

Relação do desenho, do corpo, do espaço e da memória através da perspectiva¹

Resumo

As imagens do desenho à mão levantada produzem e reproduzem repercussões permanentes do corpo, do espaço e da memória, sobretudo através da perspectiva.

Trata-se, portanto, de compreender a importância da construção das imagens, da sua organização, das tensões e ressonâncias dos elementos plásticos com aquele que desenha.

As imagens do real e do imaginário encontram no desenho modos de representação para que as ideias se tornem visíveis e verosímeis, independentemente da realidade que apresentam. Por isso mesmo, os processos de construção e fixação das ideias sempre se revelaram tão importantes, indagando associar o visto com o não visto.

É através da perspectiva que ao desenhar do "sítio", portanto, do real, se propõe a múltipla articulação com distintos fenómenos - físicos, psicológicos, conhecimento científico e empírico, implicando as leis da perspectiva e a sensação da medida.

Este tipo de desenho articula vínculos criados com a realidade que o corpo armazena durante a sua produção; vínculos que, a qualquer momento, são sugeridos pela memória e pela acção gráfica.

É neste sentido que a percepção e representação do mundo, real ou imaginário, através do desenho à mão levantada e apoiado pela perspectiva não se traduz na mera organização racional mas, notadamente, sensível.

Do visível ao inteligível, as imagens do desenho atraem porque, essencialmente, sugerem o visível e o invisível, trata-se de pequenas percepções aparentemente invisíveis.

É nesta confluência de fenómenos que as imagens do real e do imaginário se concretizam quando realizadas em perspectiva através do desenho à mão livre; impõe-se, portanto, uma dialéctica entre fenómenos de distinta natureza, o que é imediatamente dado a ver e o que potencialmente pode ser visto.

¹ José Manuel Barbosa – FAUP – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

jbarbosa@arq.up.pt / tlm: 96 47 89 570.

Docente na FAUP desde 2000.

Doutorado em Desenho, FAUP, 2016. Mestre em artes plásticas, FBAUP, 2005. Certificado de investigador pela Faculdade de Belas Artes de Pontevedra - Universidade de Vigo, 2000.

Licenciatura em artes plásticas - escultura, FBAUP, 1995.

Tem orientado a sua investigação na área do desenho e imagem.

Membro do Núcleo de Investigação em Desenho, NID, do Instituto de Investigação em Artes, Design e Sociedade, I2ADS, da FBAUP - Projecto Atlas & Vocabulário do Desenho.

Bolseiro da Universidade do Porto, 1992/1995; e da Universidade de Vigo, Espanha, 1998/2000.

Criador e editor dos blogues de Desenho 1, 2 e 3 da FAUP como complemento pedagógico. Artista, galerista, curador.

Expõe regularmente desde 1995. Representado em colecções privadas e institucionais.

Criador e curador do projecto Extéril, desde 1999. Criador e curador do Projecto Subsolo, 2010. Criador e curador do projecto Poste - vídeo arte, desde 2012. Criador e curador do evento "15 minutos de Fama" desde 2005 (www.exteril.com). Criador do evento "Poste - world art day", de vídeo arte - 2015.

As imagens do desenho à mão levantada produzem e reproduzem repercussões permanentes do corpo, do espaço e da memória, sobretudo através da perspectiva.

Trata-se, portanto, de compreender a importância da construção das imagens, da sua organização, das tensões e ressonâncias dos elementos plásticos quando se desenha em perspectiva.

Ora, como se sabe, os elementos plásticos têm equivalência aos elementos visuais, por isso mesmo desde há muito que se admite que não são as palavras que organizam mas sim a percepçãoⁱ influenciando o modo como percebemos as coisas e o mundo porque os elementos plásticos interferem física e psicologicamente connosco; atribuem-se-lhes características e qualidades que adquirem uma dimensão ontológica.

Kandinskyⁱⁱ na procura de sistematizar a linguagem plástica terá sido o primeiro a ter a noção da dimensão ontológica dos elementos plásticos quando enuncia que «o ponto se fez ser» na sua obra *Ponto, linha, plano* de 1926. De facto, as correspondências cinestésicas e sinestésicas dos elementos plásticos que se efectuam no momento do desenho constituem-se mais como uma experiência integradora, isto é, sob uma perspectiva holística, do que apenas uma execução meramente mecânica ou manual.

A aparente mecanização da acção do gesto, a atitude gráfica, comporta uma ancestralidade que decorre da conformação e memória que o corpo assume a partir da trilogia olho/mão/cérebro. Por isso, através da mão, o desenho expõe as experiências do tacto e da preensão, mas não só, ele expõe, também, a inteligência e o seu processo evolutivo, a repetição do gesto ancestral, que, em certa medida, projecta o peso do mundo inscrito desde o primeiro traço; ao mesmo tempo funda um presente/futuro, um regresso do eu pela repetição, gerando sempre qualquer coisa mais. Este mais, decorre do facto do próprio ato de repetir implicar a diferençaⁱⁱⁱ e proporcionar um espaço onde a repetição se liberta do mesmo.

É desta relação de repetição que o traço se propaga como elemento difusor da consciência e do pensamento onde «desenhar supõe a aprendizagem de uma articulação subtil entre a mão e o olho: a mão tem que ver e o olho tem que traçar, para que a mão trace o que o olho vê.»^{iv}. Neste jogo subtil, reúnem-se singularidades e multiplicidades onde o desenho ensina a ver pequenas percepções invisíveis sugeridas por ressonâncias que os próprios elementos plásticos anunciam. Do visível ao inteligível, as imagens do desenho atraem porque, essencialmente, sugerem o invisível, trata-se de pequenas percepções invisíveis como refere José Gil^v.

As imagens do desenho revelam-se, então, muito mais complexas do que, à primeira vista, possa parecer; as imagens não comunicam apenas pela visibilidade mas, também, pelas correspondências psicofisiológicas que não são dadas à visibilidade. A propriedade do visível, pelo que faz corresponder com outras imagens, é apenas uma parte do processo onde se funda a dialéctica entre o corpo e a visão, entre a mão e as sensações, entre a mão, a visão e o suporte, entre a intuição e a razão, segundo um processo que a psicologia da percepção e, mais recentemente, a neurociência, comprovam existir como sendo fundamentais no processo de articulação das ideias. É aqui que a singularidade dos elementos plásticos constrói algo paradoxal, porque não

só evidencia o visível como transpõe o plano do visível, captando pequenas percepções invisíveis, abrindo espaço a âmbitos inomináveis e intraduzíveis. «As pequenas percepções agem como forças, melhor, como se um fluxo intensivo as impusesse ao olhar»^{vi}, ao qual o olhar não pode escapar. São percepções caracterizadas pela presença de linhas e de outros elementos, que constituem relações de forças formando os contornos e as formas, ultrapassando o meramente visível.

O desenho cria, portanto, modos de visibilidade que se encontram estruturados segundo uma sintaxe visual engendrada por elementos plásticos, concebendo um vasto sistema de ligações entre o Ser e o Mundo, que a mão, a visão e o cérebro compatibilizam num mesmo ato físico e manual; por isso, o desenho é tão complexo como o próprio Ser, prescrevendo concepções de ordem existencial, sensível e racional. São, por princípio, estas concepções que o definem e classificam como «inominável»^{vii}.

Os elementos gráficos e plásticos ao permitirem estabelecer raciocínios, produzem permanentemente novas relações de visibilidade e inteligibilidade; ao proporem imagens configuram correspondências e analogias com o corpo, com a visão e as ideias, inter-relacionando um complexo inventário de configurações através da memória e da imaginação, com o qual se constitui os processos de comunicação que envolvem o próprio produtor e o seu potencial observador. A trama que se desenvolve da intrincada operação das ideias não se incrementa apenas pelo raciocínio; «a cabeça tão pouco é o único lugar de pensamento cognitivo, uma vez que os nossos sentidos e todo o nosso ser corporal, estruturam, produzem e armazenam directamente conhecimento existencial silencioso»^{viii}.

O desenho ensina o cérebro a ver e a imaginar. As ideias assomam e é pela representação figural do desenho que se observam as imagens latentes do pensamento que propõem uma realidade que ainda está por nascer.

Através do desenho criamos a sensação de superfícies, de planos, de objectos, sugerimos qualidades objetuais e espaciais, conseguimos atribuir qualidades mensuráveis e sensoriais aquilo que ainda não existe, todavia, no pensamento é tão real como a própria realidade. O que presenciamos visualmente num desenho, seja do real observado ou do mundo das ideias, portanto, do imaginário, são respostas a uma necessidade de ver o visto e o não visto através de estímulos visuais que interagem como uma unidade corporal, física e psicológica. O que quer dizer que compreendemos e apreendemos várias informações ao mesmo tempo, do mais básico ao mais complexo. Tratam-se de competências visuais (intuitivas e racionais) que vamos adquirindo e que nos permitem decifrar, sentir, pensar.

Observando os fenómenos que envolvem os elementos visuais e plásticos, essencialmente produtos sensíveis, encontramos as suas principais correspondências em duas faculdades que o homem incrementa continuamente: criatividade e pensamento.

É deste modo que as imagens do real e do imaginário encontram no desenho modos de representação para que as ideias se tornem visíveis e verosímeis, independentemente da realidade que apresentam. Por isso mesmo, os processos de construção e fixação das ideias sempre se revelaram tão importantes, indagando associar o visto com o não visto.

Portanto, por um lado, desenhar do real, propõe a articulação simultânea entre o que se observa e regista; entre os elementos visuais e plásticos que, invariavelmente, associam as apreensões do espaço físico e psicológico com as repercussões do modo de apropriação individual do próprio espaço e as ressonâncias posteriores que se estabelecem com a memória e a imaginação e que, aqui, se tornam presentes pela perspectiva quando se desenha no "sítio". Por outro, imaginar o real, não se trata de uma mera transposição do real mas de um real intrínseco ao pensamento com as suas propriedades e qualidades que contribuem para uma relação com a própria realidade e a imaginação, no entanto, pensar o real, pode ainda não ser uma realidade e como tal, depende de uma representação que lhe dê corpo. Daí, a sua dependência ao desenho, porque este implica a sensação da realidade em si; ora, intuitiva (que pressupõe as sensações), ora, racional (que persegue uma lógica sistematizada - mensurável).

Neste sentido, a correspondência dos elementos visuais com os elementos plásticos, como, por exemplo, num simples desenho em perspectiva (fig. 1), embora não o revele explicitamente, propõe correspondências e analogias não apenas formais, mas sobretudo relações



Figura 1 – Desenho de Gil Machado, A4, 2009

somatossensoriais do autor, que se revelam no momento do registo, nesse mesmo instante em que se conjugam e articulam as próprias relações espaciais e morfológicas.

Trata-se de um processo cujo saber-fazer (proveniente da Antiguidade e associado à *teknè* e à *poiêsis*) se constitui perante a complexidade do fenómeno físico-psicológico e a acção do registo gráfico: o desenho converte-se assim numa «imagem corpórea»^{ix}, a que a perspectiva dá corpo, assumindo-se como uma representação fundamental para a apreensão das formas e dos corpos do espaço.

A perspectiva, por seu turno, baseia-se projetualmente num *saber fazer* orientado para a resolução de problemas práticos e estéticos, que reúne a *teknè* e o *tekton* ao conjugar o real e o constructo arquitectónico e

artístico numa rede ascendente que se faz sentir pela actividade daquele que toca e *pensa* com as mãos. É a «mão [que] capta a qualidade física e a materialidade do pensamento e a converte numa imagem concreta»^x para nela expor uma relação com a memória e o passado em contínuo processo de transformação.

A rede constitui-se de elementos plásticos que configuram a própria perspectiva na sua construção, assim como, de vínculos que o corpo intui do espaço, encontrando uma intensa familiaridade com o

desenho e com os processos de construção imaginal reunidos pela sensação da medida.

Igualmente, a perspectiva, associa as diferenciadas noções de campo visual — perceptivo e gráfico —, estabelecendo uma relação mais próxima com as sensações espaciais, constituindo-se como o dispositivo de continuidade entre as prioridades das sensações e do constructo; porque, *ver através*, permite ensaiar, articular e fundir, simultaneamente, o real e a imaginação. A perspectiva admite, ainda, estabelecer fortes relações com o fora de campo — *ir para além de* —, onde o percepto *limite*, nunca é limite, antes se insinua como abertura a novas configurações para gerar mais expectativas, que nascem mais das sensações do que da racionalidade; este é um processo que mantém uma permanente articulação visual e sensível próxima do real concreto e/ou do imaginário.

Através desta, se faz sentir a passagem da realidade física para a realidade bidimensional bem como, inversamente, a passagem da realidade representada para a sensação do próprio espaço; suscita pois uma arqueologia do visual que pensa o espaço e uma antropologia da imagem que, materializada pelo desenho à mão levantada, implica a representação como uma tentativa de exprimir experiências espaciais intuídas ou vividas, e posteriormente conceptualizadas.



Figura 2 – Desenho de Siza Vieira.

Um simples desenho do real (fig. 2) comporta muito mais informação do que aquela que aparenta. O arquitecto Siza Vieira é, provavelmente, um dos melhores exemplos para caracterizar o fenómeno da apropriação háptica e sensorial do mundo. Como Juan Luis Leyva refere, Siza deixa-se infectar pelo “sítio”, tornando-se, através da infinidade de desenhos produzidos sobre o real, «um viajante que transporta todos os vírus, um banco de vírus dificilmente catalogável. A sua exposição à contaminação do lugar é voluntária»^{xi}. É, pois, desta contaminação que os elementos plásticos produzem uma linguagem mais da ordem existencial do que racional, admitindo, assim, o desenho

como uma linguagem nativa no processo individual de conhecimento.

O esquisso que se configura pela perspectiva (e o desenho em geral) é a síntese, sem dúvida, como resposta da acção mais rápida e eficaz, de todas as correspondências e analogias onde se articula o Eu e o Mundo, de tal modo que nem sempre temos a consciência dessas acções. Como faz notar o artista José Pedro Croft: «às vezes, cinco ou seis anos depois vejo coisas que não consegui ver na altura. Ou seja, é como se o meu inconsciente e a mão soubessem coisas que eu ainda não tenho capacidade de perceber»^{xii}. Trata-se da apreensão que os «cérebros dos dedos»^{xiii} conquistam da leitura do mundo mas que o cérebro da cabeça leva algum tempo a compreender. É, portanto, pela extensão dos dedos, através do meio riscador e pela visão, que o cérebro aclara as imagens mentais que se esvanecem a todo o momento. No entanto, os sinais



Figura 3 – Esquisso de Siza Vieira.

gráficos de um esquisso, apesar de muitas vezes parecerem ininteligíveis (fig.3^{xiv}), configuram as decisões mais significativas do ato de projectar que se verifica em distintas áreas, como na arte, na arquitectura, na cenografia, no cinema, etc..

Podemos pensar que a partir dos imensos desenhos do real realizados à mão livre pelo arquitecto Siza Vieira se estabelece uma relação de alteridade com o mundo, a qual pressupõe uma profunda articulação dos seus desenhos com os seus projectos, mesmo que formalmente distantes. Aqui, o indizível («onde nunca terá penetrado a

palavra»^{xv}) e o invisível (o que não é dado a ver mas que, percebido pelo corpo, se transforma em *pequenas percepções invisíveis*), configuram-se por meio dos elementos plásticos que a multiplicidade de gestos evoca, através dos vínculos criados com a realidade, como resultado das nossas intuições e pensamentos, e em estreita articulação com os distintos elementos visuais e plásticos.

Juhani Pallasmaa^{xvi} infere que desenhar implica uma relação espacial e háptica com o mundo, igualmente sugerido por Alberto Carneiro^{xvii}. Kenneth Frampton confirma que se trata de uma apropriação táctil da realidade.

É neste sentido que admitimos que com o desenho em perspectiva projectam-se os nossos desejos numa realidade que se confunde com a própria realidade, não se tratando de uma semelhança directa com o real mas sim de uma figura cujo poder de verosimilhança é proveniente das sensações; de tal modo que, identicamente à escultura de Pigmalião, essas imagens de desejo têm a «capacidade de dar a ilusão de vida: palpação da carne, respiração do corpo e, excepcionalmente, batimento do pulso»^{xviii}, apresentando qualidades aparentemente invisíveis mas que se situam na esfera da *poética construtiva*.

Segundo estas considerações, pode-se pensar que as características ontológicas que se albergam nas imagens do desenho em perspectiva lhes conferem qualidades que determinam correspondências e ressonâncias, as quais se encontram sempre em aberto num fluxo de continuidades entre a realidade, a acção gráfica e o pensamento. A ambiguidade, as relações de fruição e a característica multidimensional constituem-se como factores decisivos dessa multiplicidade que nunca encerra o pensamento; são factores que permitem desenvolver o mundo das ideias, produzindo os seus efeitos segundo o tempo artesanal da construção das imagens, revestidas de pulsões e ressonâncias que não são propriamente dadas por um processo imediato mas que se revelam, sempre, por um percurso que acompanha a própria pulsão da vida desafiando as convenções através das próprias convenções.

É nesta confluência de fenómenos que as imagens do real e do imaginário se concretizam quando realizadas em perspectiva através do desenho à mão livre; impõe-se, portanto, uma dialéctica entre fenómenos

de distinta natureza, o que é imediatamente dado a ver e o que potencialmente pode ser visto.

Palavras chave: desenho, perspectiva, corpo, real, imaginário.

ⁱ Veja-se: ARNHEIM, Rudolf, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*; DAMÁSIO, António, *O livro da consciência – a construção do cérebro consciente*.

ⁱⁱ KANDINSKY, Wassily, *Ponto, linha, plano*.

ⁱⁱⁱ «Repete-se duas vezes simultaneamente, mas não se trata da mesma repetição: repete-se uma vez mecânica e materialmente, em comprimento, a outra vez simbolicamente, por simulacro, em profundidade: uma vez repetem-se partes, outra vez repete-se o todo do qual as partes dependem. (...). Em geral, as duas repetições entram em tantas relações diferentes que seria preciso um estudo clínico, ainda não realizado, para distinguir os casos que correspondem às suas combinações possíveis». In DELEUZE, Gilles, *Diferença e repetição*, p. 458.

^{iv} GIL, José, «Sem título» escritos sobre arte e artistas, P.19.

^v Gil, J., *Idem*.

^{vi} GIL, J., *Idem*, p. 34.

^{vii} SILVA, Vítor Manuel Oliveira, *Ética e política do desenho*.

^{viii} PALLASMAA, Juhani, *La mano que piensa – sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, p. 9 (T. A.)

^{ix} PALLASMAA, Juhani, *La imagen corpórea*, p. 8 (T. A.).

^x PALLASMAA, *La mano que piensa – sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, p. 12 (T. A.).

^{xi} LEYVA, Juan Luis Trillo de, GARCIA-POSADA, Ángel Martínez, *La palabra y el dibujo: Álvaro Siza*, p. 67.

^{xii} *in*, *Jornal Público*, 31 Outubro 2014. Artigo publicado na revista *Ipsiplon*.

^{xiii} SARAMAGO, José, *A caverna*, p. 47.

^{xiv} LEYVA, Juan Luis Trillo de, GARCIA-POSADA, Ángel Martínez, *Idem*, p. 48.

^{xv} Rainer Maria Rilke *in* LEYVA, Juan Luis Trillo de, GARCIA-POSADA, Ángel Martínez, *Idem*, p. 31, (T. A.).

^{xvi} PALLASMAA, *Idem*.

^{xvii} CARNEIRO, Alberto, *Campo sujeito e representação no ensino e na prática do desenho/projecto*.

^{xviii} STOICHITA, Victor, *O efeito Pigmalião – para uma antropologia histórica dos simulacros*, p. 69.