary Approach* (4ª ed.). University of North Texas.
- Selected Works From Journals*. Princeton Architectural Press.
- SERRA, P. (s.d.). Levina e a sensibilidade como comunicação como originária. (U. d. Interior, Ed.)
- SIFFORD, T. S., & SIFFORD, H. (1991). *Artists' Books in the University Libraries*. (U. o. Iowa, Ed.) Obtido em 2007, de <http://www.lib.uiowa.edu/spec-coll/Bai/clay.htm>
- SKIRA, A. (1979). *Histoire d'un Art: Le Dessin*. Genève: Editions d'Art.
- SMITH, K. S. (2005). *Architect Drawings - A Selection of World Most Famous Architects Through History*. Burlington: Elsevier.
- VIEIRA, J. S. (1982). *Francisco de Holanda - Vida, Pensamento e Obra* (1ª ed. ed., Vol. 62). Biblioteca Breve.
- VOIPON, R. (2007). *O Desenho de Arquitectura e seu Desenho no Tempo*. Universidade de São Paulo.
- VYGOTSKY, L. S. (1998). A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. In F. G. Alencar, *Práticas de leitura e escrita na alfabetização*. São Paulo: Martins Fontes.
- ZILBERMANN, R. (1990). A produção cultural para a criança. (GOOGLE EBOOKS). (M. Aberto, Ed.) Porto Alegre.

Índice de ilustrações

1	Rembrandt; 1657, <i>Self Portrait with a Sketch-Book</i> , óleo sobre tela;.....	3
2	– Suportes de registo da actividade intelectual e criativa do indivíduo; a) Caderno de anotações romano, cera sobre madeira e estilete; b) mosaico romano, sem outras informações, 79 a.C.; c) pormenor do caderno de Jacquemart de Hesdin (6 folhas de madeira, das quais, 9 páginas contêm desenhos), 129 x 70 mm, 70 x 69 mm, 1350/1360-1385/1400, França;.....	11
3	Alguns registos gráficos, da idade da pedra à época medieval; a) desenho em caverna, Bhimbetka, idade da pedra, Índia (http://en.wikipedia.org/wiki/western_painting); b) Papiro de Rhind, (1605) II a.C., Depositado no Museu Britânico, Londres; c) página do folio 4 do códice Rabbula Gospels, séc.VI; d) página de Maréchal de Bouicaut, <i>The book of hours</i> , séc. XV, França;.....	13
4	Alguns dos exemplares mais antigos, neste caso, no âmbito da arquitectura; a) Planta de edifício sumério, pormenor da estátua de Gudca, de Tello, 2000 a.C.; b) Esboço com grelha, sobre pedra, Dinastia XVIII, Reino de Hatshepsut, 1479-1458 a.C., Egipto; c) Papiro egípcio, sem outras informações;.....	15
5	– Caderno ou desenhos de projecto e códices ou registo de tipologias e estudos, séc. XIV/XVI; a, b, c, d, e) Caderno de desenhos de Jacquemart de Hesdin, França, 1350/1360-1385/1400; a) Charles VI avec Isabeau de Bavière et deux personnages de la cour et Dames, Folio 2v; b) Jeune homme et hommes sauvages, Folio 3r; c) Scène de tournoi ou de bataille, (atelier de Jean Pucelle); d) Vierge à l'Enfant, folio 5r; e.1) caderno de 6 folhas de madeira (9 páginas desenhadas); 129 x 70 mm 70 x 69 mm.; e.2) estudo de figuras e madonna com menino; f) <i>Livro de modelos</i> de Giovannino de Grassi, estudos de animais, aquatela; cerca de 1390, 260 x 175 mm; Biblioteca Civica, Bergamo; g) página do códice Voynich, séc. XV, origem e língua desconhecida; h) Códice Alchemical Miscellany, 205 x 150 mm, escrito por uma ou duas pessoas, meados do séc. XVI;.....	20
6	– Alguns registos do <i>Livro de modelos</i> de Villard de Honnecourt, séc. XII; Embora este tenha sido realizado no século XIII, sobre o autor há muito poucas informações, julgando-se que nasceu no Norte de França, na zona de Picardie, entre o séc. XII-XIII; Este Manuscrito encontra-se na Biblioteca nacional de França;.....	21
7	Alguns registos do Códice Escorialensis, séc. XV, com desenhos de diversos autores, realizado por Domenico Ghirlandaio, cerca de 1491/1495, f.56v.; sem outras informações;.....	21
8	– Alguns registos do Códice Vallardi, séc. XV, neste caso, desenhos de Antonio Pisanello (1395-1450/1455); a) Rapaz lendo; b) catorze garças; c) estudos diversos; d) freira sentada em frente ao mar;.....	22
10	– Estudos (registo sobre o quotidiano) de Stefano da Verona, séc. XV; a) vários desenhos sobre temas diferentes na mesma folha; b) estudo que, de acordo com Schulze Altappenberg, apresenta semelhanças com o fundo da abiração dos reis magos; sem outras informações;.....	24
11	– Códices de Leonardo da Vinci, séc. XV; a) Códice Forster 1, 1480s-1494; Livro 1, Fol 6v-7 – Determinando o volume de sólidos regulares; 1505; b) Códice Atlanticus, 1478-1518, Fol 4r – Máquinas para a escavação de canais; Biblioteca Ambrosiana - Auth. No Int 40/05;.....	24
12	– Estudos, por via do desenho, no âmbito da arquitectura, séc. XVXVII; a) Estudo para a Catedral de Milão de Leonardo da Vinci; b) estudo (Bath of Agrippa) de Andrea Palladio; c) estudo de colunas de Scamozzi Vincenzo; d) estudo de janelas de Juigo Jones, 1618;.....	27
13	– Ilustrações retiradas de <i>Dessein - Encyclopedie Diderot D'alembert</i> ;.....	28
14	– Estudos e desenhos no exterior, séc. XVI; a) estudo de Francesco Parmigianino (1503-1540), 15.3x11.9, 1522/1523; b) estudo de Federico Barrocci (1526-1612), paisagem; c) três estudos para paisagem de Lodovico Carracci (1555-1619), 24.5x18.8 cm;.....	32
15	– Novas temáticas do desenho, a caricatura, séc. XV/XVII; a) Leonardo da Vinci (1452-1519); Caricature of the head of an old man in profile; b) folha com caricaturas de Annibale Carracci, 1595, 201, 139mm; c) <i>Danscours grotesques</i> de Callot, séc. XVII;.....	33
16	– Registos sobre o quotidiano, o pitoresco, de Rembrandt, séc. XVII; a) <i>Mendiants à la porte d'une maison recevant l'aumône</i> ; 1648; b) <i>Deux études de mendiant assise avec deux enfants</i> ; c) <i>L'homme qui pisse</i> ; d) <i>Le femme qui pisse</i> ;.....	33
17	– Desenhos de paisagem, sobretudo, pela mancha, séc. XVII/XVIII; a) Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669), <i>The Ramparts near the Buhark beside the St. Antoniespoort</i> ; b) Jacques Callot, <i>Un Manoir</i> ; c) Claude Lorrain, sem outras informações; d) <i>Veneza</i> por Francesco Guardi; e) Theodore Gericault, <i>Lein de galo</i> , 1818-20;.....	34
18	– Desenhos e Cadernos do séc. XV ao séc. XX; a) Hieronymus Bosch, <i>Beggars and Cripples</i> ; 264 x 198 mm; Bibliotheque Royale Albert I, Brussels; b) Sandro Botticelli, <i>Pallas</i> , 1490; c) Durer, sketchbook, 1501 a 1519; d) Ingres, caderno (1800-1806); e) Costable, caderno, 1804; f) Delacroix, <i>Viagem a Marrocos</i> , cerca de 1875; g) Edgar Degas (1834-1917) cerca de 1889; folha; h) Cézanne;.....	35
19	Exemplares de desenhos em cadernos ou folhas, do início do séc. XX, editados recentemente; a) Picasso, <i>Capa do livro Je suis le cahier</i> ; b) reprodução da contracapa do livro <i>Je suis le cahier</i> e primeira página de um caderno de Picasso, reproduzido no mesmo livro;.....	37
20	Intencionalidades diferentes: William Blake, diário gráfico e livros de artista, séc. XVIII; a) diário gráfico, 1792-1794; b) livro de artista, Princípio V "the religions of all Nations are different reception of the Poetic Genius which is every where call'd the Spirit of Prophecy"; All Religions are one, 1788; c) livro de artista, "All Religions are one"; All Religions are one, 1788;.....	38
21	– Livros ilustrados, editados na 1ª metade do séc. XX; a) Raoul Dufy (1877-1953), <i>La Terre Frottée d'Ail. Avec 101 Dessins Inédits de Raoul DUFY</i> , Paris: André Delpeuch, 1925: "1ª Dufy edition, number "J" 116, "illustrated with 101 reproductions of drawings by Raoul Dufy (there also was a regular edition that only contained 77 ill's, printed on inexpensive stock)"; b) poemas de Paul Verlaine, litografias de Pierre Bonnard; Ambroise Vollard; Paris, 1900; <i>Eté, Sappho</i> , p. 18-19; c) Pablo Picasso (1881-1973), livro de Honoré de Balzac, Paris: Ambroise Vollard, 1931, (total 340);.....	39
22	Cadernos editados em livro e exemplar de uma colecção sobre o desenho em cadernos, 2ª metade do séc. XX; a) Henry Toulouse-Lautrec; b) Cézanne; c) exemplar das edições <i>Carnet de dessins</i> , de Pierre Alechinsky; d) Página da edição sobre Pierre Alechinsky;.....	39
23	– Edição de desenhos da intimidade, 2ª metade do séc. XX; a) Rembrandt; b) Rodin; c) Klint, desenho de caderno; d) Picasso; e) Kolkoschka, desenhos de caderno;.....	40
24	– Seleção de desenhos editados em livro, agora, considerado, livro de artista; Paris sans lins de Alberto Giacometti, séc. XX;.....	41
25	– Notas em cadernos que participam do objecto artístico, 1ª metade do séc. XX; Marcel Duchamp; <i>The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even</i> , (The Green Box), contém 94 trabalhos sobre papel, 1934;.....	42
26	– Desenho artístico e livro de artista, 2ª metade do séc. XX; a) Robert Rauschenberg; <i>kooningsketch</i> ; b) Robert Rauschenberg; <i>kooningsketch ERASED</i> , 1953; c) Lucio Fontana; <i>Concetto spaziale, Attese (Spatial Concepts)</i> 1965; d) Lucio Fontana, <i>spacial concept</i> , livro de artista, 1966;.....	42
27	– Cadernos de Eva Hesse em exposição, 2ª metade do séc. XX; Exposição Múca; Estas página denotam uma grande intimidade entre pensamento e registo gráfico; encontram-se representadas esculturas como <i>hstar</i> , <i>several</i> , <i>hang up</i> , <i>untitled or not yet</i> ; 1966-1967;.....	43
28	– Edição de registos sobre a concepção da obra, que a antecém (projecto) ou (mapas) que conduzem o indivíduo na experiência da mesma, 2ª metade do séc. XX, Land Art; a) Oldenburg, <i>G.Raw Notes. Documents and Scripts of the Performances: Stars / Moveyhouse / Massage / The</i>	

Typewriter with Annotations by the Author. Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1973, 4to, pp. 227, xvii.; b) Richard Long, Papers of River Muds, Los Angeles, The Lapis Press, 1990, 4to.; c) Eric Andersen, A Traveller's Item, Edition Galerie Howeg, Zurich, 1971, 68 páginas;.....44

29 - Conjunto de sítios Web relativos ao registo em caderno, séc. XXI; a) Espaços do Desenho: <http://drawingspacespt.weebly.com/>; b) Urban Sketchers: <http://www.urbansketchers.com/>; c) Skine Art (de Moleskine) <http://www.skineart.com/>; d) Moleskinerie: <http://www.moleskinerie.com/2008/08/index.html>; e) Doodlers Anonymous: <http://doodlersanonymous.com/>; f) Diário gráfico: www.diariografico.com/; g) Sketch Crawl: <http://www.sketchcrawl.com/>; h) Artist' sketchbooks online: <http://www.gis.net/~scatt/sketchbook/links2.html>; i) Diversas "pools" associadas ao termo sketchbook: <http://www.flickr.com/>.....45

30 - Moleskines de diversas personalidades, séc. XX; a) Moleskine de Gertrude Stein (1874-1946), 1925; b) Moleskines de Georges Bataille (1897-1962) Notebooks from 1942-1947; c) Moleskine de Jean Paul Sartre (1905-1980), escritos incluídos no livro A Náusea, 1932-38; d) Moleskine de Picasso, Junho/Setembro de 1912, num 53;.....46

31 - Projecto Moleskines-city-notebooks, séc. XXI; a) Caterina Nelli; b) Abigail Hunter; c) Nicole Polonsky; d) Eduardo Padilha Projecto Moleskines-city-notebooks; e, f, g, h) frames, mostra de Moleskine de Jorge Gonçalves;.....47

32 - Cadernos de artista, Diários ilustrados ou Diários gráficos de John Copland, séc. XXI; Expostos na web e posteriormente, editados em livro; a) Capa; b) verso e capa; c) 2 páginas do interior;.....47

33 - Cadernos de registo expostos em portefólios na Web; a) cadernos de Jon Burlingman; b) cadernos de Seb Janot;.....48

34 - Sobre o caderno e o livro de Artista em Anselm Kiefer, a - diário gráfico; b) An installation of Star Books (instalação), 2001; c) Livro de artista, 64 páginas, 101 x 63 x 11 cm. (fechado) 1990; d) Tannhauser (escultura), 2001;.....49

35 - Edição temática, séc XXI; Graphic 10: Diaries, notebooks and sketchbooks, diversos autores;.....51

36 - Livro sobre cadernos de registos de criativos ligados à arte urbana; Street sketchbooks de Tristan Manco;.....52

37 - Registos projectuais de arquitectos (XIX-XXI); a) Estudo de Lazar M. Lissitzky (1890-1941); b) Estudo de Vladimir E. Tatlin (1885-1953) estudo para monumento 3ª Internacional, 1919; c) Estudo de Hermann Finsterlin (1887-1973), página de caderno, 1920; d) Estudo de Walter gropius (1883-1969) para a residência Lorant; e) Estudo de Mies Van der Rohe (1886-1969) para Museu de Arte Moderna; g) Estudo de Carlos R. Villanueva (1900-1975) para Fundação do mesmo nome; h) Estudo de Luis Barragán (1902-1988) para a Fundação Barragán (México); i) Estudo para o Centro Direzionale de florença por Aldo Rossi (1931-1997); j) Estudo preliminar para parque em Barcelona de Enric Miralles (1955-2000); k) Estudo preliminar de Frank Gehry (1929); l) Estudo de Elizabeth Diller (1954);.....54

38 - Narration de Henry Michaux, 1927, (sem outras informações); Dotremont (1922-1979), (sem outras informações); Journal Perpetuel, de Arturo Comassi 1975; gesto e gestualidades, escrita e desenho, na concretização da expressão e do objecto artístico; trabalhos de Ana Harthley presentes na exposição Drawings Toward a Distant Shore: Selections from Portugal, Nova Iorque, 1994;.....69

39 detalhe, *Butades*, Mário Bismark, 2006;.....86

40 - Trabalhos de de Sara Fanelli; página de caderno; livro "Dear Diary" o qual começou com uma viagem de visita aos seus familiares, conjunto de páginas do livro "Sometimes i think, sometimes I", www.sarafanelli.com.....88

41 - projecto, Eduard Hoper; Guillaume Apollinaire, 'Un Terrible Boxeur', from 'Montparnasse' (1914);.....89

42 - Representação da escrita, no detalhe (1ª figura) da carta. Pintura (2ª figura) de Jacques Louis David, Monte de Marat, 1793, óleo sobre tela, 162 x 128 cm; Lembrando a relação entre ilustração e escrita do período Medieval, este trabalho de Dotremont & Alechinsky explora o gesto da escrita sem o recurso a um código; Alfabeto visual de Klee, secret type face; ironia de John Baldessari, 1960 (composições executadas por um letreiro); Jean Michel Basquiat, ideal; Paulo Miranda, a POE m; Gastão de Fábri, um metro e meio de poesia;.....89

43 - *Cadernos de viagem* de Amir Brito Cadôr, consultado em <http://www.iar.unicamp.br/galeria/amirbrito/cadernos03.htm>.....90

44 - Henri Michaux 'Narration' (1927).....95

45 - Finalidades e tipologias de desenho distintas, por Leonardo da Vinci, no séc. XV; a) Retrato de Isabella d'Este, 1500; b) Caricatura, cinco cabeças grotescas; c) Estudo (projecto) de figuras para *A Adoração dos Reis Magos*; d) Desenho da anatomia do coração (ilustração científica); e) *Códice Foster e Atlantico*;.....103

(alguns exemplos).....107

Códice Vallardi, fig.8; Livro de' Disegni, fig.9).....107

(Vários autores, fig.17).....107

(Vários autores, fig.12, 28, 36).....107

(Botticelli, fig. 14b).....107

(Vários autores, fig.13, 14, 15 e 16).....107

Caderno diário XV - XXI.....107

(Picasso, fig. 18; William Blake, registos diversos, fig. 19; Ambiente privado, Cadernos de vários artistas, fig. 22-24).....107

(Cadernos Moleskine de vários artistas, fig. 29).....107

(John Copland, fig. 30; fig. 31).....107

(Giacometti, fig. 21; Eduardo Salavisa, fig. 26e; Delacroix, fig. ; Frída Kahlo, fig. 59; Siza Vieira, fig. 53;).....107

(Le Coubusier, fig. 47).....107

(William Blake, fig. 19 b, c; Lucio Fontana, fig. 27d; vários artistas, fig. 27; Anselm Kiefer, (livro objecto) fig.35;.....107

Obra plástica autónoma, direccionada para o exterior na medida em que prevê a recepção ou experiência estética e apreciação artística,.....107

(projecto Moleskinerie, fig.30; Aleksi Cavaillez, fig.40; Francisco Martins, fig.49; Renato Alarcão, fig. 51).....107

46 - Rembrandt; *Self-Portrait with a Sketch Book*. 1657. óleo sobre tela;.....108

47 - Registo da viagem a Marrocos por Delacroix; mulheres marroquinas, 1832; Caderno de Delacroix da viagem ou expedição a Marrocos.....111

48 - Diário gráfico de Kandinsky, demonstrando um diferente aproveitamento do espaço proporcionado pelo conjunto de páginas do caderno. Narrativa e desenho a aquarela.....112

49 - Páginas do projecto Multimedia 365 de Richard Kwi Hernandez em <http://www.multimediashooter.com>.....113

50 - <http://www.tate.org.uk/netart/watercoulurpark/flash.htm>;.....113

51 - Cadernos de viagens, no exterior e interiores; a) Cadernos de Delacroix sobre a viagem a Marrocos, visão objectiva sobre uma experiência pessoal; b) Cadernos de Frida Kahlo, registo marcadamente mais íntimo e afectivo, visão subjectiva sobre uma (várias) experiência pessoal;.....117

52 - Exemplares de estudos, por via do desenho; a) Estudo de Pontornio, (1500-50); b) estudo de Tadeo Zuccaro (1550-1600); c) - desenho de Pisanello, pertencente ao *Códex Vallardi* (já referido no 1º Cap.);.....120

53 - Caderno de estudos de uma série de edifícios que visitou numa viagem pela Itália e Grécia que realizou entre 1910-11; a - Apontamentos de visita, caderno de combustão; b - "perspectiva, vistas, corte e medidas de uma das banheiras das termas; c - Pompeia. Planta e entrada; d - Atenas. Entrada na Acrópole, Plúta e Fachadas de Propileus;.....121

54 - Estudos de Van gogh, sobre o circundante, a vila no campo e ainda sob o mesmo tema mas com influências japonesas, auto-retrato e estudo de um joelho consultados em <http://www.mctmuseum.org>.....121

55	Caderno académico de William Turner;	122
56	- Livro de artista, por Corbusier, <i>Le Poème de L'Angle Droit</i> , Páginas a, b, c, d, pelo que consideramos tratar-se de uma narrativa artística e/ou poética;	123
57	- 1-desenho por dia de Francisco Martins http://www.flickr.com/photos/tinty/3097969791/in/photopool-661420@N21 ; a, b, c) imagens de cadernos; d, e) experimento desenvolvido no workshop ministrado por Hugo Wenier em 2007;	124
58	- Desenho como meio para a produção de um objecto artístico; Trabalhos de Ana Jotta, presentes na exposição <i>Drawings Toward a Distant Shore: Selections from Portugal</i> , Nova Iorque, 19988;	125
59	- Diários gráficos de Renato Alarcão, consultados em www.renatoalarcao.com ;	126
60	Sketchbooks de Martha Rich; consultados em http://martharich.com/sketch.html também disponíveis no livro <i>diaries, notebooks + sketchbooks</i> , Graphic 10, Paperback	128
61	- cadernos de James Jean consultado no seu site	129
62	Edição de selecção de registos realizados - descomprometidamente - em cadernos; a - Caderno (1979) b, c - Edição sobre os cadernos de Aldo Rossi entre 1990-97	130
63	Passagem por Barcelona; excertos de um diário gráfico de Siza Vieira, consultado em www.diariografico.com ;	132
64	- Narrativa pessoal, registo do quotidiano; a) diário gráfico de Paul Klee (em www.diariografico.com); b) desenho de caderno de David Hockney; desenho de Aldo Rossi, <i>Teordi e conversazione</i> , 1975; c) desenho de diário gráfico de Mário Bismark;	132
65	- Desenhos de Durer, sobre os quais consideramos haver uma diferente apropriação do espaço físico da folha. No primeiro, consideramos que os elementos do estudo encontram-se articulados entre si; já o segundo, os elementos apresentam sentidos, escalas e temas que não parecem articular-se entre si; no terceiro estudo, consideramos haver algumas preocupações com a articulação do espaço físico e o espaço pictórico possível do mesmo, parecendo aproximar-se de um estudo de composição, pelo que apresentamos uma gravura com última imagem. Durer, Albrecht; <i>Virgin with the Swaddled Child</i> , 1520, 5 3/4 X 3 7/8 in; Ex collection David Bernhard Hausmann (Lugt 377, verso).	135
	Observações:	138
	- Metodologia de aprendizagem, tendo em vista o desenvolvimento pessoal e profissional.	138
	(anotações diversas)	138
	- Âmbito académico	138
	- Âmbito profissional	138
	Caderno de Artista	138
	(diário ilustrado, registo artístico)	138
68	- projecto ou trabalho preparatório para pintura, por Leonardo da Vinci, a - idem, estudo para <i>Virgem com criança e gato</i> , (1452-1519) 23 x 17,5 cm; Musée Bonnat Bayonne, Lauros, France; b - idem, estudo para <i>Virgem com criança e gato</i> , 1478-80; (21,3x14,9cm; British Museum); c - idem, estudo para <i>Virgem com criança e gato</i> , 1478-80 (13,2x14,9cm; British Museum); d - idem, estudo para <i>Virgem com criança e gato</i> (fazendo lembrar, 1478-80; e - idem; idem, estudo para <i>Virgem com criança e gato</i> , cuja figura, se assemelha à presente na adoração dos Magos, 12,8 x 10,5 cm., 1480; A adoração dos Magos f - sem outras informações, para além da visível afinidade temática;	142
70	"Being Abroad is a project aiming to publish a collection of personal stories about relocating to a foreign country. The project is an initiative of Russell and Lucy from Spoiled Milk. Here is some of my hand-made collages and a small contribution to the project."	145
71	"Another sketchbook used as research and ideation for the Eros_Erosion project. Developed over 2006, the sketchbook contains collages, experiments and notes from several sources (Bataille, Sade, Leiris, etc)"; http://www.hugowerner.com ;	145
72	- Sketchbooks de Martha Rich; consultados em http://martharich.com/sketch.html ;	146
74	- Green box de arcel Duchamp; <i>The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even</i> , (The Green Box), contém 94 trabalhos sobre papel, 1934;	149
76	- Livros ilustrados de e com desenhos de cadernos ou suportes semelhantes, editados na 1ª metade do séc.XX; a - poemas de Paul Verlaine, litografias de Pierre Bonnard; Ambroise Vollard; Paris, 1900; <i>Été, Sappho</i> , p. 18-19; b - Degas, <i>Danse</i> , Desenho, Ambroise Vollard, Paris, 1936, "first edition with these ill's, one of 305 copies on Rives paper. Book with text by Paul Valery and 26 in-texte woodcuts after Edgar Degas drawings about dance and dancers;" c - Raoul Dufy (1877-1953), <i>La Terre Frottée d'Ail. Avec 101 Dessins Inédits de Raoul DUFY</i> , Paris: André Delpeuch, 1925, first Dufy edition, number "J" 116, "illustrated with 101 reproductions of drawings by Raoul Dufy (there also was a regular edition that only contained 77 ill's, printed on inexpensive stock)"; d - Pablo Picasso (1881-1973), livro de Honoré de Balzac, Paris: Ambroise Vollard, 1931, (total 340);	150
77	- Edições Aspen e Arion Press; a - Aspen, volume 1 issue 3, 1966, designed by Andy Warhol and David Dalton.; b - Fotografuras de Jim Dine; of <i>The Madonna of the Future</i> , Arion Press; c - Wittgenstein Bochner, San Francisco. Arion Press. 1991.; d - Ycats Diebenjorn, San Francisco. The Arion Press. 1990. 2 vols.	151
79	- Publicações Dada; a - Jean Arp compiler <i>Neue französische Malerei</i> Introduction by Lili Neitzel Leipzig Verlag der Weissen Bücher 1913; b - 003 Tristan Tzara <i>Vingt-Cinq Poèmes</i> Illustrated by Jean Arp Zurich Collection Dada 1918; c - 07 Francis Picabia <i>Poèmes et dessins de la fille née sans mère</i> Lausanne Imprimeries réunies 1918; d - cover Richard Huelsenbeck Editor <i>Dada Almanach</i> Berlin Erich Reiss Verlag 1920; e - George Grosz <i>Das Gesicht der herrschenden Klasse 57 politische Zeichnungen</i> 3rd expand	154

