

**vol.1
2016**



NÓS E OS CADERNOS

COORDENAÇÃO
Tiago Cruz

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

Nós e os Cadernos, vol. 1

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Tiago Cruz

ISBN

978-989-8859-39-6

Uma edição do

Cento de Investigação
em Artes e Comunicação (CIAC)
Universidade do Algarve

TODOS OS DIREITOS

RESERVADOS PARA

OS AUTORES

© 2018 Copyright by
Tiago Cruz

ORGANIZAÇÃO DO EVENTO

Tiago Cruz
Câmara Municipal
de Esposende

mais informações

facebook.com/noseoscadernos
noseoscadernos.wordpress.com

CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação

Universidade do Algarve
FCHS–Universidade do Algarve,
Campus de Gambelas,
8005-139 Faro

www.ciac.pt
secretaria.ualg@ciac.pt



CIAC
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTES E COMUNICAÇÃO

eSPOSENDE
câmara municipal

2 MESAS REDONDAS

Sexta, dia 22

21h30 – 23h30

“Nós e os Cadernos,
parte 1”

Rui Pereira (Vereador)

Tiago Cruz

Eduardo Salavisa

Eduardo Corte-Real

Manuel João Ramos

Vitor Mingacho

Alexandra Belo

Sábado, dia 23

21h30 – 23h30

“Nós e os Cadernos,
parte 2”

Manuel San Payo

Marco Costa

Mário Linhares

Ketta Linhares

José Louro

Pedro Cabral

12 DESENHADORES

Alexandra Belo

Eduardo Corte-Real

Eduardo Salavisa

José Louro

Ketta Linhares

Manuel João Ramos

Manuel San Payo

Marco Costa

Mário Linhares

Pedro Cabral

Tiago Cruz

Vitor Mingacho

SOBRE O NÓS E OS CADERNOS

O Nós e os Cadernos é um evento realizado anualmente que tem como objectivo juntar um conjunto de autores em cujo trabalho encontramos uma atenção especial dada ao diário gráfico. Estes autores reúnem-se, desenham juntos e debatem em mesa redonda aspectos relacionados com este objecto.

Na primeira edição foram lançadas as seguintes provocações:

1. o diário gráfico e a fronteira entre o privado e o público: o que fica para lá e o que passa para cá?
2. o diário gráfico e o seu uso: expôr, explorar, atrair ou vender?
3. as indústrias culturais/criativas e o diário gráfico: amor puro, ilusão, poder ou um interesse camuflado?
4. a democratização do desenho e o valor documental do diário gráfico.

ÍNDICE

Autores 6

Intro 12

Vereador Rui Pereira

O Diário Privado e o Caderno Público 13

Tiago Cruz

E Porquê no Caderno 26

Eduardo Salavisa

Desenho em Viagem:

Entre o Flaneur e o Documentarista surge o Humano 33

Eduardo Côrte-Real

As imagens e os Cadernos 49

Manuel João Ramos

Do Cadernos à Experimentação Plástica 63

Vítor Mingacho e Alexandra Belo

Nós e os Diários 89

Manuel San Payo

Diluição ou Simultaneidade da Dicotomia Privado/Público:

O Diário Gráfico como Espaço Heterotópico 97

Marco Costa

O Caderno como Instrumento de Ensino 115

Mário Linhares e Ketta Linhares

Nós Eles e os Cadernos 129

José Louro

Bonecos de Bolso em Cadernos 141

Pedro Cabral



TIAGO CRUZ

Nasceu em 1978 (Porto), é Designer de Comunicação, Ilustrador, artista plástico e professor no Instituto Universitário da Maia (ISMAI-IU). De 1998 a 2001 frequenta o curso de Realização Plástica de Artes do Espetáculo (Cenografia, Figurinos e Adereços), pela Academia Contemporânea do Espetáculo (ACE – Porto), tendo trabalhado com diversos encenadores como António Capelo, Rogério de Carvalho, Paulo Castro e Alan Richardson. Em 2006 finaliza a licenciatura em *Tecnologias de Comunicação Multimédia* pelo Instituto Universitário da Maia (ISMAI-IU) com uma dissertação de monografia na área do Design de Interação e da Semiótica Visual intitulada “IxD@web – Design de Interação: forma, função e comportamento no espaço web”. Em 2012 conclui o mestrado em *Comunicação na Era Digital: Estratégias, Indústrias e Mensagens*, com uma investigação na área da Comunicação/Cultura Visual e Semiótica Visual, intitulada “Da Esfera Privada à Esfera Pública: o Diário Gráfico enquanto Meio de Expressão e Comunicação Visual”. É doutor em *Média-Arte Digital*, contexto onde tem desenvolvido instalações artísticas em torno do conceito de Paisagem. Além da docência, colabora em projetos de investigação com o *Centro de Investigação em Artes e Comunicação* (CIAC – UAlg/UAb) e mantém a sua atividade enquanto Artista Plástico, Designer de Comunicação e Ilustrador. O seu trabalho poderá ser consultado em www.behance.com/naocoisas e avista.naocoisas.com



EDUARDO SALAVISA

Nasceu, vive e trabalha em Lisboa. Licenciado em Design de Equipamento pela Faculdade de Belas Artes. Foi professor do ensino secundário. Desenha quotidianamente e em viagem no seu diário gráfico. É autor de livros sobre este tipo de desenho, e participa em exposições, conferências, cursos e encontros. Colabora regularmente em jornais. Gosta de viagens longas, sem itinerário marcado, de preferência pelo Sul e a desenhar obsessivamente. Já fez algumas.

Site: www.diariografico.com

Blog: diario-grafico.blogspot.com

Instagram: [@salavisaeduardo](https://www.instagram.com/salavisaeduardo)



EDUARDO CÔRTE-REAL

Eduardo Côrte-Real (b. 1961 in Mafra, Portugal), licenciado em Arquitectura em 1984. Concluiu o seu doutoramento em Comunicação Visual em Arquitectura em 1999 depois de períodos de estágio em Inglaterra e Itália. Em 2001 publicou o livro *O Triunfo da Virtude, As Origens do Desenho Arquitectónico* onde desenvolve a ideia que o conceito de Virtude migrou do domínio Ético para o estético através do Desenho. Trabalha desde 1999 no IADE, Faculdade de Design, Tecnologias e Comunicação da Universidade Europeia onde é Prof. Associado e investigador da UNIDCOM. Coordenou o mestrado em Design e Cultura Visual e o programa de doutoramento em Design. Foi membro eleito do Council da Design Research Society em 2005/2006 e desde 2003 a 2010 foi international member por Portugal.

Em 2009 Recebeu o prémio João Branco de investigação em Design da Universidade de Aveiro com um projecto financiado pela FCT sobre Design e Cultura Visual na segunda metade do séc. xx em Portugal.

Publicou numerosos artigos em revistas nacionais e internacionais e foi orador convidado e seleccionado em várias conferências internacionais e nacionais. Publicou recentemente os livros “The Smooth Guide to Travel Drawing” e “The Triumph of Design”. É advisor do Journal “Drawing: Research, Theory, Practice” da Intellect Books <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Jour-nal,id=247/>. Mantém o blog “The Smooth blog to Travel Drawing” em www.eduardocortereal.wordpress.com



MANUEL JOÃO RAMOS

Nasceu em Lisboa, em 1960. É professor associado no Departamento de Antropologia do ISCTE-IUL, e investigador do Centro de Estudos Internacionais do ISCTE-IUL e professor visitante do Indian Institute of Technology – Gandhinagar. Realiza investigação no domínio do simbolismo e da arte, dos estudos do património, e da epistemologia das ciências sociais e humanas. Tem publicado na área da antropologia gráfica (“Stop the Academic World, I wanna get off in the Quai de Branly”, *Revista de Arte & Antropologia*, 4, 2, 2015; “Drawing Close – on visual engagements in fieldwork, drawing workshops and the anthropological imagination”, *Journal of Visual Ethnography*, 2016; *Of Saintly Slaves and Hiary Kings*, Oxford, 2018, no prelo).

Tem realizado diversas exposições, tanto de trabalhos próprios como de carácter histórico e documental, e desenvolve actividade como designer gráfico e ilustrador.



ALEXANDRA BELO E VÍTOR MINGACHO

Alexandra Belo nasceu em Castelo Branco, e Vítor Mingacho em Alcains. Sempre gostaram de utilizar o desenho como meio de expressão, pensamento ou simplesmente observação.

Estudaram arquitetura na FAUL em Lisboa. Viveram em Barcelona, viajaram bastante, e actualmente trabalham como arquitetos entre Castelo Branco e Lisboa. Estão também a desenvolver investigações no âmbito do programa de Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos do ISCTE-IUL.

O seu interesse pela experimentação com o desenho surgiu como uma actividade paralela e autónoma à arquitetura, com a utilização e exploração do formato do diário gráfico para o registos rápidos de ambientes urbanos, de entre outras temáticas.

São membros dos Urban Sketchers desde 2011, um coletivo internacional de autores com um manifesto próprio, no qual o desenho se assume como um registo do tempo e do lugar e é partilhado online, através de vários meios, para uma vasta comunidade virtual.

Atualmente, exploram ainda a transposição do formato de diário gráfico para técnicas digitais, com a utilização de tablets e diversos tipos de software, bem como o seu cruzamento com técnicas artesanais, sendo que a exploração plástica da observação da realidade se mantém, em qualquer uma das abordagens, como denominador comum.



MANUEL SAN PAYO

n. Lisboa 1958

Licenciado em pintura na E.S.B.A.L (1985)

Professor Auxiliar de Desenho na F.B.A.U.L

Tem uma vasta colaboração como ilustrador em jornais, livros, capas de discos, cartazes. Membro fundador da Galeria Monumental, em Lisboa, onde exerce a função de director e curador.

Expõe desde 1981



MARCO COSTA

Nasceu em Vila Nova de Gaia em 1978;
Licenciado em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP);
Mestre em Arte Multimédia pela FBAUP;
Doutorando em Arte e Design pela FBAUP;
Reconhecimento do currículo profissional como Especialista em Arte e Design pelo Conselho Técnico-Científico da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança (ESE-IPB);
Membro do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (IZADS);
Docente do Departamento de Artes Visuais da ESE-IPB;
Desenvolve o seu trabalho no campo das artes visuais entre a investigação, docência, produção e crítica; Expôs em mais de 100 eventos colectivos ligados às artes plásticas, ao design e ao multimédia desde 2000, entre os quais, 3 exposições individuais de pintura e desenho;
Mantém desde 2009, o projecto online dedicado aos seus diários gráficos (www.sketchbooktherapy.wordpress.com)



MÁRIO LINHARES

Nasceu em Oeiras (1980), vive em Sintra e trabalha em Lisboa. Estudou na António Arroio, em Viana do Castelo e na Faculdade de Belas-Artes da Univ. de Lisboa. Co-fundador dos Urban Sketchers Portugal, é o atual director de educação dos Urban Sketchers.
Lidera projectos humanitários desde 97 e relaciona-os com o desenho desde 2011 com o tema O espiritual no Desenho, concretizado em retiros de diários gráficos.
Co-autor do livro Diário de Viagem | Costa do Marfim, premiado em França, tem participado em diferentes exposições, livros, palestras e reportagens de desenho em viagem.
linhares.mr@gmail.com
hakunamatatayeto.blogspot.pt



KETTA LINHARES

Nasceu em Díli (1982), capital de Timor-Leste, mas vive em Portugal desde os quatro anos. Licenciada em Estudos Africanos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, lidera o projecto artesanal Laloran. Utiliza os cadernos como um laboratório de experiências onde o desenho e as colagens de “coisas inúteis” compõem histórias únicas. Não rejeita nenhum projecto artístico ou humanitário que possa surgir.

Co-autora do livro Diário de Viagem | Costa do Marfim, premiado em França, tem participado em diferentes exposições, livros e palestras.

ketta.cabral@gmail.com

book-sketch.blogspot.pt

urbansketchers-portugal.blogspot.com



JOSÉ LOURO

Licenciado em Design de Equipamento pelo IADE. Mestre em Desenho pela FBAUL. Professor, sketcher obsessivo no quotidiano e formador. É um dos correspondentes fundadores da associação internacional Urban Sketchers e ainda do blog Urban Sketchers Portugal. Co-autor ou participante dos livros Expedição Costa da Laurissilva (Costa da Laurissilva, 2013), Urban Sketchers em Lisboa. Desenhando a cidade (Quimera, 2011), Diário de Viagem em Lisboa (Quimera, 2010), Diários de Viagem. Desenhos do Quotidiano (Quimera, 2008), participa em exposições, conferências e organiza workshops e encontros sobre o tema “Diário Gráfico”.



PEDRO CABRAL

Nasci (1954), vivo e trabalho em Lisboa.

Licenciei-me em Arquitetura (1978) na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, ESBAL.

Sou casado e tenho uma filha, um filho, uma nora, um neto e uma neta.

Desenho, faço vela e viagens a pé.

Sou autor do blog BONECOS DE BOLSO e colaborador dos blogs URBAN SKETCHERS e URBAN SKETCHERS PORTUGAL.

INTRO

Vereador Rui Pereira

Câmara Municipal de Esposende

Há cerca de 3 anos atrás, um jovem da freguesia de Fão, professor universitário e amante dos desenhos em cadernos, propôs a realização em Esposende de um Encontro que reunisse um conjunto de pessoas que desenhavam naquele suporte.

Confesso que a primeira reação foi de tentar conhecer o seu trabalho, o envolvimento, a qualidade visual do que era produzido e o que dali poderia resultar de benéfico para o concelho. Desde logo agradou a ideia de ser algo inovador e nunca antes feito por estas bandas!

Também o facto de durante aquele fim de semana serem produzidos desenhos de vários locais de Esposende foi algo que motivou a avançar com a proposta.

O futuro passaria por colocar em suporte de papel, devidamente compilado, todo o trabalho dos participantes e desta forma fazer com que os desenhos de Esposende fossem vistos noutros locais do país e até estrangeiro, uma vez que a comunidade é alargada. Avançamos com a primeira edição, e depois com a segunda... em boa hora o fizemos!

Agradeço ao Tiago Cruz, um apaixonado pelos desenhos, pelo concelho de Esposende e principalmente por Fão, o arrojo, a determinação e a capacidade de organizar e fazer muito com pouco!

A si e aos participantes nas edições realizadas, o nosso muito obrigado pela participação e pelos belos desenhos de locais, figuras e pormenores deste privilégio da natureza que é Esposende!

O DIÁRIO PRIVADO E O CADERNO PÚBLICO

Tiago Cruz

Um professor de cenografia chamado Moura Pinheiro disse aos seus alunos, há muitos anos, para transportarem sempre um pequeno cadernos de apontamentos. Segundo ele, este acto é importante pois, desta forma, estaríamos sempre prontos para registar ideias, conceitos, coisas que vemos, e, com isso, alimentar a nossa criatividade e melhorar substancialmente a nossa produção de ideias. Chamou-lhe livro de bordo. Disse-nos que não era para mostrar a ninguém porque era íntimo, privado e pessoal. Eu era um desses alunos.

Daí para a frente, o diário gráfico passou a fazer parte de mim como um telemóvel que causa desconforto quando fica em casa. De quando em quando publicava online algumas páginas dos meus diários gráficos. Cheias de gatafunhos, palavras soltas, elementos rasurados, colados, esquiços, etc. Publicava-as por dois motivos. Por um lado, no meio daquele caos, reconhecia-lhes um valor plástico e, por outro, ver as páginas dos diários de outros autores eram uma verdadeira inspiração para mim. No entanto, ao fazê-lo, questionava-me sobre o interesse que estas páginas teriam para as pessoas em geral. Normalmente, chegava sempre à mesma conclusão: nenhum. E lá ia eu retirar as imagens da *internet*.

Muitos anos mais tarde, já enquanto professor e desligado do meu dilema “publicar páginas dos diários gráficos ou não”, enquanto passeava pela FNAC de Santa Catarina, no Porto, reparei num livro chamado “Diários de Viagem” de Eduardo Salavisa. O meu dilema regressava ali, naquele momento. Tinha nas mãos um livro que era uma compilação de páginas de diários gráficos de diversos autores. Comprei imediatamente.

O livro não correspondeu exactamente às expectativas que depusitei nele. Não que não seja uma publicação inspiradora (ainda hoje é) mas porque esperava encontrar nele as tais páginas caóticas e sem sentido aparente que estava acostumado a publicar e a ver na minha adolescência. Ao observar todas aquelas imagens e ler os textos que as acompanham percebi que estava ali em causa uma abordagem diferente. Via essencialmente desenhos acabados a ocupar a dupla página geralmente acompanhados por um pequeno texto a contextualizar o registo. Achei a abordagem muito interessante e decidi investigar um pouco mais sobre aqueles autores. Rapidamente cheguei à comunidade dos Urban Sketchers Portugal onde encontrei muitas dezenas de pessoas que faziam precisamente isto. Desenhos em cadernos que, posteriormente, eram publicados ali, naquele blog comunitário. Decidi juntar-me. Aquele uso do diário gráfico era-me estranho. Quando pretendia fazer um desenho acabado normalmente pegava numa folha solta. No entanto, a liberdade de fazer o desenho no caderno cativava-me e levava-me a um registo bastante mais espontâneo e descomprometido comparativamente ao processo de pegar numa folha em branco e partir para um processo em busca de um resultado final.

Hoje, cerca de oito anos depois de ter entrado para a comunidade dos Urban Sketchers Portugal, uma dissertação de mestrado intitulada “Do registo privado à esfera pública: o diário gráfico enquanto meio de expressão e comunicação visual”, várias publicações e comunicações sobre diários gráficos, procuro aqui organizar um evento que ocupa o meu pensamento desde o momento em que tive contacto com a obra “Diários de Viagem”, de Eduardo Salavisa.

Segundo Jennifer New “Os Diários Gráficos são criados numa espécie de linguagem secreta de símbolos. Intencional ou não, eles são mapas privados que apenas o autor consegue seguir.” (2005:12), Manuel João Ramos refere “Gosto de desenhar em cadernos e não em folhas soltas, não porque o caderno

guarde, mas sobretudo porque esconde os desenhos. Vejo os meus cadernos de viagem como herdeiros humildes e portáteis da arte rupestre feita no interior quase inacessível de cavernas rochosas.” (in Salavisa, 2008:152) e Eduardo Salavisa reforça o carácter intimista e a suas consequências quando diz “De facto, a sua componente íntima, de coisa para não ser mostrada, que vem da própria natureza de ‘Diário’, faz com que nos sintamos à vontade, experimentemos maneiras de registo, materiais e modos de representação diversificados, inovadores e, conseqüentemente, criativos.” (2008:14)

Se o diário gráfico é íntimo, pessoal e privado, como é que ele surge na esfera pública? Com que interesse e para que público? O que é que acontece ao caderno nesta fronteira privado/público? Procurei responder a estas questões no âmbito do meu mestrado. No entanto, nessa mesma altura, sobrevoava-me a ideia de agrupar um conjunto de autores e ouvir as suas opiniões relativamente a estas mesmas questões. Foram vários aqueles cujo trabalho tanto me inspirou e continua a inspirar e, nesse sentido, trazê-los para este debate era uma ideia que sempre ambicionei concretizar. Muita coisa mudou e, nesta primeira edição do *Nós e os Cadernos*, reuni finalmente um conjunto de autores onde o diário gráfico é um objecto incontornável no trabalho que desenvolvem. Desde já muito obrigado a todos eles. Por mostrarem os seus cadernos, por partilharem as suas ideias, por terem interesse em participar neste evento tão particular.

Explorar o “como” e “porquê” da passagem do diário gráfico, supostamente íntimo, privado e pessoal, para a esfera pública foi um percurso que levou a uma consciencialização não só dos processos de comunicação visual, como também, a como esses processos são muitas vezes usados para acrescentar valor a este objecto e às mensagens que transporta.

Inicialmente era importante reunir um conjunto de publicações onde o diário gráfico fosse usado no acto comunicativo enquanto objecto que é parte da mensagem. Neste sentido, surgiram imediatamente diversas obras como

EN2 de João Catarino, *Diário de Viagem em Cabo Verde* de Eduardo Salavisa, *Histórias Etíopes* de Manuel João Ramos, *Subway Life* de António Jorge Gonçalves, entre outras. O diário e as conotações de privacidade, intimidade, informalidade, etc., surgem intimamente relacionadas quer na esfera privada quer, posteriormente, na esfera pública.

É bastante comum ouvirmos os autores a referirem-se aos seus diários com este discurso de objecto privado e pessoal quando, efectivamente, esses registos são transportados para a esfera pública pelo próprio. Embora alguns destes autores procurem manter esta aura da privacidade e intimidade, outros assumem o registo público e muitas vezes encomendado pelas indústrias culturais.

Neste sentido, era importante categorizar estas obras num eixo onde fosse possível distingui-las umas das outras. Um recurso importante para fazer esta distinção foi a noção de exploração e exposição. Segundo Manuel San Payo, “O gosto algo fetichista que se pode atribuir à posse e exibição de um caderno de artista perde talvez em proporção inversa com a sua utilidade e função primeira [exploração], sendo sempre difícil de determinar, pela própria carga íntima que o objecto acaba por adquirir com a sua utilização.” (2009:197) Existem diários que se inserem mais num âmbito exploratório e outros, por oposição, mais expositivo. (Cruz, 2012) Um caderno de esboços ao serviço da exploração/estudo de uma outra peça, por exemplo, será um diário gráfico com um forte carácter exploratório. Por outro lado, alguém que faz uma viagem e desenvolve desenhos no caderno com o intuito de, posteriormente, publicar estes mesmos desenhos num jornal estará inserido no âmbito da exposição.

Difícilmente existem diários gráficos puramente exploratórios ou expositivos. Verifica-se que este eixo é na verdade um eixo de tensão onde estes registos se irão situar, ora mais a um lado, ora mais ao outro. Considero o trabalho de Manuel João Ramos é um exemplo interessante que se situa a meio deste eixo

de tensão. Por um lado o autor recorre ao diário gráfico com um intuito exploratório no contexto do trabalho de terreno antropológico. No entanto, por outro, vemos estes registos surgir no contexto da comunicação desse mesmo trabalho antropológico desenvolvido. O desenho é assim uma ferramenta quer exploratória quer expositiva e o caderno acaba por assumir um papel importante e transversal neste processo. Não só enquanto suporte como também como catalizador do processo de relação entre o investigador e as comunidades locais. Repare-se no discurso de Manuel João Ramos quando refere que “Desenhar não é [...] apenas um passatempo e um exercício de disciplina da memória visual: é também um meio de comunicação entre mim e os mundos por onde viajo, que me permite por vezes escapar ao clichê da alteridade — isto é, humanizo-me um pouco, não fundindo-me ou confundindo-me com um mundo social a que sou estranho, mas tornando-me aí o exótico do exótico.” (2010:30)

Assim, um diário gráfico mais íntimo e privado, com um carácter mais exploratório, será um objecto cujos registos estão muito associados às noções de testemunho, descrição, confirmação e prova. Por outro lado, com um carácter mais expositivo, o diário surge associado às noções de demonstração, apresentação, rememoração e recordação. (Cruz, 2012)

Apesar deste eixo de tensão é curiosa a forma como o discurso semiótico de “objecto íntimo, privado, pessoal, descomprometido, pessoal, etc.” atravessa a fronteira da esfera privada e surge claramente assumido na esfera pública. O valor de verdade associado aos registos é muitas vezes construído recorrendo precisamente a este discurso levando a que as imagens sejam lidas enquanto imagens íntimas e privadas quando, na verdade, já se tornaram públicas e, em alguns casos, foram inclusive encomendadas por algum órgão ligado às indústrias culturais.

As comunidades e eventos que nasceram em torno deste objecto são imensas e há, sem dúvida, um valor documental nestes registos feitos por

milhares de pessoas espalhadas pelo mundo. No entanto, parece-me importante manter consciente esta polarização exploração/exposição e situarmos devidamente os projectos desenvolvidos neste eixo. O diário gráfico quando deixa a esfera privada e passa para a esfera pública deverá também deixar para trás o discurso do “objecto íntimo e privado”? Pessoalmente, penso que sim. Admito inclusive uma alteração na designação deste objecto e, assim sendo, na esfera pública, o que acaba por estar em causa será, não tanto um diário gráfico, mas sim, um cadernos de desenhos. Deixar de lhe chamar “diário” prende-se precisamente com esta vontade de abandonar um discurso semiótico dominante e dar lugar a um outro que assume o caderno como suporte legítimo de comunicação e expressão visual.

CRUZ, Tiago (2012), *Do Registo Privado à Esfera Pública: O Diário Gráfico enquanto meio de expressão e comunicação visual*, Tese de Mestrado em Comunicação na Era Digital, pelo Instituto Universitário da Maia (ISMAI-IU), Maia, Portugal

NEW, JENNIFER (2005), *DRAWING FROM LIFE: THE JOURNAL AS ART*, NEW YORK: PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS

RAMOS, Manuel João (2010), *Histórias Etíopes*, Porto: Assírio & Alvim

SALAVISA, Eduardo (2008), *Diários de Viagem: desenhos do quotidiano*, Lisboa: Quimera

SAN PAYO, Manuel (2009), *O Desenho em Viagem: Álbum, Cadernos ou Diário Gráfico. O álbum de Domingos António de Sequeira*, Tese de doutoramento em Belas-Artes/Desenho na Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas-Artes, Lisboa

Os registos que se seguem são da autoria de Tiago Cruz e foram feitos no decorrer do evento.



EDUARDO SALAVISA

Desenho
desenho em
de 15 minutos
com estes:
pincéis de
V. e J. e
5/16

Desenho por volume
interna dentro um
justas (vira)

Je des US CANON
poco.

"Nunca se esqueça
de desenhar"
de D. M. L.

A inutilidade dos desenhos
e a imaginação

A utilidade de
do caderno....

LIVRO
NO DEBATE DE SER PINTO
HOJE PLOT

o desenho
é acurrido

Somos uma espécie
de elite (multifun-
do real) de
SOTOS



EDUARDO
CORTE REAL

o desenho
como facer
e um como
fazer um x.

o desenho é
feito facer
"a lá facer"

Como o desenho
nos faz humano...

Sketch Desenho

Schizoa

NEUTRALIDADE
PERSONALIDADE

No documento há
uma Tentativa de
contato de... de
o P/S.

o desenho
para complementar
o trabalho de escrita

o desenho
tem um
seu grau
de escrita.

mas em
um xii
desenho



Manuel
Jorge Ramos

NA ESPERA FÍSICA DE:

PROCEDIMENTO
MERCANTIL

TIPOLOGIA
DE ATO GABARITO

Grande fonte de
conhecimento para
Temos vs a verbal...

ATO DE DESENHAR
PARENTAL

Aumentar
unidades...

o) o) o) o) o)
V...
i) i) i) i) i)

Gráfico
vertical

o desenho como
Processo de conhecimento

DESENHO
PARTECIPATIVO
OS elementos
participativos com desenhos.

O mesmo desenho
Temos feito por
feitos de desenho, de
resultados de desenho.

① DESCRITIVO — ② EXPERIMENTAL
o mesmo tipo, desenho
abstrato...

Vitor
MIRANDA

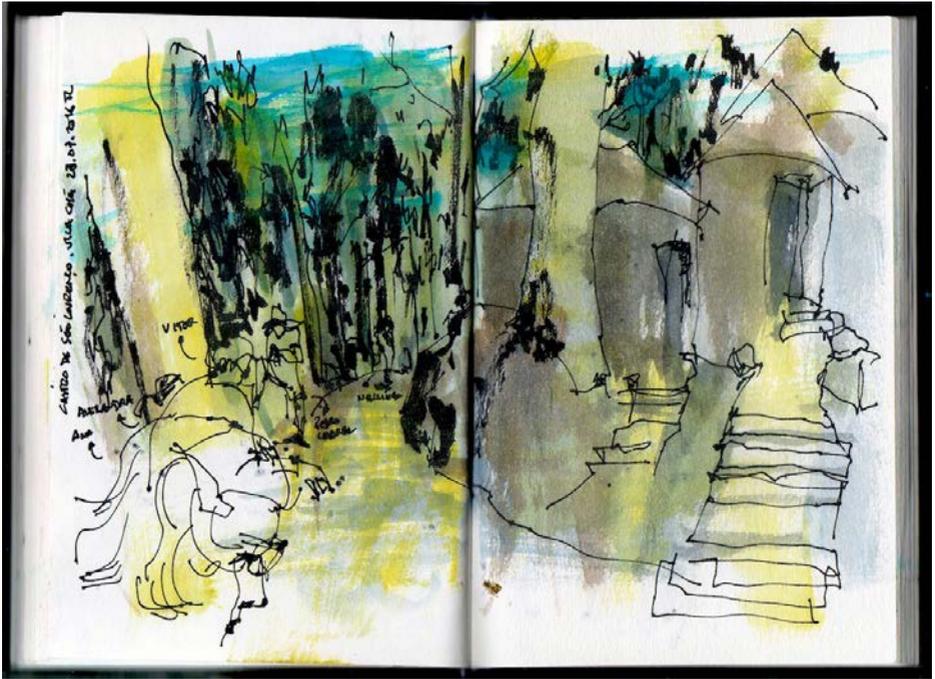


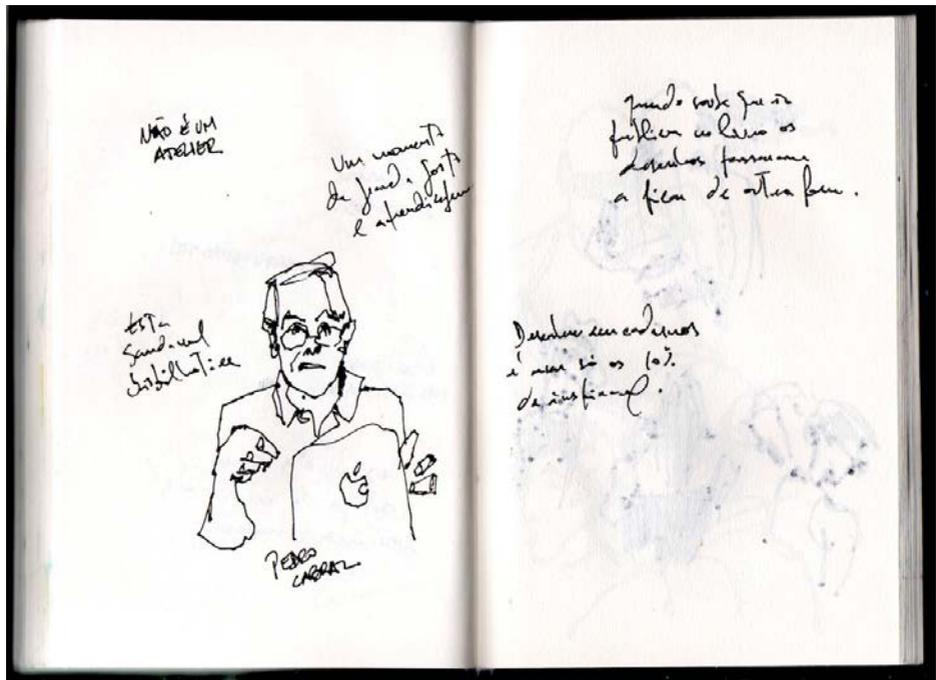
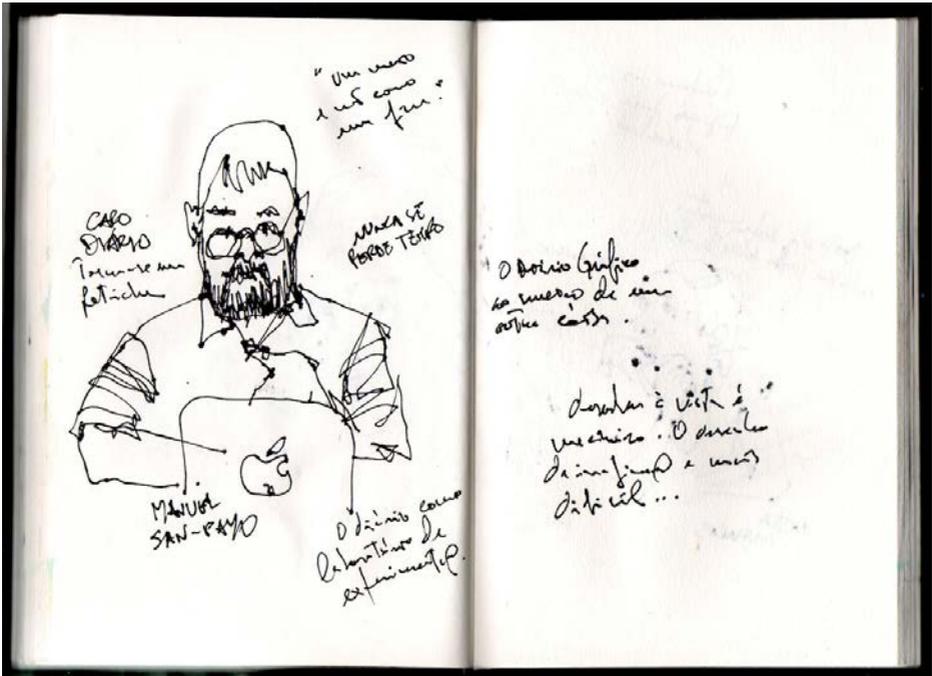
Desenho que
se tornou pontos...

Desenho que
é feito de cores
no desenho...

O TABELA
Contém - Te
no 2.º. desenho









Esquina. Junto
de un árbol en el centro
de los caseríos.
24.09.2016
TL

E PORQUÊ NO CADERNO?

Eduardo Salavisa

“Una memoria solamente es confiable cuando es imperfecta”

Héctor Abad Faciolince

O que me começou a interessar no desenho em cadernos foi a sua componente didáctica. Como se estimulam pessoas com pouca apetência para desenhar, o caso de adolescentes, a fazerem-no com gosto? Ou como proceder com pessoas que querem desenhar mas pensam que, não tendo formação para tal, nunca o conseguirão fazer? Como poderão as pessoas, ansiosas por registarem momentos das suas vidas, fazerem-no com prazer?

Podemos começar por visitar os mestres. Começo pelos mais próximos:

O meu professor na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Lagoa Henriques. Foi ele que introduziu no currículo daquela Escola, e que se estendeu depois para os currículos das escolas secundárias, o uso sistemático do Diário Gráfico, nome que ele próprio deu ao caderno. Gráfico por ser essencialmente de desenho mas onde também tem cabimento outro tipo de grafias como a escrita. Diário porque pressupõe um uso quotidiano.

“O Diário Gráfico é um registo quotidiano que nós pretendemos tornar mais forte nestes registos inadiáveis” ou “O Diário Gráfico acontece, não deve ser uma obrigação, deve ser uma necessidade, deve ser qualquer coisa que faz parte da nossa existência” (Lagoa Henriques) [1]

E, mesmo que o registo diário não passe de simples desenhos de observação, esse registo marca um momento que fica gravado na memória. E não só esse momento mas todo o contexto. O significado de cada desenho, para o seu autor, transcende em muito o que um observador exterior consegue apreender. E, se um desenho nos transmite uma série de memórias, um conjunto de desenhos, dispostos em sequência como o caderno nos apresenta, é um pedaço da nossa vida.

Na mesma linha, numa espécie de urgência existencial, comunica-nos Cruzeiro Seixas: “Quero parar de os fazer e não posso”. [2]

Mas a questão didáctica permanece: como se transmite, a outros, esta urgência de os fazer? Esta obrigatoriedade voluntária que nos faz transportar um caderno, olhar para as coisas com olhos de ver e anotar nas suas folhas um breve desenho.

“Nenhum desenho me dá tanto prazer como estes desenhos de viagem” (Siza Vieira) [3], “... é uma recordação que fica...” (Fernando Távora). [4]

Talvez por estes dois motivos indicados pelos arquitectos Siza Vieira e Fernando Távora – o prazer de os fazer e a memória que eles nos trazem a que já referi anteriormente.

O desenho relaciona-se facilmente com a viagem e a viagem com o prazer. Para desenhar é preciso disponibilidade para o fazer e na viagem temo-la toda. E podemos imaginar que o nosso quotidiano é uma viagem. Podemos olhar para onde passamos todos os dias, onde paramos, com as pessoas que falamos diariamente e, quando as desenhamos, estamos a vê-las de outra forma. Porque temos que as observar melhor, com mais detalhe, com tempo. E também, devido à concentração exigida, memorizamos o que desenhámos. E, tal como o desenho, a memória não é exacta. É um conjunto de acontecimentos, dispersos, uns nítidos outros muito ténues, que construímos com outras memórias, vividas ou contadas. O desenho também. Seleccionamos e manipulamos os elementos que queremos registar, damos mais ênfase a uns do que a outros, alguns quase não os olhamos por sabermos como são. Podemos até acrescentar posteriormente algo. Porque não fazer uma pessoa que nos ficou na memória e na altura não a tivemos tempo de a desenhar. Ou a cor, que muitas vezes não é dada no sítio, e, quando a vamos aplicar, não temos a certeza de qual seja.

“Uma memória só é confiável quando é imperfeita” (Hector Abad Faciolince) [5]

Temos que admitir que um desenho de observação tem uma importância muito maior para o próprio autor do que para um observador. A experiência de o fazer é que lhe dá importância.

Tenho para mim que o desenho de viagem, aquele feito no caderno, não busca os lugares mais conhecidos, aqueles que já toda a gente conhece dos postais ilustrados (quando havia postais ilustrados, agora da tv e da internet). Esses já estão por demais fotografados, desenhados e descritos. O que nos interessa é a nossa vivência pessoal, o que aconteceu quando nós estávamos lá, com que pessoas nos cruzámos, o que estava a acontecer naquele momento.

Mas mesmo os grande ícones, como o Machu Pichu (fig. 1, 2, 3 e 4) no Peru ou a Lagoa do Fogo (fig. 5) nos Açores ou o Coliseu (fig. 6) em Roma, podem ser vistos de uma forma particular. E o resultado, os desenhos finalizados, que muitas vezes têm uma carácter de esboço, de inacabado e cuja qualidade nem sempre é das melhores, devido, por vezes, às circunstância em que foram feitos, ao tempo disponível, ao objectivo pretendido ou mesmo à inépcia do desenhador. Mas a memória daquele momento está lá e é isso que interessa.

A experiência daquele momento nunca pode ser substituída com desenhos, ou com fotografias, ou com textos ou com o que quer que seja. Mas, quando estive naqueles lugares mágicos, tentei registá-los de várias maneiras, e, quando quero lá “regressar”, vou ver esses registos. E sinto o que senti quando estive lá. O mesmo encantamento.



figuras 1, 2, 3, 4, 5 e 6, Eduardo Salavisa.

- [1] conversa com o autor
- [2] conversa com o autor
- [3] "Die Stadte von" Álvaro Siza Ed: Fontainhas
- [4] "Diário de bordo" Fernando Távora Ed. Associação Casa da Arquitectura Porto 2012
- [5] "Traiciones de la Memoria" Héctor Abad Faciolince Ed. Alfabuara Cidade do México 2009

Os registos que se seguem são da autoria de Eduardo Salavisa e foram feitos no decorrer do evento.

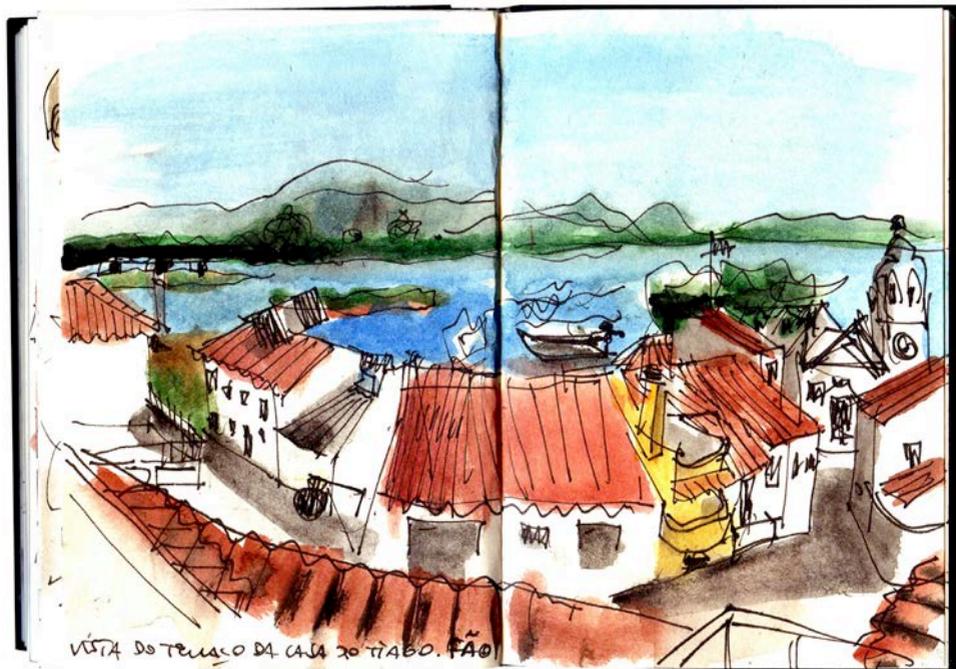




AV. DR. MANOEL PAES, FAO



PAUCETE VALENTIM RIBEIRO. RUA 1-DE DESEMBRÃO. A. B. VENTURA TERRA



DESENHO EM VIAGEM: ENTRE O FLANEUR E O DOCUMENTARISTA SURGE O HUMANO.

Eduardo Côrte-Real

*O que nós vemos das cousas são as cousas.
Por que veríamos nós uma cousa se houvesse outra?
Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?*

*O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.*

*Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
E uma sequestração na liberdade daquele convento
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
E as flores as penitentes convictas de um só dia,
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
Nem as flores senão flores,
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.*

Alberto Caeiro, Heterónimo de Fernando Pessoa

O argumento principal deste texto é de que no edifício constituído por todos os modos de desenhar, a essência do desenho é o desenho de observação e que o núcleo dessa essência é o desenho em viagem.

Mas primeiro deixem-me clarificar a especial posição linguística em que nos encontramos.

A palavra que usamos “Desenho” originou-se no italiano *Disegno* que literalmente significa pôr os signos em acção. Enquanto que, por exemplo “Drawing”, “Sketch” e “Schizzo” têm uma ênfase no gesto, *Disegno* tem uma ênfase no significado. Não é de admirar portanto que *Disegno* tenha vindo também a originar “Design”. Não é de admirar também que Desenho tenha tido o mesmo significado de *Design* durante tantos anos até que, após a II Guerra Mundial a palavra *Design* veio separar os significados de “coisa gráfica” de “coisa projectual”.

Hoje em dia em Portugal, Desenho significa o que em Inglês chamamos *Drawing*.

Mas, ainda assim considero o desenho do ponto de vista do significado e não do ponto de vista do gesto. É também por isso que não gosto de designar os meus desenhos por *sketches*, coisa que no nosso aparelho linguístico se poderia traduzir por esquisos. Estes derivam também do italiano *Schizzo* definidos por Vasari como desenhos que se fazem a partir de uma mancha de tudo e se vão fazendo deslizando com a pena, o pincel ou o carvão. São sobretudo desenhos preparatórios de projecto. Assim, chamar esquisos a desenhos de observação só faz sentido se eles estiverem inseridos num processo conducente a uma obra. Ora, no meu caso, acho que isso não acontece. Cada desenho vale por si, pelo que significa, não como esboço de uma relação com o tempo e o lugar mas sim como sendo A relação com o tempo e o lugar. Vamos então dar uma volta por este tipo de desenhos tendo em vista o que eles significam enquanto desenhos.

O *Carnet de Dessins* de Villard D'Honnencourt guardado na *Bibliothèque Nationale de France* constitui-se como um dos primeiros livros de desenhos feitos em viagem. É geralmente aceite que Villard viveu e trabalhou em meados do século XIII, nos anos de 1200, portanto. Trabalhou como aprendiz ou mestre de construção. Na introdução do caderno ele dirige-se a um leitor hipotético que poderá vir a usar o *carnet* como apoio para construir edifícios ou máquinas ou para desenvolver formas artísticas. Em certo sentido, neste caso, as viagens foram uma maneira de organizar um tratado.

Os desenhos são sobre edifícios em diferentes sítios como Reims, Laon, Lausanne. Ou então são apresentados sem lugar quando Villard apresenta traçados geométricos ou explica desenhos de maquinaria.

Na página 44 Villard, sem aviso prévio, escreve sobre a arte de domar leões. Descreve-a como uma coisa aparentemente fácil de fazer fazendo estalar um chicote que diminui drasticamente a coragem do leão. No fim do pequeno texto sente que nos deve dizer que o desenho foi feito ao vivo.

“Du vif”!

A página seguinte mostra também o leão e somos mais uma vez lembrados que o desenho foi feito ao vivo. Os desenhos do leão são os únicos no caderno que são acompanhados por este tipo de declaração. Mas, enquanto o primeiro parece realmente ter sido feito dessa maneira, o segundo apresenta uma besta altamente antropóide mais semelhante às esculturas da época. O facto de que provavelmente Villard não tenha tido muita coragem para enfrentar o leão para o desenhar de frente não nos interessa. O desenho anterior foi muito provavelmente desenhado na presença do animal que exhibe uma pose muito leonesa ao ponto de mostrar o pormenor de um bocejo.

A coisa mais interessante acerca do primeiro desenho é que ele não tem nada a ver com a profissão de Villard nas artes. A cena é tão exótica e cativante que não a podemos ignorar. Este caso permite-nos enunciar a condição

central do desenho em viagem: Observar e Desenhar algo que estamos a ver pela primeira vez.

A verosimilhança é crucial senão a cena não é capturada com o seu verdadeiro significado. Esta cena é descrita no site da BNF como uma ilustração do provérbio: “bate nos teus cães para impressionares o teu inimigo”. Mas aqui não encontramos nenhum sinal de que o homem está a bater nos cães nem de que o leão esteja minimamente impressionado com o que se passa no canto inferior esquerdo. O felino parece que está simplesmente a espreguiçar-se de aborrecimento. Coisa que os leões em cativeiro fazem amiúde. O facto de que Honnecourt tenha feito outros desenhos alegóricos no *carnet* e a convicções generalizadas sobre os desenhos medievais baptizaram este desenho como uma ilustração de um provérbio. O facto de não ser uma ilustração fá-la mais funcionar como desenho por não estar em função de um texto mas sim como resultando de uma experiência visual.

De 1537 a 1542, Francisco D'Hollanda (nascido em 1517 e vivo até 1584) viajou em Itália financiado pelo rei D. João III. Para vos dar uma ideia de em que mundo viveu Hollanda, um ano após o seu regresso de Itália os primeiros mercadores portugueses chegaram ao Japão alargando o conhecimento dos mares à mais afastada região civilizada da massa continental da Eurásia e África. D. João III que tinha tido um jovem rinoceronte como animal de estimação (sim esse que foi enviado ao Papa e que, empalhado, foi o modelo para a famosa gravura de Dürer) sentiu a necessidade de sublinhar o seu reinado por uma linguagem artística mais concordante com o seu espírito imperial. Diferente, portanto, do delirante estilo dominante do reinado do seu pai D. Manuel I. A bolsa de Hollanda para Itália, pátria do império de referência da Antiguidade tinha este sentido.

De volta em Portugal, Hollanda desenvolveu uma carreira de cortesão, bem à maneira de Castiglione, assistindo o Rei e o seu irmão D. Luís em diversos trabalhos de cariz arquitectónico e pictórico. Das suas viagens até Itália escreveu

os famosos diálogos de Roma tão importantes para o entendimento do pensamento teórico de Michelangelo como para denegrir o pobre Hollanda como tendo inventado tudo aquilo.

Desenhou e coloriu também os desenhos constituintes do “Album das Antigualhas que viu Francisco de Hollanda em Itália” provavelmente em 1542. O livro repousa na biblioteca do Escorial e é constituída por mais de 50 páginas na sua maioria aguareladas.

A selecção dos temas representados parece ser aleatória e vai desde um retrato do Papa ao famoso relógio da Praça S. Marcos em Veneza.

Ambos os livros não foram publicados em vida de Hollanda e devemos assumir que foram lidos apenas na corte.

O Álbum pertencia ao infante D. Luís e depois ao seu filho António, prior do Crato que pode ter sido rei de Portugal por um ano e que contestou a subida ao trono quer do seu tio D. Henrique como do seu primo Filipe II de Espanha, tendo este, no fim, ficado com tanto o país como com o livro.

Podemos imaginar que Hollanda foi um jovem com muita sorte comparado com outros portugueses do seu tempo que tiveram que combater com elefantes em Malaca ou ficar sem dentes com escorbuto perdidos no mar. Seu contemporâneo é, por exemplo Jerónimo Corte-Real que escreveu e desenhou para o rei D. Sebastião a história do segundo cerco de Diu que ocorreu em 1545.

Roma, embora não fosse uma cidade completamente segura ao tempo – lembremo-nos do saque perpetrado pelas tropas de Carlos V em 1527 – apenas 10 anos antes da chegada do jovem português, podia fornecer um grande número de experiências agradáveis para alguém nos seus vintes a viver de uma bolsa real. Um estudante Erasmus *avant la lettre*.

Um dos eventos mais memoráveis da Roma da Renascença era o fogo-de-artifício chamado *La Girandola* no Castel Sant’ Angelo.

A aguarela de Hollanda é não só uma das mais antigas representações pictóricas daquele espectáculo como provavelmente um dos mais antigos desenhos a representar um espectáculo do género. Fazendo fé no artigo de Suzanne Boorsch *Fireworks! Four Centuries of Pyrotechnics in Print and Drawings* publicado na edição *Summer 2000* do Metropolitan Museum of Art Bulletin.

Como Villard, Francisco é seduzido pelo marcante evento. Como o bocejo do leão, o espectáculo é quase instantâneo. Em consequência não podemos imaginar tal desenho sem alguns esboços prévios especialmente relacionados com a ponte e o castelo. Infelizmente não conhecemos esses desenhos. Mas noutro de desenho de um evento marcante, um duelo perto de Montpellier, Francisco desenhou-se a si próprio desenhando.

Também escreveu um pequeno tratado intitulado: “Do Tirar Polo Natural” [Copiar da Natureza] em 1548 onde advoga, em linha com o espírito da época, o desenho a partir da natureza. Podemos, portanto assumir que ele teria um diário de viagem cujos desenhos suportaram a execução do álbum final.

O desenho de Sant’ Angelo interessa-nos porque mostra três virtudes do desenho em viagem:

1. Desenhar algo pela primeira vez. (O que deve ter acontecido nos esboços preparatórios)
2. Desenhar algo capturando um período de tempo em que se é ao mesmo tempo espectador e participante.
3. Desenhar algo que consideramos especial.

Dos alvares da modernidade saltamos para o modernismo e para Le Corbusier. Neste salto voámos por cima da invenção da fotografia. Não iremos discutir fotografia de viagem *versus* desenhos de viagem – isso seria uma tese. A fotografia traz simplesmente a noção de que, cada vez mais com a sua generalização, quem desenha ou escreve o faz por opção e não porque desenhar e escrever sejam (ou fossem) os únicos meios de registo.

Como há pessoas que podendo optar por desenhar em vez de fotografar ou ainda fotografando mas desenhando, o fazem é porque encontram nesse acto particularidades que nos fazem, pelo menos continuar a escrever este texto. Aquilo que podemos dizer rapidamente e *a priori* é que desenhar é claramente uma opção diferente do registo instantâneo.

Formosinho Sanchez, um velho professor da Faculdade de Arquitectura de Lisboa costumava contar a seguinte história: Quando visitou o atelier de Le Corbusier o mestre mandou-o entrar, cumprimentou-o e perguntou-lhe o que é que ele trazia ao pescoço. Formosinho respondeu que era uma máquina de fotografar. E para que serve perguntou-lhe Corbusier? Passado pouco tempo o jovem arquitecto foi acompanhado à porta por uma assistente e devolvido às ruas de Paris...

A influência de Le Corbusier nas escolas de arquitectura de Lisboa e do Porto foi imensa talvez só comparável a Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto. Os diários gráficos ou blocos de croquis eram uma parte essencial da educação dos arquitectos e as viagens eram altamente encorajadas. Aqueles que obtinham sucesso nestas actividades eram recompensados com boas notas mas nem todos com talento arquitectónico, infelizmente.

Depois da sua morte em 1963 os cadernos de Le Corbusier foram arrumados numa mala. Mais de 4000 páginas, numerados de A1 a T70 e datando de 1914 a 1963... Percorrendo os volumes dos seus cadernos agora publicados pela sua fundação vemos a disciplina de um arquitecto modernista na escolha dos temas. No entanto, há um período em que Le Corbusier parece distraído da arquitectura e mais vivo do que nunca.

Na sua viagem à América do Sul em 1929 ele encontrou uma realidade não arquitectónica da qual não conseguiu fugir: Mulheres Mulatas e Negras. Tal como o leão de Villard e o fogo de artifício de Hollanda, o jovem mestre não conseguiu resistir aquelas mulheres.

Mais ainda, ele tinha conhecido abordo do barco onde fez a viagem entre Buenos Aires e o Rio de Janeiro a quente e frenética dançarina Americana que havia hipnotizado Paris, Josephine Baker em *tournée* pela América do Sul.

Então às nossas anteriores virtudes do desenho em viagem podemos juntar uma outra: regressar aos nossos olhos puramente humanos. Não como arquitecto, biólogo ou artista mas simplesmente como humano... que vê.

Outro viajante arquitecto é o Pritziker Álvaro Siza Vieira. Conta-se a lenda que enquanto estudante foi visto a copiar os desenhos de Alvar Aalto. Estava a tentar reproduzir as vibrantes tremuras na linha do mestre resultantes de anos de consumo de vodka.

Mas trata-se apenas de uma lenda. Siza desenha muitíssimo nos sítios e no fim os seus edifícios parecem extraordinariamente cosidos ao local. Mas ele também desenha só por desenhar.

Na maioria dos retratos de família e amigos, Siza é menos comprometido e sisudo, tal como Le Corbusier.

Uma das encomendas que o envolveu em anos recentes foi o projecto do plano de salvaguarda para a Cidade Velha em Cabo Verde como parte da candidatura a património da Humanidade. Mas após um ano e tal as coisas começaram a correr mal. O plano tinha parado todas as construções novas e estipulava que os novos edifícios deveriam respeitar os processos tradicionais. A dada altura a população entrou em ebulição e depois de algumas reuniões com membros do governo, alguns deles confrontaram Siza e a sua assistente. Este processo encontra-se documentado no filme de Catarina Alves Costa "O Arquitecto e a Cidade Velha": Num momento em que Siza e a sua assistente são confrontados com habitantes, aquele pede um caderno e começa a desenhar um bode que para ali está.

Para além da coincidência de o bode começar a mexer-se porque se sentiu desenhado e de as populações começarem a mexer-se também por estarem a ser desenhados enquanto parte de um projecto para construir um museu

urbano, Siza escapa da situação focando-se em algo que também está ou acontece por ali. O acto de desenhar extrai-o, não daquele tempo e espaço mas cria o seu próprio tempo e espaço dentro daquele. Não é que o tempo e espaço criados não pertençam ao mesmo tempo e espaço, aliás são lhe especificamente pertencentes. O que acontece é que o desenhador se suspende, se subtrai criando, pela atenção um espaço e um tempo próprio.

Então chegamos ao nosso tempo, às minhas viagens e aos meus cadernos de desenhos que espero finalmente ilustrem o título desta conversa. Como o famoso filósofo Americano Anthony Bourdain diria: I “I travel, I eat, I draw ... and I’m hungry for more.”

Vamos tentar por os meus desenhos em perspectiva. Em 2009, apresentei na conferência da *Drawing Research Network* em Londres um modelo para a investigação em desenho.

Talvez a sua característica mais relevante é que os limites do desenho estão a ser continuamente alargados pela investigação e a prática. Sobretudo através de uma prática que não se distingue muito da investigação precisamente nas áreas onde aquilo que fazemos e as coisas que fazemos possuem alguma ambiguidade quanto ao facto de serem desenhos ou não.

É claro que o território só pode aumentar se existirem estes objectos provisórios. No entanto, o que nós chamamos desenho torna-se mais denso no centro onde desenho, a palavra, a acção e os resultados da acção são mais unanimemente chamados desenho. E aqui volto a reclamar a nossa posição linguística em que Desenho deriva de *Disegno*.

Disegno é uma maneira muito específica de estar no espaço e tempo através da sua tessitura geométrica. Esta Geometria pode parecer que não é precisa nem rigorosa mas trabalha de um modo que cria significado: do significado de um ponto que se significa a si próprio a sistemas de linhas, pontos e manchas que significam realidade através do mais humilde, efectivo e velho processo de significação: a semelhança. A essência do *Disegno* é a semelhança.

E paradoxalmente, a essência do *Disegno* é acromática. A essência do *Disegno* encontra-se num material que os humanos produzem há relativamente pouco tempo: o papel.

Não que qualquer gesto, qualquer significado numa superfície ou até fora dela não seja *Disegno*. Mas não será essencialmente *Disegno*.

Do desenho essencial ganhamos a perspectiva que nos permite ver qualquer coisa formal daquele ponto de vista, mas a essência de *Disegno* adensa-se numa cultura e nos factos aceites culturalmente feitos com objectos pontiagudos ou peludos agindo sobre uma superfície o mais próxima possível das duas dimensões, produzindo figuras semelhantes a outras coisas. Se queremos ir mais longe podemos relembrar o mito da origem da pintura em que a origem da pintura é o desenho sendo o desenho uma garantia de semelhança.

O que a donzela de Corinto fez foi o contorno de uma sombra. A pertença de uma sombra a uma pessoa é a garantia de semelhança. Uma *Circoscrizione* como Alberti lhe chamou em Latin e com ele mesmo traduziu para Italiano um “*Disegno*”.

Neste Desenho com maiúscula encontrei a Virtude que foi tema central da minha tese de doutoramento e que veio a ser publicada como “O Triunfo da Virtude”.

No período de estudo em Itália em 1996 o meu desenho em blocos intensificou-se. Em 3 meses realizei mais de 600 desenhos ao vivo em blocos. Achei que não deveria incluir fotografias no documento final e muitos desenhos foram realizados com o intuito de virem a ser ilustrações mas aproximadamente 100 desenhos são em restaurantes...

Como uma pessoa que vive nesta Idade Hypercontemporânea reconheci e embarquei no boom dos sketchbook blogs. Depois de publicar um livro pela ocasião de uma exposição no projecto “*Drawing Spaces*”/”Espaços do Desenho” comecei a blogar com os restos que não couberam no livro.

Quando o digital apareceu alguns profetas da desgraça anteciparam o fim do desenho analógico. É claro que a humanidade não sabia que fazia desenho analógico há 20 milênios, chamávamos-lhe simplesmente desenho. A *internet*, tenho que o dizer, como outros media anteriormente, como a gravura, a imprensa ou o cinema iria absorver o desenho. Mas isto aconteceu a um número nunca pensado. O site *urban-schetchers* tem quase 1000 membros espalhados pelos 5 continentes e cada *blog* ou site abre para dezenas de outros ampliando esta comunidade enormemente.

Os *blogs* nasceram para exprimir opiniões, sentimentos e experiências individuais e tornaram-se uma *Ágora* de sucesso para milhões. Os desenhos *in situ*, se pensarmos bem nisto tinham tudo para conquistar este espaço. Vamos então voltar às virtudes do desenho em viagem de que temos estado a falar: 1. Desenhar uma coisa pela primeira vez; 2. Desenhar uma coisa capturando um período de tempo ao mesmo tempo como participante e espectador; 3. Desenhar algo que consideramos especial; 4. Ver as coisas através dos nossos olhos enquanto humanos; 5. Suspendermo-nos da situação. Como já perceberam nenhuma destas virtudes envolve mostrar os desenhos.

A essência do desenho é desenhar: a essência do desenho é fazê-lo. Isto é um truísmo. Uma verdade auto-evidente.

Não que os desenhos não possam ser vistos por outros. Podem e devem. Mas o que nos move para mais perto da essência do desenho é simplesmente desenhar desenhando. Desenhar sem pensar sobre quem e como irá ver os desenhos. O Desenho em viagem, através das suas virtudes pode realmente aproximar-nos da essência de fazer um desenho.

Depois de ter acabado os restos do livro comecei a publicar no *blog* desenhos recentes. A pouco e pouco o *blog* começou a dizer-me o que desenhar. Pior do que isso, o *blog* começou a olhar por cima do meu ombro a respirar pesadamente ou a murmurar comentários.

Isto estava a desviar-me da essência do desenho..

Estava a desenhar para o *blog* e não para o desenho.

Então decidi acabar com o *blog*.

Mas depois voltei a abri-lo.

E agora estou a chegar ao que pretendo demonstrar.

Como professor e académico é meu dever entregar-me pessoalmente à prática daquilo que ensino perseguindo a essência do desenho.

É minha convicção e espero ter-vos convencido do mesmo que a essência do desenho se encontra no desenho em viagem... Só nesse espaço de novidade, Espectáculo, Coisas especiais, Pura humanidade, e suspensão do tempo e espaço (Tudo em favor da semelhança como modo altruísta), posso encontrar as mensagens fundamentais, os segredos e as motivações para desenhar que podem ser transmissíveis aos alunos.

E esta razão foi o que me fez voltar ao *blog*.

Acho-o um instrumento didático de grande valor.

Então consegui criar uma diferenciação nos desenhos.

Decidi não mostrar desenhos que envolvessem pessoas da minha família.

Ao estabelecer esta linha reservei ainda o espaço para a essência do desenho. Quando os desenho como parte de uma viagem sei que estou completamente e totalmente próximo da essência do desenho e consequentemente a ver com humano.

E deixem-me acabar de novo com Alberto Caeiro:

A espantosa realidade das cousas

É a minha descoberta de todos os dias.

Cada cousa é o que é,

E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,

E quanto isso me basta.

ALBERTI a, Leon Batista (1435), *De Pictura*, [On Painting] available at online Library: Liber Liber http://www.liberliber.it/biblioteca/a/alberti/de_pittura/pdf/de_pic_p.pdf accessed in April, 26th 2008.

Barzman, Karen-Edis, 2000, *The Florentine Academy and the Early Modern State, the Discipline of Disegno*, Cambridge: Cambridge University Press.

Beckhöfer-Fialho, Aura, "Medieval Bestiaries and the Birth of Zoology" in <http://www.antlionpit.com/aura.html#illustrations> accessed November 2, 2011

BLUNT, Anthony 1978, *Artistic Theory in Italy, 1450 – 1600*, Oxford: Oxford University Press.

Cennini, Cennino, 1982 (c.1400) .*Il Libro dell 'Arte*, Commentato e annotato da Franco Brunello con una prefazione di L. Magagnato, Vicenza: Neri Pozza Editore.

Boorsch, Suzanne, 2000. "Fireworks!: Four Centuries of Pyrotechnics in Prints & Drawings." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 58, no. 1 (Summer, 2000). Accessible at <http://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3259002.pdf.bannered.pdf> accessed October 20, 2011

Campanario, Gab, *Urban Sketchers*: <http://www.urbansketchers.org>

Côrte-Real, Eduardo & Oliveira, Susana, 2011, "From Alberti's Virtue to the Virtuoso Michelangelo. Questions on a Concept that moved from Ethics to Aesthetics through Drawing", in *Rivista di Estetica* n.s. 47 (2/2011) anno LI, *Disegno* a cura di Roberto Casati, Torino: Rosenberg & Sellier, pp 83-94

Danny, Gregory, 2008, *An Illustrated Life, Drawing inspiration from the private sketchbooks of artists, illustrators and designers*, Cincinnati: HOW Books

Downs, Simon et al, 2009, *Drawing Now, Between the Lines of Contemporary Art*, London: I. B. Tauris.

Garner, Steve, 2008, "Towards a Critical Discourse in Drawing Research" in *Writing on Drawing*, Steve Garner ed. Bristol-Chicago: Intellect Books, The University of Chicago Press.

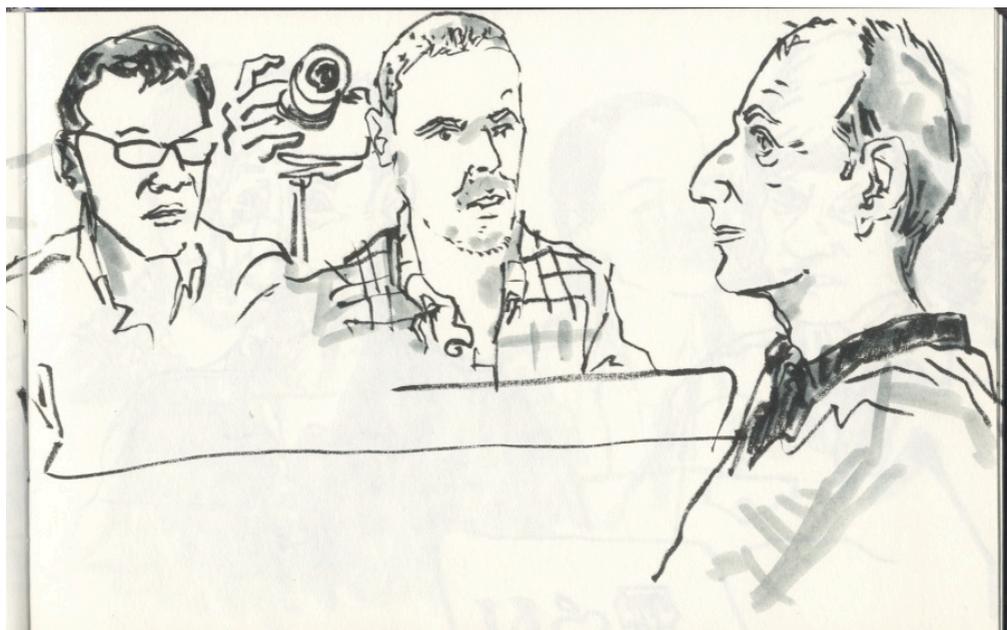
HOLLANDA, Francisco de, 1548/1983, *Da Pintura Antiga*, ed. Angel González Garcia, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

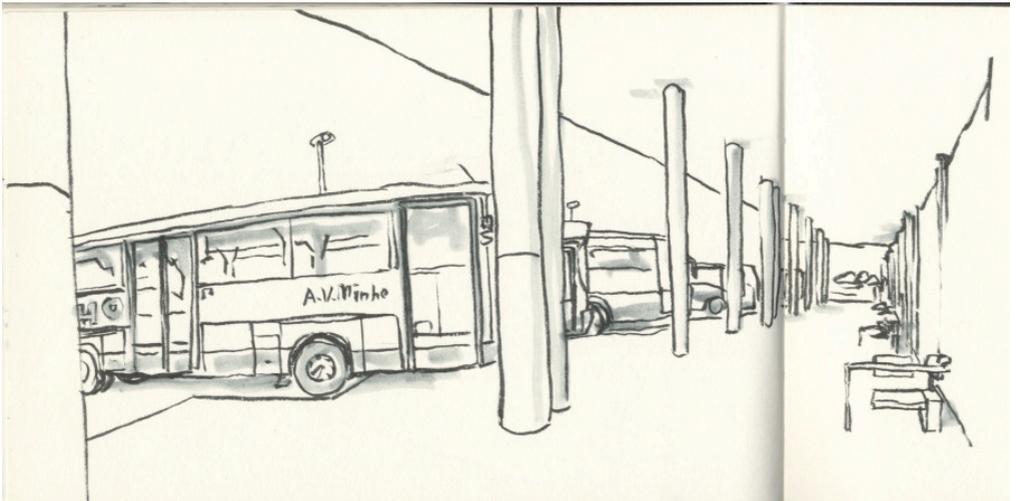
Honnecourt (a), Villard de, (c. 1300's) « Le carnet, folio » in *Bibliothèque Nationale de France, Les Cathedrales et Villard de Honnecourt*, at <http://classes.bnf.fr/villard/feuille/index.htm> accessed October 20, 2011 page13image12560

Honnecourt (b), Villard de, (c. 1300's) « Le Carnet de Villard » in *Association Villard d'Honnecourt*, <http://villarddehonnecourt.free.fr/> accessed October 20, 2011

Kemp, Martin, 1990 *The Science of Art – Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven: Yale University Press.
New, Jennifer, 2005, *Drawing From Life, The Journal as Art*, New York: Princeton Architectural Press
Salavisa, Eduardo, *Diários de Viagem, Desenhos do Quotidiano*, [Travel Diaries, Drawings of everyday life], Lisboa: Quimera, 2009
Segurado, Jorge, 1970, Francisco, d'Ollanda, Lisboa: Edições Excelsior

Os registos que se seguem são da autoria de Eduardo Côrte-Real e foram feitos no decorrer do evento.





AS IMAGENS E OS CADERNOS

Manuel João Ramos

0.

Já o escrevi algures: não sei bem que fazer aos meus cadernos de anotações e desenhos; guardo-os numa prateleira no topo de uma estante da casa onde vivo e só os revisito se alguém me pede um desenho para ilustrar um texto ou um caderno (ou dois ou três) para mostrar publicamente – normalmente em exposições colectivas de “diários gráficos”. Conheço quase todos os meus desenhos de cor; sei onde se encontram em cada caderno e onde se encontra cada caderno. Não preciso deles; a bem dizer, não preciso de voltar a eles e não preciso de os rever para relembrar as ocasiões e os lugares onde foram feitos. São, no sentido próprio, um “arquivo morto”; uma materialidade tornada inútil porque já cumpriram, em acto, o seu destino. Vejo-os como extensões redundantes das minhas memórias, das minhas experiências, das minhas aprendizagens, das minhas imaginações; e como garantia não revisível ou revisualizável do labor cruzado – entre os olhos, o cérebro e as mãos – incorporar, compor e organizar imagens onde confluem experiências sensoriais, perceptivas, compreensivas. O que traço e guardo no papel é simples e deformado espelho das imagens que imprimo e guardo na mente; imagens intangíveis, invisíveis, intransmissíveis e (enquanto as minhas funções cerebrais estiverem intactas) inalienáveis; imagens caleidoscópicas, multifacetadas e pandimensionais que, ao contrário dos cadernos físicos, não se conformam aos limites de um formato linear, sequencial, estilizado e partilhável.

1.

Devido uma curiosa sucessão de coincidências pessoais e profissionais, tenho vindo este ano a realizar uma sucessão de seminários e workshops teórico-práticos sobre a relação entre o desenho e a antropologia, nos três “velhos continentes”: Europa, Ásia e África. Os participantes têm sido maioritariamente estudantes e investigadores da área das ciências sociais e humanas. Quase inevitavelmente, quando chega o momento de passar da teoria à prática, é hábito que uma ou mais pessoas expressem o seu desconforto com a ideia de desenhar. O comentário “...mas eu não sei desenhar” tem sido uma constante nas várias sessões que tenho promovido – de tal maneira que ajudar a ultrapassar as hesitações dos participantes se tem tornado um desafio em várias sessões.

O que querem eles e elas dizer com a expressão “não sei desenhar”? Em grande medida, a expressão é testemunhal: desde a infância que a generalidade das pessoas tende a perder o hábito do desenho figurativo. Mas é também outra coisa: quando confrontados com a possibilidade de desenhar na rua, em grupo, vários participantes sentem sobretudo frustração e desconforto com a sua incapacidade de controlo de técnicas gráficas e com a pouca familiaridade com a gramática subjacente ao desenho de lugares públicos. Como disse, os participantes destas sessões são maioritariamente pessoas que fazem estudos em ciências sociais e têm prática de investigação no “terreno” – isto é, não são simplesmente leitores e autores de trabalhos académicos de natureza bibliográfica, mas têm contacto directo e relativamente prolongado com grupos e comunidades humanas com valores culturais diversos. São também pessoas com interesse manifesto em métodos e técnicas de captação visual e/ou de compreensão do pensamento visual em sociedade – em particular, através do uso de vídeos ou de fotografias no terreno.

Gostaria de explorar um pouco, aqui, o que está por trás destas verbalizações auto-censórias, e abordar o modo como tenho procurado ajudar a ultrapassá-las.

Em primeiro lugar, parece-me importante referir – e é o que tenho feito nos vários seminários – que o desenho, como técnica gráfica – e como forma de pensamento gráfico – se encontra muito mais próximo da escrita que das técnicas de captação e representação visuais. Em grande medida, desenhar é escrever, e escrever é desenhar (um esquecido segredo egípcio). Em ambos os casos, estamos face ao que os cognitivistas chamam (em inglês) *embodied cognition*: um pensamento que se compõe através do recurso à articulação entre percepção visual, inteligência e imaginação cerebral, e inscrição gráfica manual em superfície plana.

Nem o desenho nem a escrita são produções objectivas, neutras, isentas do trabalho da imaginação mental. E apesar de recorrerem a gramáticas diferentes, e de se associarem em graus diversos a processos mentais distintos – conceptualização vs. simbolização, lógica dedutiva vs. fluxo imagético, actividade mental consciente vs. subconsciente –, têm, como disse, em comum o serem ambos alavancas manuais de processos cerebrais imaginativos, dedicados a integrar e organizar memórias de experiências vivenciais.

A minha resposta habitual aos comentários “não sei desenhar” é esta: o que distingue o desenho de letras do desenho de figuras? Todos os seres humanos com um mínimo de escolaridade são capazes de controlar com grande acuidade um lápis ou caneta para desenhar letras e sinais gráficos. A afirmação “não sei desenhar” não é, portanto, válida: o que quem a enuncia quer dizer é: “especializei-me num tipo particular de desenho: o desenho de letras e sinais gráficos”, ou porventura: “realizo dois tipos distintos de actividade gráfica: uma totalmente dependente de formas de cognição verbal (a escrita) e outra totalmente desconectada do pensamento consciente (o *doodling* não figurativo)”.

O meu interesse, nos seminários que tenho vindo a organizar, é sobretudo o de evidenciar o potencial do uso de formas gráficas não exclusivamente verbais no trabalho de terreno, de modo a valorizar as capacidades de observação dos investigadores em contextos culturais diversos, e a explorar e compreender melhor as modalidades de cognição social não dependentes de processos de verbalização. Trata-se de fomentar o olhar e o inscrever, não como técnica de representação visual mimética, mas como processo de integração mental de contextos espaciais e sociais e de selecção e valorização memorial – não tanto lembrar através do desenho o que vimos em dado momento e em dado lugar (e muito menos reproduzir seja o que for), mas sim inscrever e reforçar os processos mentais, em grande parte subconscientes, que associámos a certas experiências vivenciais.

Para desbloquear as hesitações dos participantes, tenho sublinhado que o desenho “de terreno” é na verdade duas coisas muito distintas: o acto de desenhar em si, e a actividade de partilha do desenho produzido. Se para um artista gráfico estas duas coisas parecem indissociáveis, para um investigador (e para a generalidade dos humanos não-artistas gráficos) é razoável distingui-las. O uso de grafismos não necessariamente dependentes da escrita, no “terreno”, é um processo que apenas ao seu autor diz respeito – é uma actividade cognitiva agregadora, imagética, memorial. Por isso, tenho insistido em que não estou interessado no acto de partilha, ou seja, em que os participantes mostrem os desenhos realizados em sessões práticas – pelo menos, se não o quiserem fazer. O resultado tem sido libertador: dado que sublinho que o importante é o olhar, o estar, o pensar, o imaginar, os participantes não sofrem a pressão social – em certa medida, competitiva – inerente à mostra e à partilha dos desenhos realizados no terreno.

2.

Não vou aqui referir o interesse de uma outra forma de actividade gráfica a que é possível e relevante recorrer durante a investigação “no terreno”: o chamado desenho participativo, ou colaborativo, que o investigador promove em conjunto com os seus “informantes”, o solicitar por aquele do uso de grafismos destes para compreender parâmetros cognitivos culturalmente determinados.

Gostaria, antes, de referir um pouco dos usos – e da divulgação pública – do caderno de desenhos, ou de desenhos e letras, um meio que parece estar um pouco mais em voga hoje em dia que há uns anos – e que foi, claramente, o pretexto para o convite a participar no *Encontro Nós e os Cadernos*.

Como todas as formas artísticas maiores ou menores, o desenho em caderno é, a partir do momento em que é sujeito a um processo de divulgação pública, um procedimento mercantil e, nessa medida, dependente de critérios de estetização culturalmente condicionados, de exigências de tecnicidade e aptidão gráfica, e de exibição de marcas de estilo pessoal. O desenho em caderno tem, como sabemos, uma história associada à exploração geográfica e às origens do turismo (em particular, ao *grand tour* oitocentista). É um género excessivamente formatado, muito dependente de um meio pouco flexível e comercialmente estrangido: o caderno, à *la Moleskine* ou não. É pouco criativo, é pouco audaz, é repetitivo, e é sobre-condicionado por uma gramática gráfico-simbólica pouco estimulante. O determinismo do material é muito forte, e as possibilidades de partilha e comercialização muito limitadas. Tecnicamente, tende a ser intelectual e artisticamente preguiçoso porque se inscreve, sem dela se querer libertar, numa história já antiga de figuração mimetizante da paisagem e do retrato – e numa história que pode ser vista como um subproduto secundário das artes plásticas de cunho

exclusivamente ocidental, cujos ascendentes directos são os cadernos de esboços dos pintores do Renascimento clássico europeu dos sécs. XVI–XVII. De certa forma, promover o desenho de esboço “em viagem” ou como “diário gráfico” ao estatuto de obra artística é duplamente paradoxal. É paradoxal porque a sua natureza é a de anotação, esboço, preparação de algo, retenção memorial. Erigir uma forma que se quer inacabada ao olimpo das formas acabadas é incongruente.

Mas é paradoxal também por uma razão mais profunda. O que no caderno de desenho, como referi acima, é notável e valorizável é o facto da sua intimidade, da sua imediaticidade, da sua capacidade de organizar e integrar experiências pessoais de contextos espacialmente e cronologicamente específicos. Assim, a actividade de partilha – sobretudo com fins comerciais – de tal intimidade mental incorre num paradoxo adicional devido a dois riscos complementares que não devemos deixar de consciencializar: o risco do exibicionismo impúdico da nossa intimidade mental e experiencial; e o risco complementar de auto-censura. Desenhar pessoas, coisas e paisagens em caderno marcado pela estética do esboço inacabado para que outros vejam é inevitavelmente um acto auto-congratatório e exibicionista, que pode ser justificado e compensado pela expressão de adesão por parte do público (em reconhecimento da qualidade técnica, do estilo pessoal, da sujeição ao formato estético). Mas, na medida em que o desenho deste tipo é produzido com intenção prévia de partilha, o jogo da experimentação vivencial que nele se inscreve, e que penso ser essencial ao trabalho do investigador “no terreno” (e é a razão original da sua existência), fica viciado à partida. É inevitável neste jogo que os processos de auto-censura do que é desenhado, imaginado, esboçado, anotado, e posteriormente partilhado, conduzam a um empobrecimento da produção gráfica, feita em nome da sua reproductibilidade e divulgabilidade pública. O paradoxo é que este acto de auto-empobrecimento ontológico passa por ser, aos olhos do público, irrelevante face à aura de

auto-enriquecimento ontológico que o caderno de desenhos (sobretudo de viagem) é suposto ser.

Neste sentido, ao falar de cadernos de desenho de viagem ou de diários gráficos estamos de facto a falar de arte, no sentido anderseniano (i.e., no sentido em que toda a arte é uma “nova roupa do emperador” ou, dito em melhor português, um “rei vai nu”).

3.

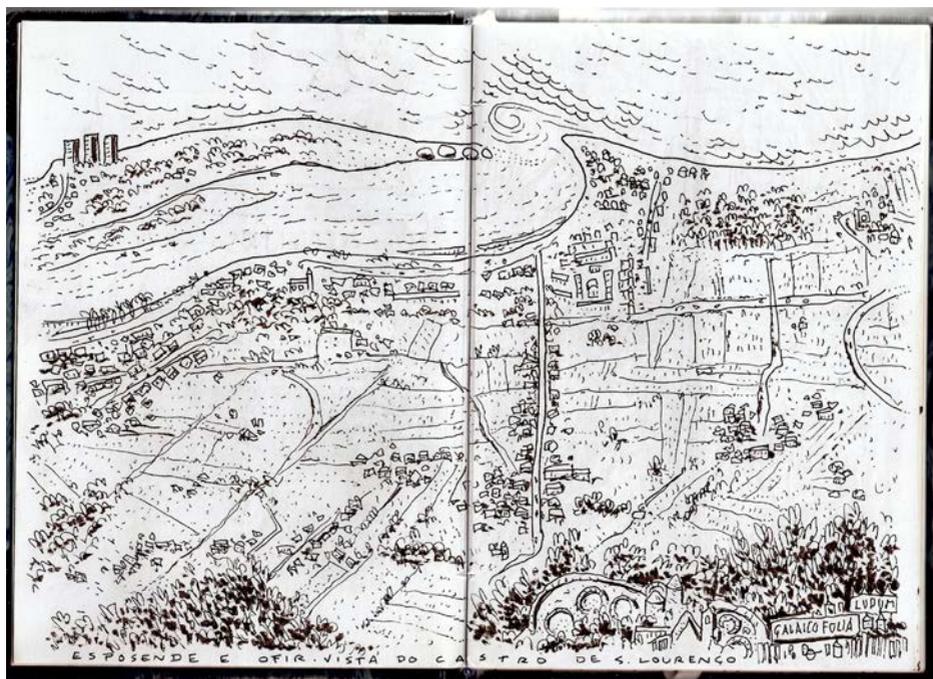
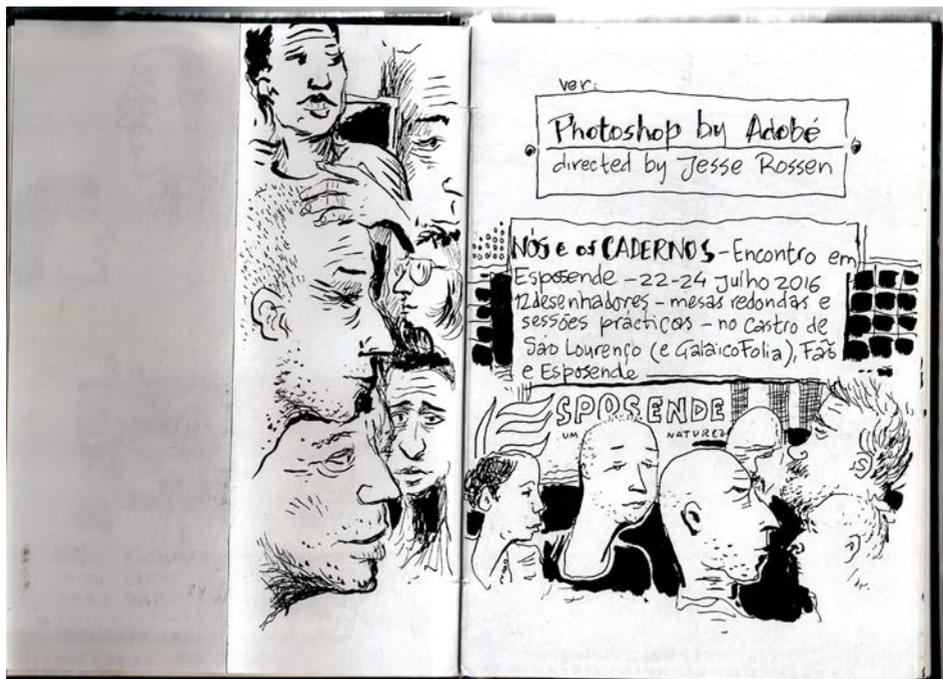
Não sou, claro, ingénuo ao ponto de afirmar que não fazia ideia do que estava a fazer quando comecei a incluir páginas de cadernos desenhados nas minhas publicações em antropologia ou de viagem, a aceitar participar em esforços editoriais e expositivos, e a publicar selecções de desenhos “de viagem” em diversos meios (artigos, livros, exposições, catálogos, FaceBook, e até em guias turísticos). É aliás porque o aceitei fazer que vim a ser convidado para participar no *Encontro Nós e os Cadernos*, e a organizar workshops e seminários em locais e países bastante diversos. Mas não tenho ilusões sobre o jogo que aceito praticar: é um jogo que me incomoda, que sinto como falacioso, hipócrita, prestidigitador. É um jogo que polui, desde há anos, os meus cadernos de apontamentos antropográficos. É, no fundo, o jogo próprio a qualquer mercado de arte – por menor que ela seja. Nesta medida, vendido como estou, só posso lamentar não ter suficiente sucesso comercial e assim falhar a máxima estética de Frank Zappa: *we’re only here for the money*.

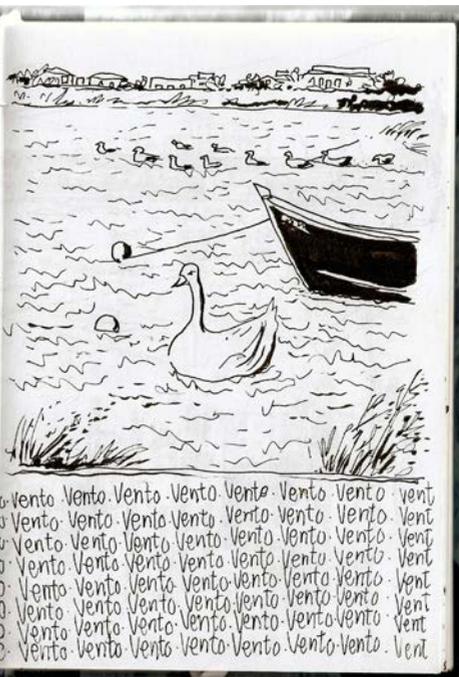
4.

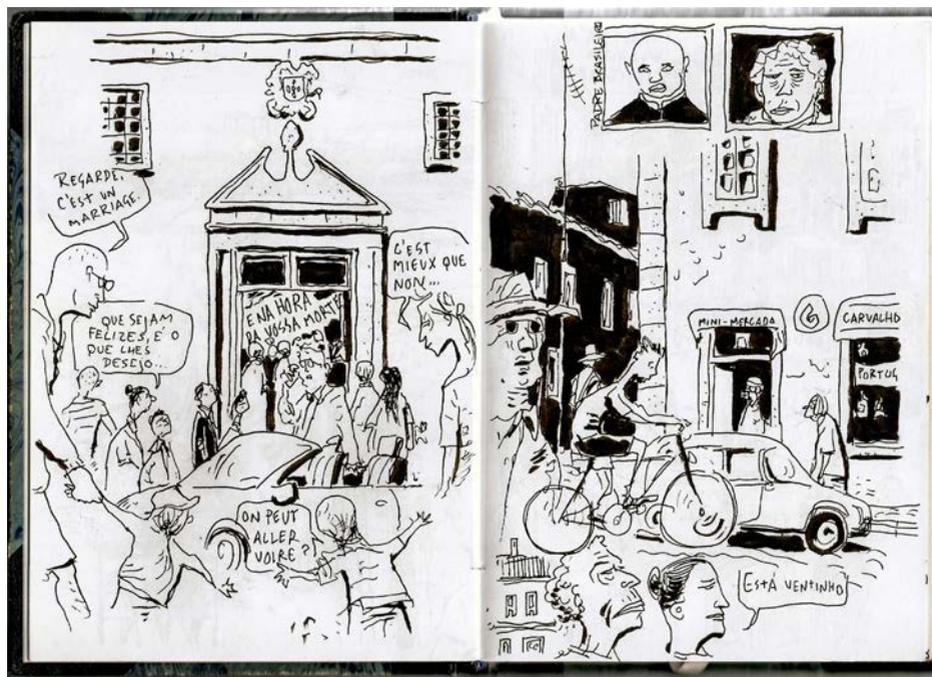
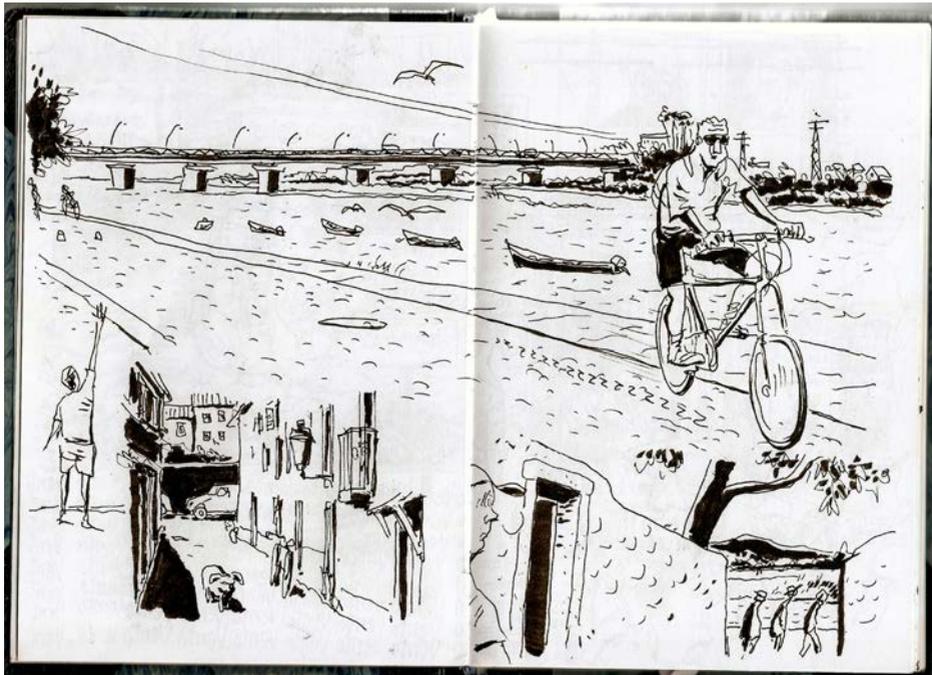
Entre o silêncio tumular das prateleiras do topo de uma estante doméstica, aguardando a morte pela passagem do tempo – que poderá ser suave e lenta enquanto o frágil papel e a química das tintas resistirem à degradação, ou rápida e drástica se a física do fogo ou do fatal sismo se se impuser

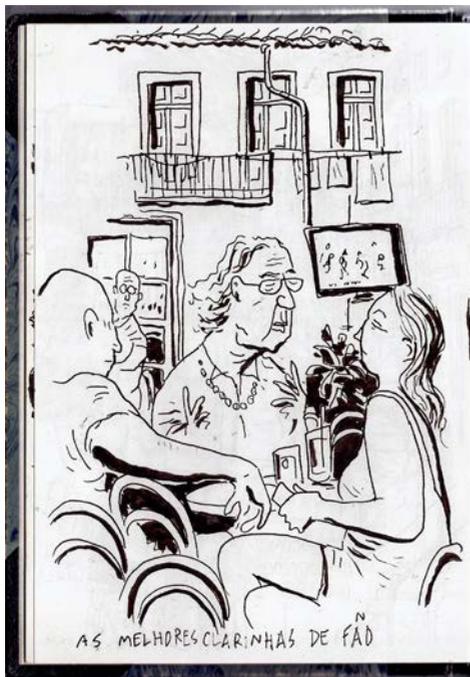
–, e as trevas das circunvalações inexploráveis do meu cérebro onde se alojam neurónios e dendrites sustentados por impulsos electro-químicos, dialogam memórias de aparências físicas (gr. *morphé*) que podem ser despertadas ao saltar de vez em quando para a esfera da visualização pública e imagens (gr. *eikōn*) que se tornaram parte inalienável de mim e que nunca serão encarnadas, mostradas, partilhadas e consumidas. São imagens invisíveis e invioláveis que se apagarão e perderão para sempre com o facto da minha morte cerebral.

Os registos que se seguem são da autoria de Manuel João Ramos e foram feitos no decorrer do evento.



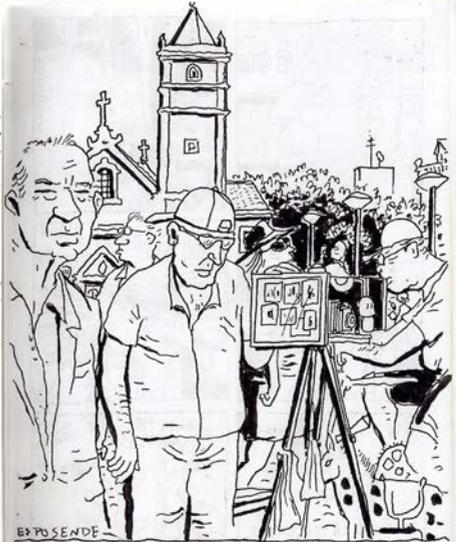








REGRESSO DA MISSA. IGREJA DO BOM JESUS.
-FAO-



EXPOSENDE

EU SOU DO PORTO. ESTIVE MAIS DE 50 ANOS NA IGREJA DE SANTA LUZIA, EM VIANA. SAÍ PARA DEIXAR O LUZAR AO MEU GENRO. AGORA, FAÇO 56 ISTO. AS PEÇAS, SOU EU QUE AS FAÇO - O ROLE DA MÁQUINA FIZ EU. MAS O PAPEL MANDI VR. DE INGLATERRA. OILFORD É O MELHOR. MAS TÁ NAO FAÇO O NEGATIVO EM VIDRO - É NO PAPEL E DEPOIS



CON
PTELA
PIANHA
25%
PERNA
DE PERU



AO HOMO
DE
ESPOSA



AM



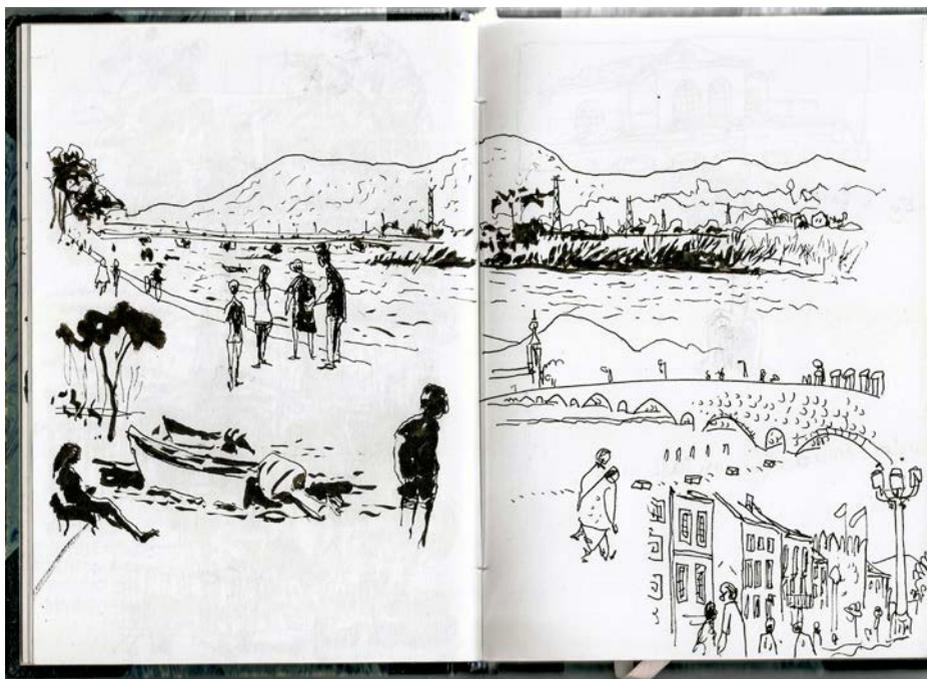
DONG DU
DONG DE



MAMARIUS
VOCÊ VAI LÁ PERGUNTAR
À SANDRA A VER SE
ELA AINDA LÁ TEM.
MAS COMO É HOJE, VAI
VER QUE ELA JÁ NÃO TEM



OLHA-ME
AQUELAS



DO CADERNO À EXPERIMENTAÇÃO PLÁSTICA

Vítor Mingacho e Alexandra Belo

A utilização de cadernos, como meio de registo gráfico, remonta à época medieval e encontra-se intimamente ligada ao surgimento do livro, como suporte de escrita e ilustração. As vantagens deste novo suporte, nomeadamente, a sua transportabilidade, resistência e versatilidade, fizeram com que rapidamente substituísse os suportes em rolo, anteriormente utilizados [1]. Acrescenta-se que a sua utilização, de um modo próximo ao que hoje associamos o caderno/diário gráfico, foi praticamente contemporânea à sua invenção, sendo inúmeros os exemplos de pintores, escultores, arquitetos, designers, ilustradores, arqueólogos, viajantes ou cientistas que utilizaram este suporte.

Será importante referir que este uso, consoante quem e com que fim a realizava, assumia diferentes características e, até mesmo, designações. Assim, poderemos ter os cadernos de esboços dos artistas, arquitetos e designers; o caderno de campo dos arqueólogos e cientistas; ou os cadernos de viagem. No entanto, e apesar das diferenças, todas estas aplicações apresentam um cunho pessoal e exploratório, ou seja, são registos que não aspiram a qualquer unidade ou estrutura narrativa.

Por outras palavras, assumem-se como um meio. São o lugar onde uma ideia de um quadro ou projeto convive com uma morada de um restaurante, um desenho de observação, um conjunto de pensamentos escritos ou um telefone de um conhecido.

Deste modo, poderemos afirmar que o conteúdo dos cadernos se esgotava no seu fim: o esboço, na pintura a que deu origem; o desenho de uma planta ou espaço, no edifício construído; o telefone, na chamada que se realizou.

Os seus conteúdos poderiam ser revisitados quando pertinente ou necessário, mas o caderno assumia um carácter estritamente funcional, não sendo destinado à exposição ou exibição.

Mesmo nos casos dos arqueólogos e cientistas, os cadernos assumem o papel de esboço preparatório de um trabalho final que se realizará a posteriori, sendo o apontamento gráfico acompanhado de informações escritas que permitem agilizar o processo de registo no local.

Esta realidade do caderno como ferramenta começa, no entanto, a transfigurar-se através do interesse que estes começam a despertar noutros que não os seus autores. Neste domínio, poderemos referir a historiografia da arte e da arquitetura, que começou a ver neles um documento fundamental para entender o processo criativo de uma obra acabada e o local onde se revelam as influências ou as opções descartadas.

Por outro lado, dada a informalidade, incoerência e profusão temáticas dos registos, poderemos recolher informações inesperadas sobre o quotidiano dos seus autores, contribuindo para um melhor entendimento do contexto das obras que estudam, bem como de projetos nunca realizados. Acrescenta-se ainda, que o carácter documental da informação neles contida, revela-se de tal forma relevante, que faz com que o seu estudo se autonomize das obras de pintura, escultura ou arquitetura, sendo vasta a bibliografia onde os cadernos de inúmeros artistas e arquitetos são expostos e analisados. Este interesse crescente acaba por levar a que, nos domínios do ensino artístico, o uso do caderno/diário gráfico seja incentivado como ferramenta de ensino.

Este estímulo à exposição e utilização de cadernos gráficos vem, paradoxalmente, afetar o seu cunho pessoal e exploratório, as características que, curiosamente, provocaram o interesse sobre estes registos. O caderno começa a ser considerado como uma obra acabada. Mais do que cadernos, na aceção utilizada neste artigo, estamos em presença de

álbuns ou portfolios construídos com a intenção de serem exibidos e/ou publicados.

Nesta dinâmica, será importante referir, ainda, os cadernos de viajante, prática iniciada com o surgimento do turismo [2], em que o caderno se assume como um fim. Pretende-se criar um registo de uma viagem, procurando-se criar uma narrativa gráfica desse percurso.

Atualmente, este processo de representação narrativa em cadernos passou a assumir maior relevância com a criação, em 2007, do movimento *Urban Sketchers* (usk), impulsionada pelo jornalista Gabriel Campanario. Este coletivo de desenhadores pretende fomentar o desenho de observação e a reportagem gráfica. Apresentam um manifesto onde defendem que:

- “1. Desenhamos *in situ*, no interior e no exterior, registando directamente o que observamos.
2. Os nossos desenhos contam a história do que nos rodeia, os lugares onde vivemos e por onde viajamos.
3. Os nossos desenhos são um registo do tempo e do lugar.
4. Somos fiéis às cenas que presenciamos.
5. Usamos qualquer tipo de técnica e valorizamos cada estilo individual.
6. Apoiamo-nos uns aos outros e desenhamos em grupo.
7. Partilhamos os nossos desenhos online.
8. Mostramos o mundo, um desenho de cada vez.”

(Campanario, 2007)

Temos, assim, um movimento que, ainda que se decante pela tradição do desenho *in situ*, ou pela fidelidade ao que se vê, assume um conjunto de características que o integram plenamente no seu tempo. Podemos constatá-lo pela afirmação da individualidade, pela vontade da partilha e colaboração online, ou pela sua difusão global. Trata-se, deste modo, de um movimento que

utiliza a tradição (do desenho) como meio de diferenciação e afirmação, num contexto globalizado, e não como uma glorificação do passado.

Deste modo, poderemos inscrever este movimento nas dinâmicas sociais e culturais associadas à terceira modernidade, a que alguns autores também apelidam de “modernidade «radical», de modernidade «avançada», de «sobremodernidade» ou mesmo de «baixa» modernidade.” (Ascher, 2012:33) Ou seja, de um conjunto de transformações que, ao contrário de simbolizarem um declínio ou superação da modernidade, a afirmam de um modo radical (Ascher, 2012).

Será importante destacar, ainda, o foco colocado na urbanidade e na criação de narrativa sobre os lugares, fatores chave do desenvolvimento económico-social dos nossos tempos, sobretudo quando inseridos num contexto de concorrência entre cidade que se pretendem afirmar no novo capitalismo cognitivo. Isto é, as temáticas e modos de ação dos membros dos usk encaixam, de um modo muito eficaz, nas dinâmicas contemporâneas de valorização da “boa cidade”, a cidade central e histórica (Bourdin, 2011), habitat natural desta nova economia da experiência.

Acrescentem-se, ainda, dois elementos chave da vida dos usk:

- a) a organização de um simpósio mundial anual, realizado em diferentes cidades, que reúne urbansketchers de todo o mundo;
- b) os encontros nacionais/regionais de *urbansketchers*, que reúnem desenhadores de uma mesma área geográfica, com uma periodicidade variável e que muitas vezes são coorganizados/promovidos por instituições ligadas a gestão e desenvolvimento urbano dos locais onde se realizam.

Estamos, mais uma vez, plenamente inseridos nos novos processos de desenvolvimento urbano, onde a programação das cidades desempenha um papel fundamental na animação das economias locais através do turismo.

Estes eventos, apresentam-se como sendo muito eficazes para os gestores e decisores urbanos, uma vez que, através da difusão online dos desenhos neles produzidos, perduram para além da sua própria existência.

Assim, a valorização do caderno, como suporte de desenho, entra noutro domínio: o da desmaterialização. Mais do que o caderno em si mesmo, é (re)partilhada a sua imagem digital, manipulada e editada.

O caderno está ainda a metamorfosear-se em formato digital, com o desenho em tablet e noutros suportes semelhantes. De resto, a maioria dos suportes informáticos, adequando-se às exigências do estilo de vida atual, aproximam-se progressivamente, no seu formato, à portabilidade do caderno, possibilitando um registo de pensamento e transmissão de informação em movimento e tempo real. Os nossos cadernos atuais são multifunções, multimédia e podem ligar-se à internet.

Quer o suporte seja digital ou analógico (que é ainda escolhido por muitos desenhadores, pelo maior controle que têm dos meios de expressão, ou mesmo por um certo culto do objeto tradicional), o contexto de exposição, mediatização e partilha contínua, associado ao facto de muitos dos intervenientes deste movimento estarem ligados às chamadas indústrias criativas (artes, design, arquitetura, ilustração, marketing e publicidade...), faz com que exista uma certa padronização das temáticas, linguagens plásticas e materiais utilizados.

Ainda assim, persiste a vontade de experimentação que nos traz de novo aos pressupostos iniciais de ter um caderno de estudos, sendo que a contaminação de tendências de exploração plástica, que traduzem frequentemente idiossincrasias inerentes a um espírito dos tempos específico, sempre fizeram parte dos processos criativos. A inovação é e continuará a ser valorizada, sendo o caos ordenado das páginas de um caderno, o meio por excelência para a sua evolução, experimentando.

[1] Os primeiros suportes manuscritos móveis foram os rolos de folhas de papiro, considerados antecessoras do papel, eram feitas à base de uma planta perene da família das ciperáceas (*Cyperus papyrus*). Foram utilizados até ao período helenístico, sendo substituídos pelas folhas de pergaminho, feitas com pele de animais (cabra, carneiro, cordeiro ou ovelha). Estas folhas, quando excepcionalmente trabalhadas, passavam a ser designadas por velino, apresentando um elevado grau de qualidade, reduzida espessura e grande maleabilidade.

Estes novos materiais vêm, finalmente, permitir a dobragem das folhas sem que se danifiquem e permitir a criação de cadernos de folhas que permitem a sua utilização com a lógica utilizada nos códices de madeira. Esta será a tecnologia utilizada nos livros e caderno até à invenção do papel pelos chineses, bem como à sua difusão pelo mundo ocidental.

[2] Embora tenham sido utilizados anteriormente em viagens e expedições, por exemplo, nos Descobrimentos, podemos associar os cadernos de viagem ao Grand Tour, que se assume como a primeira viagem de turismo cultural. Este costume de fazer um périplo pelas principais capitais europeias surge a partir do s. xvii, constituindo um fator de legitimação das elites estudantis masculinas. As viagens tinham, como motivação fundamental, a comprovação, através de experiência prática e observação local, dos conhecimentos teóricos adquiridos nos meios académicos (Coutinho, 2009).

O *Grand Tour* era, por isso, visto como a finalização de uma etapa de aprendizagem, no intuito de melhor extrapolar o saber teórico para resoluções de ordem prática. Esta tipologia de viagem teve ainda um importante papel na representação, descrição e reconhecimento de monumentos, sendo que o registo gráfico em cadernos era um meio ideal para a realização estas tarefas.

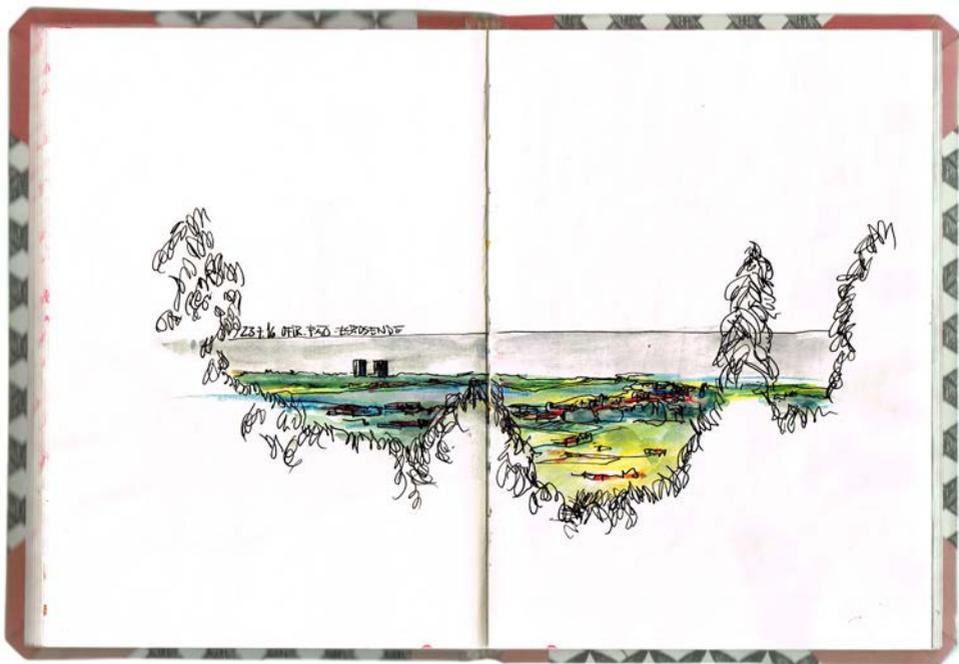
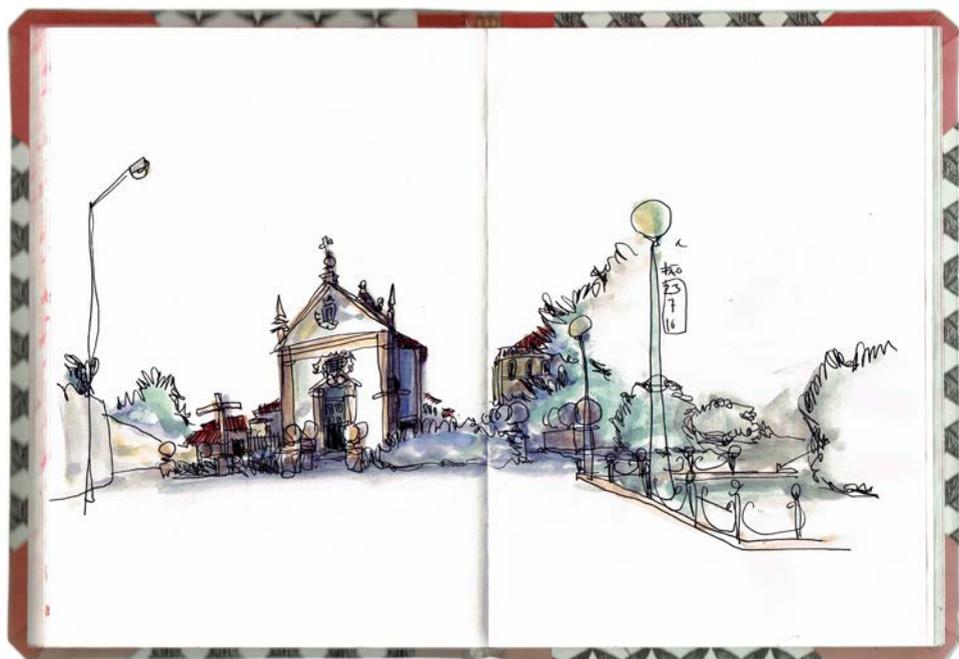
Ascher, F. (2012) *Novos Princípios do Urbanismo seguido de Novos Compromissos Urbano*. Um Léxico. 3rd edition. Lisboa: Livros do Horizonte.

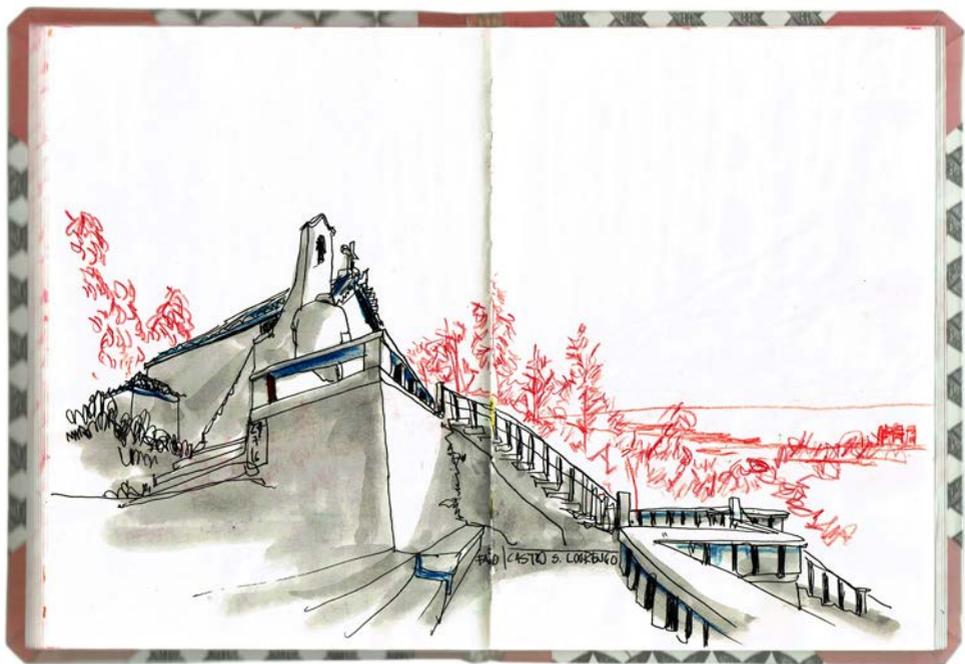
Bourdin, A. (2011) *O Urbanismo Depois da Crise*. 1st edition. Lisboa: Livros do Horizonte.

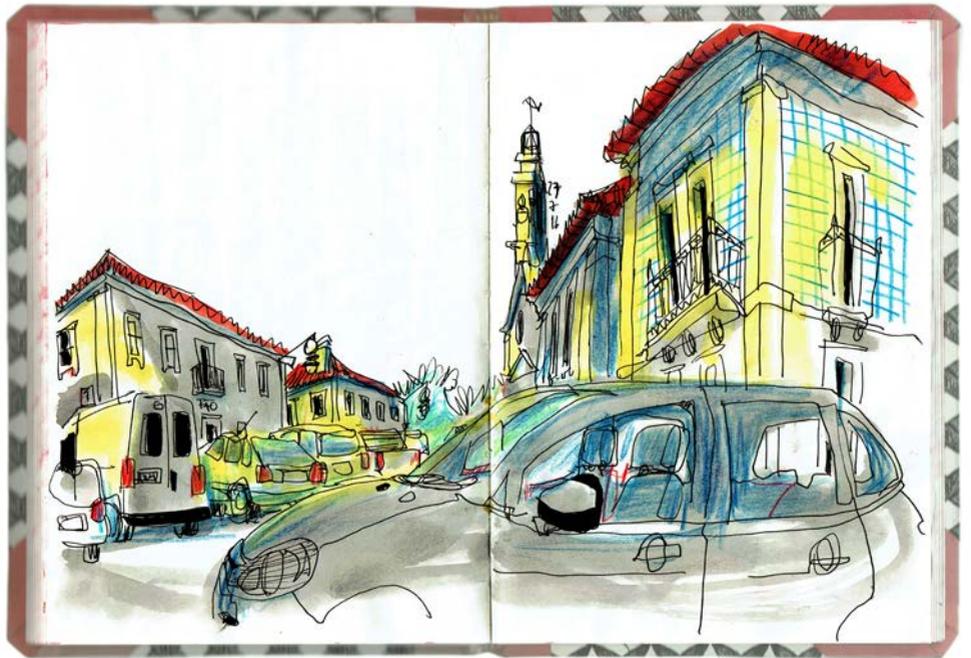
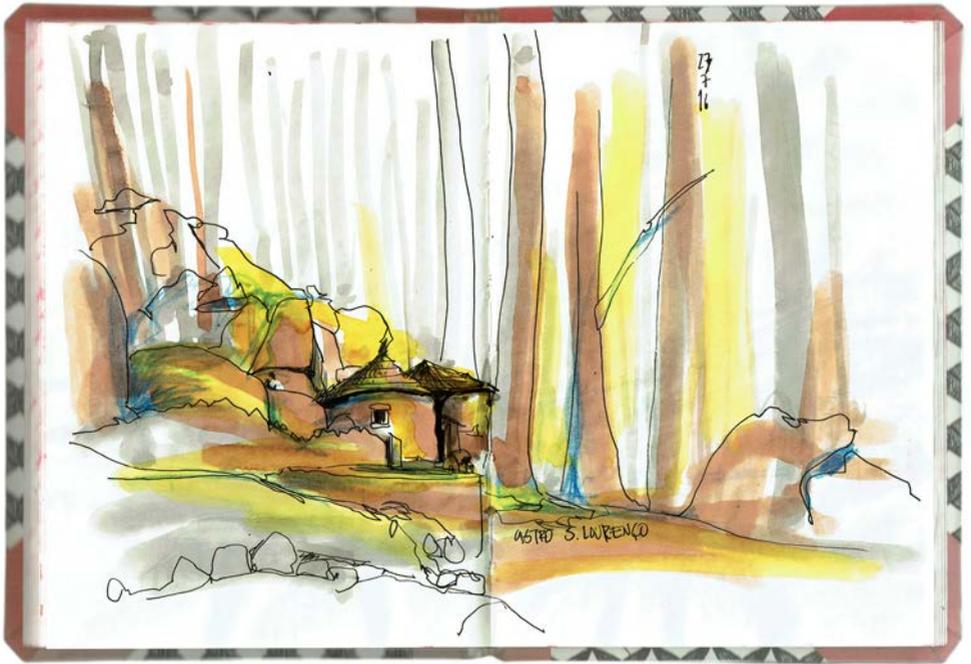
Campanario, G. (2007) *Manifesto dos Urban Sketchers*. Urbansketchers. [Online].

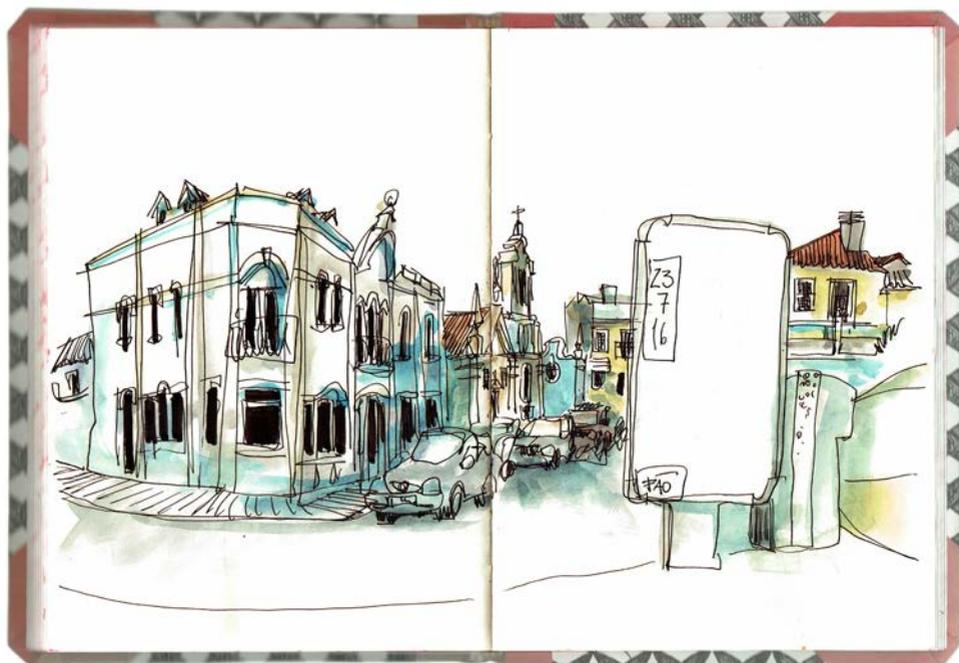
Coutinho, A.S.C. (2009) *Património [In]tocável: Reflexão crítica sobre os efeitos do turismo cultural nos centros históricos*. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura. [Online]. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra.

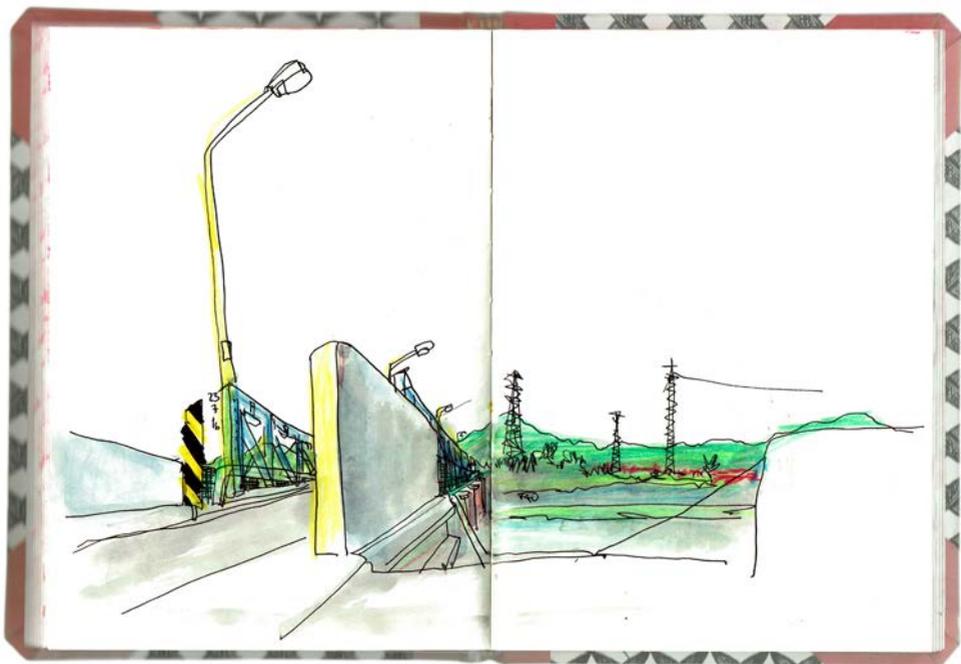
Os registos que se seguem são da autoria de Vítor Mingacho e foram feitos no decorrer do evento.

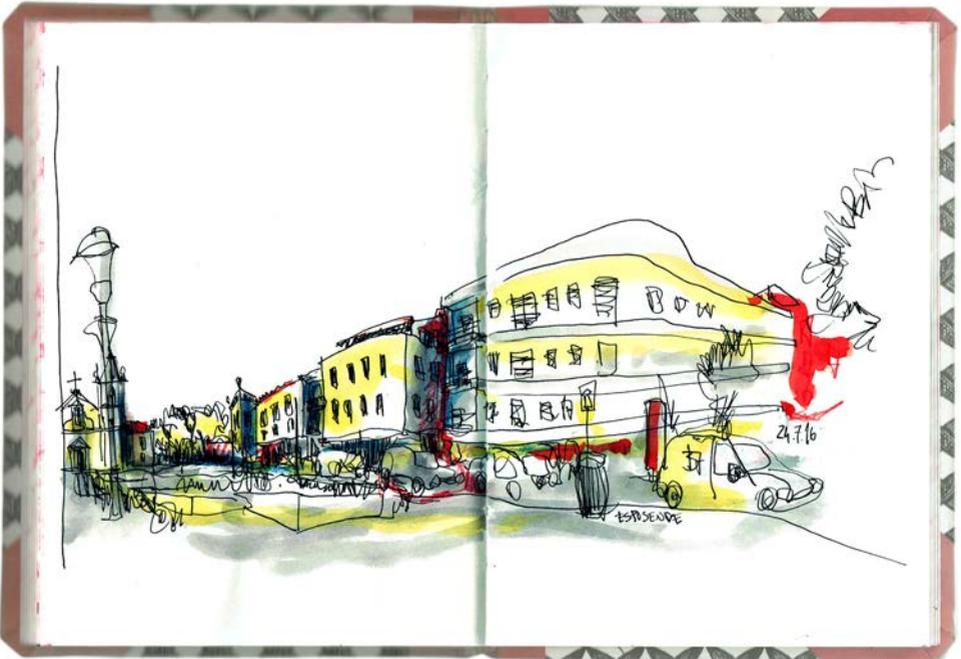
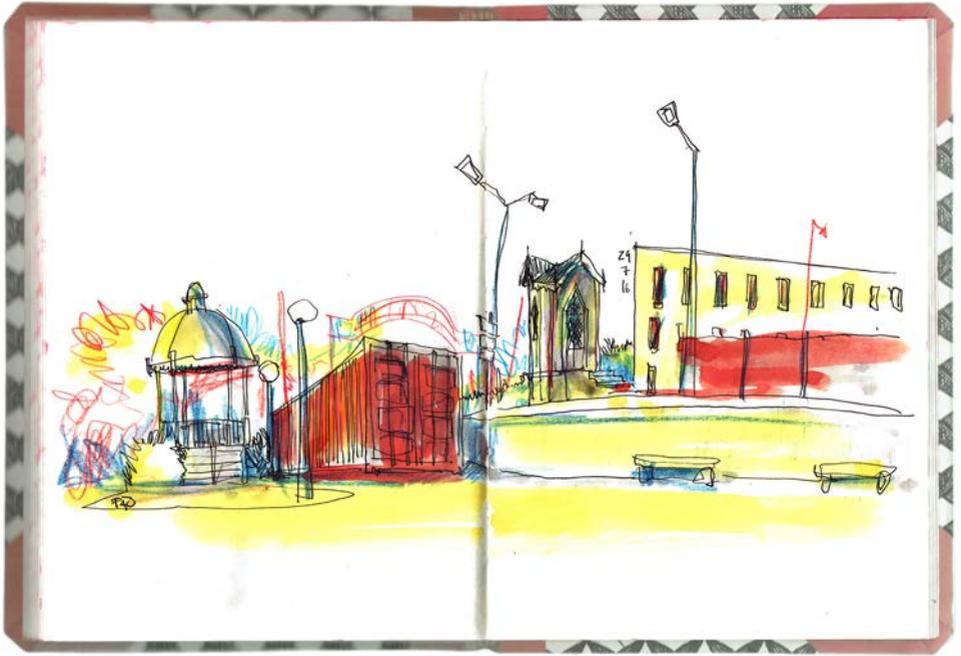


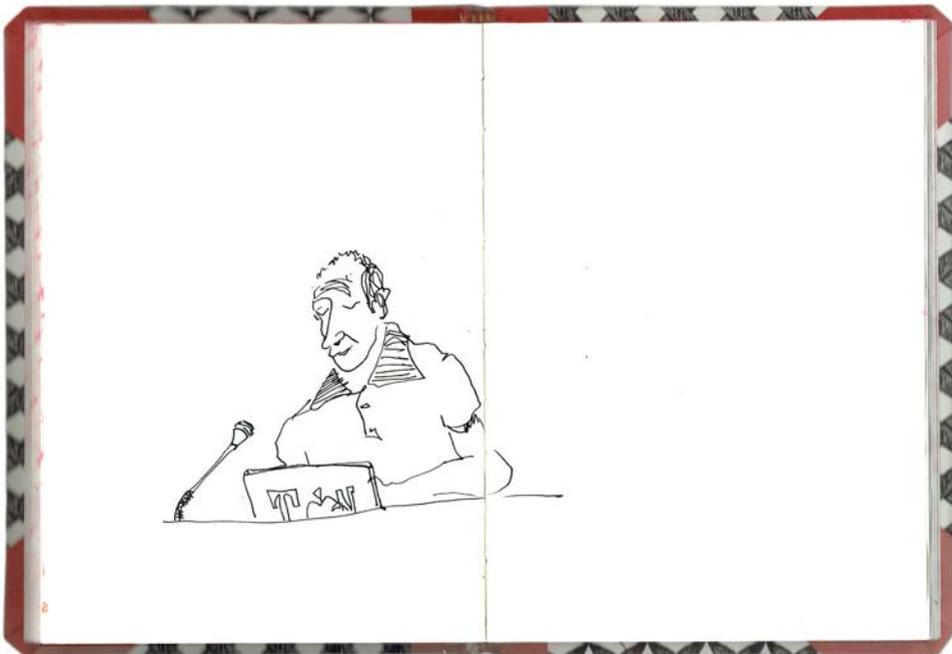




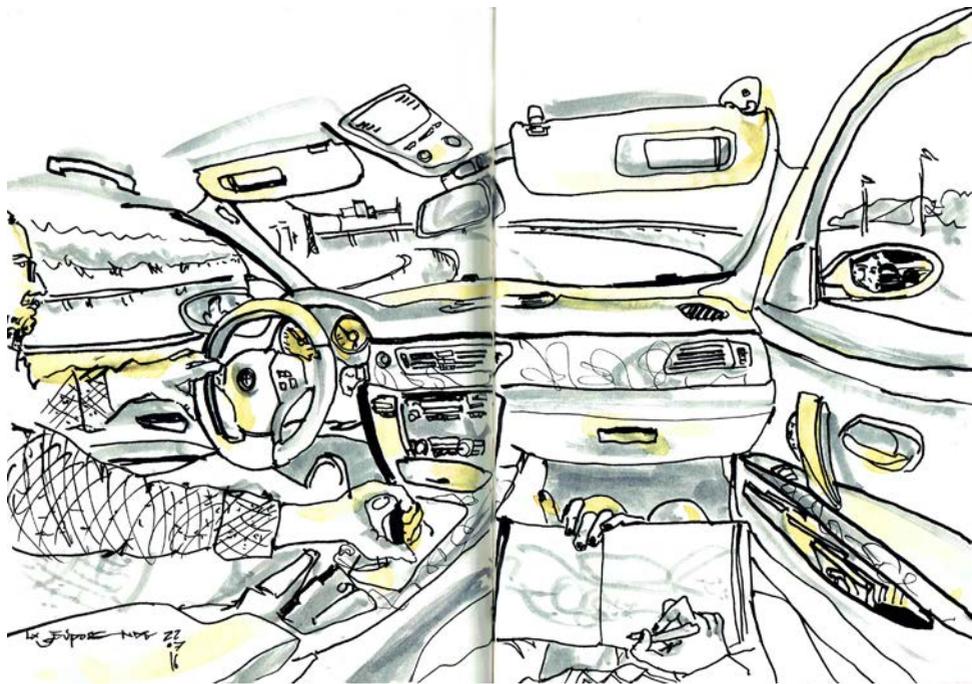


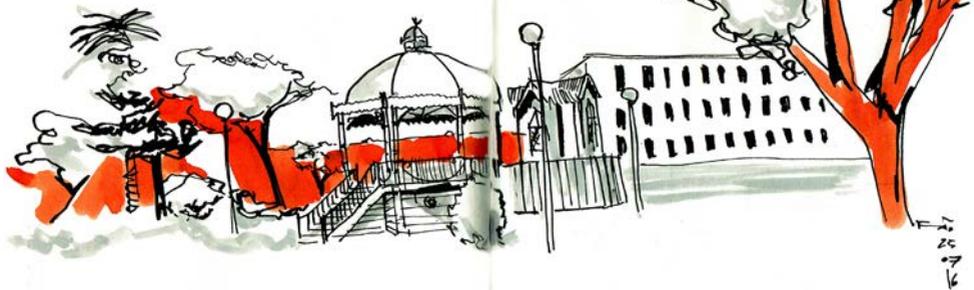






Os registos que se seguem são da autoria de Alexandra Belo e foram feitos no decorrer do evento.

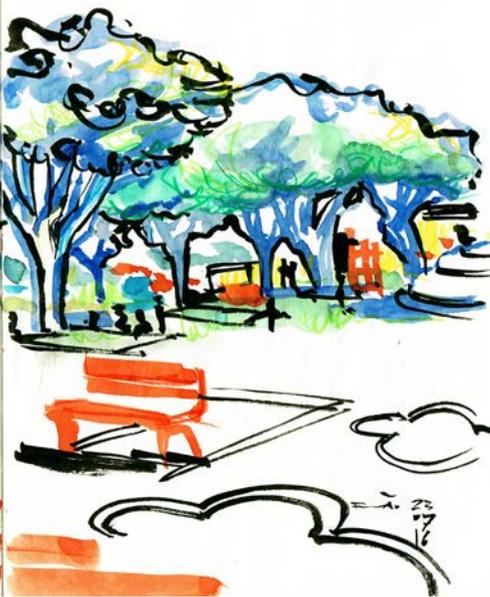








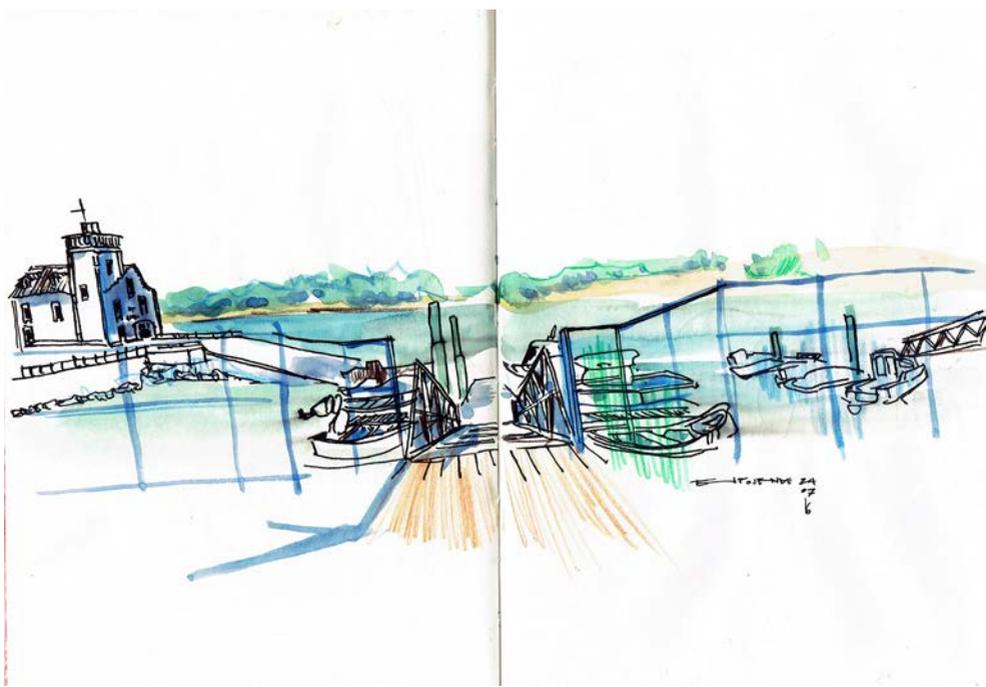














NÓS E OS DIÁRIOS

Manuel San Payo

Os pequenos cadernos pessoais normalmente usados por artistas, e hoje em dia muito conhecidos como diários gráficos, ocuparam boa parte da minha actividade enquanto aprendiz de feiticeiro ou aluno de belas artes, depois professor, investigador e por fim enquanto artista. O hábito adquiri-o logo nos primeiros anos das Belas-Artes com o professor escultor Lagoa Henriques, que sugeria e incentivava esta prática e a sua utilização diária e sistemática, tendo como modelos e exemplos Pablo Picasso, Henri Matisse, Fernand Léger, entre outros, e, talvez acima de tudo, o arquitecto Charles-Édouard Jeanneret-Gris, le Corbusier. Tal como a exibição de uma boina basca ou uma *Lavallière*, lenço largo ao pescoço, manter e sobretudo exhibir um *Moleskine* era um traço distintivo do verdadeiro artista de meados do séc. xx.

Tal como qualquer geólogo que se preze e queira marcar a pertença ao seu grupo usa o distintivo martelinho de geólogo à cintura, o artista terá também os seus objectos ou acessórios distintivos, que poderão mudar com o tempo e a moda. O caderninho ou diário gráfico é um desses objectos. Mas os caderninhos têm uma função muito prática, e não só para os artistas plásticos. Já na Antiguidade, poetas e pensadores recorriam aos seus hipomnematas, ou pequenos pugilares, onde fixavam pensamentos fugazes, citações e lugares comuns para serem posteriormente considerados e trabalhados.

Para os artistas, além da função de suporte para captação repentina e registo de esboços e ideias, os cadernos servem complementarmente como um suporte de treino e exercício, quase como uma ginástica que mantém a prática do desenho em forma.

A ideia do diário gráfico romântico e íntimo que funcionava como uma espécie de instrumento confessional, companheiro ou confidente gráfico, onde todos os erros e todas as experiências eram admitidas sem inibições ou receios de qualquer tipo de juízo externo, foi no entanto profundamente modificada com o surgimento das redes sociais e da chamada blogosfera.

Com o aparecimento da internet, abriu-se um enorme espaço de partilha de difusão e auto-edição, onde virtualmente qualquer um com acesso a um computador pessoal e a uma rede pode criar o seu próprio círculo de amigos e/ou admiradores nas mais diversas plataformas ou meios de expressão. Também o diário gráfico beneficia da expansão e abertura a este novo público virtual e a este poderoso instrumento de difusão.

Íntimo, talvez mesmo tímido e/ou reservado, o pequeno caderno sai do bolso pela mão do desenhador/artista/arquiteto, não apenas para ser suporte de grafias mas para passar a ser digitalizado e difundido pelas mais variadas plataformas e redes informáticas, expondo-se, agora, quase que de modo contrário ao que teria sido pensado na sua função original.

O círculo restrito de íntimos a quem se confiaria mostrar ideias, esboços, atrevimentos, passa a grupos de milhares de adeptos e curiosos espalhados globalmente e ligados em rede, partilhando este interesse e esta prática. Criam-se grupos de apreciação mútua espontâneos, com as suas regras internas e interesses específicos, como é o já globalmente famoso grupo dos Urban Sketchers, cujas delegações ou representações se espalham por todos os cantos do globo informático, desenhando-o em rede.

A vantagem desta revolução está na difusão e troca de modo virtualmente imediato. Artistas ou desenhadores de todo o mundo podem assim trocar facilmente as suas experiências e organizar encontros, realizar simpósios, congressos, incentivar a prática do desenho. As distinções de desenhador profissional, artista, culto ou erudito e o amador ou iniciado curioso ou leigo

na matéria tendem a esbater-se, assim como conceitos, estereótipos e regras rígidas que muitas vezes lhe estão associadas.

É no entanto importante reter que os grupos, e sobretudo grandes grupos, também desenvolvem dinâmicas próprias. Grandes grupos tendem a seguir rapidamente padrões simples de absorver e assimilar pela maioria, o que pode levar a um nivelamento por baixo da qualidade do desenho. Grandes grupos tendem a promover comportamentos de mimetismo que rapidamente suspendem capacidades de julgamento crítico e de apreciação – o diverso, o diferente tende a ser considerado obliquamente a práticas e hábitos adquiridos. Este é, a meu ver, o reverso da medalha. O simples facto de sabermos que o que vamos desenhar no nosso diário gráfico é para partilhar já nos condiciona à partida. O desenho pode com isso perder boa parte de um valor que o define em relação a outros meios de expressão: o da espontaneidade. Condição frágil, deixamo-la escapar muitas vezes.

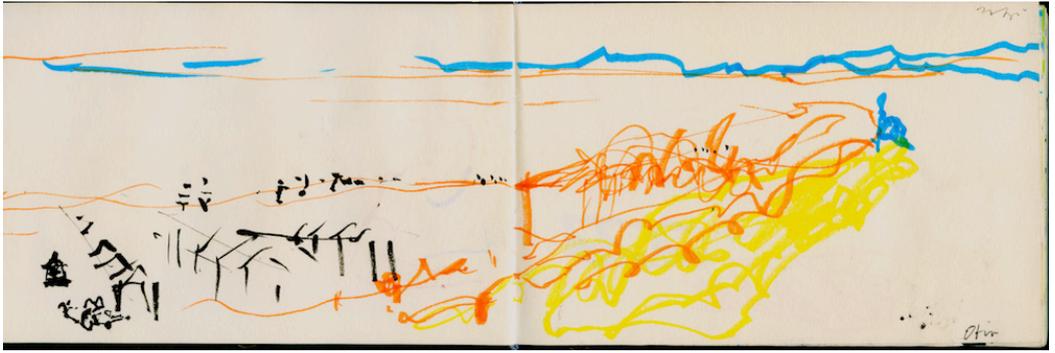
O próprio diário deixa de ser um suporte livre e um meio para passar a ter apenas desenhos demasiado calculados na sua génese e concepção: um fim em si mesmo. Não querendo estar com definições nem querer estar a limitar as funções do DG, sou no entanto da opinião que o DG tem toda a vantagem em manter-se como um suporte para desenhos “de passagem”, ensaios, esboços, falhanços, insistências, versões e projectos conducentes sobretudo a outros trabalhos. É o que o distingue de um livro de artista, que tem preocupações de acabamento e de finalidade última.

Neste encontro em Esposende foi isso que procurei sobretudo mostrar, a partir dos meus DG's mais recentes: esboços e desenhos de uma vista panorâmica de Setúbal para um projecto de um painel de azulejos, num caso, e noutro, estudos para um cenário de um espectáculo de teatro.

Quem sabe se os apontamentos que fiz neste encontro não poderão vir a ser fonte de inspiração para outras aventuras gráficas.

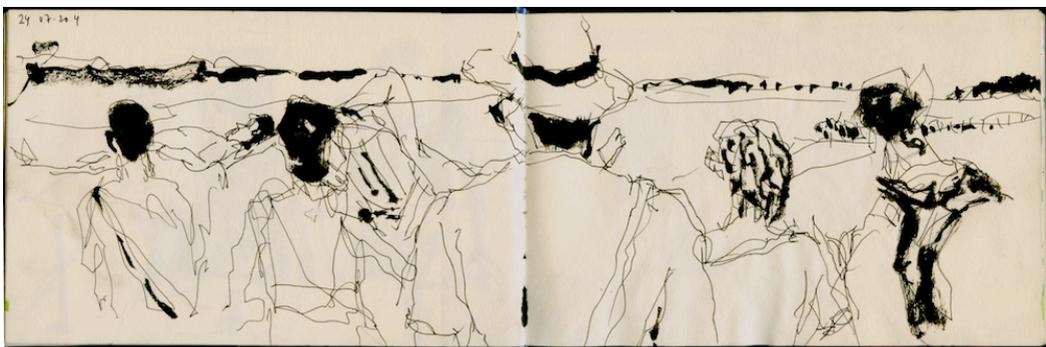
Os registos que se seguem são da autoria de Manuel San Payo e foram feitos no decorrer do evento.







24.07.2016



DIJUIÇÃO OU SIMULTANEIDADE DA DICOTOMIA PRIVADO/ PÚBLICO: O DIÁRIO GRÁFICO COMO ESPAÇO HETEROTÓPICO

Marco Costa

O texto que aqui apresento foi escrito como experimentação sobre conhecimentos empíricos. Não foi delineado, à partida, nenhum sistema metodológico que possa legitimar a cientificidade do processo de análise e conclusões possíveis. No máximo, pretendo apenas aumentar o campo de relações entre discursos por via de continuidades e descontinuidades lógicas. Salvaguardo também que, por questões práticas de apresentação/publicação, as afirmações delineadas carecem de mais fontes justificativas e explicativas para uma melhor compreensão das teses. Portanto, é da minha inteira responsabilidade todos os erros aqui apresentados, que servirão de correcção, interpretação e reinterpretção por quem se prover a alcançar um maior esclarecimento sobre o tema escrito – eu, inclusive.

Dito isto, tenho para mim que, a vontade de escrever sobre o tema que aqui trago, diz respeito à dúvida que se me depara quando, no uso de um caderno, o qual toma uma função de diário gráfico, me considero um sujeito em espaços ora reais, ora irrealis, os quais não consigo definir instantaneamente e que, muitas vezes, tornam ambivalente a minha relação com o caderno. Admito, ainda, que existe uma segunda dúvida, segregada da primeira, que me leva a questionar se, real/irreal sejam, necessariamente, noções contrárias uma à outra, ou até, que sejam terminologias correctas para a discursividade que tento aqui desenvolver. Assim, começo por tentar entender o que se gera na minha consciência quando determino o que é real ou irreal enquanto espaços.

Pelo modo mais simplista diria que por real, entendo tudo o que “é” (modo específico da coisa) ou o que “há” (existência) dentro e fora da mente. Neste

sentido assumo que a realidade seja uma pura construção subjectiva a partir de modos de consciência de um dado fenómeno. Mas, por esta ordem de ideias, teríamos que assumir que o irreal, enquanto conceito oposto, torna-se numa impossibilidade ontológica, ou entramos numa contradição, pois quando dizemos que “algo é irreal”, também estamos a afirmar que “há algo que é irreal”. Portanto, se “há algo”, então “é real”. No entanto esta perspectiva lógica pode ser redutora e enganadora na medida em que discursos sobre a irrealidade são bastantes e por isso, temos que assumir a sua legitimidade conceptual e linguística e deprender que real e irreal não serão conceitos contrários.

Não existindo uma antonímia, então, olho o mundo ao contrário e declaro que todos os fenómenos são irrealis. O mesmo é dizer que existem irrealmente. Não se trata de fazer um jogo semântico ou retórico com as palavras, mas apenas assumir uma perspectiva fenomenológica transcendental. Segundo esta, irreal ou ideal é o ser/existência transcendental, enquanto que real ou empírico é o ser/existência transcendente. Assim, o ser e/ou a existência passa a depender de uma suposição metafísica que equipara a realidade com o que transcende a experiência. Significa que a realidade única é a consciência transcendental, sendo “transcendental” enquanto o que está na consciência sem depender da experiência. Com isto quero dizer que é o puro reflectir, o que torna a existência possível. O que “é” ou o que “há” passa a depender de uma idealidade. A realidade a partir da idealidade ou o ser a partir da reflexão, são os “pensamentos sobre” em vez dos “pensamentos de”. Garantir a realidade sem tomar em conta o mundo empírico mutante, só é determinado pela garantia de idealidade que é a essência de um dado fenómeno e que é comum a todos. Deste modo, real e irreal passam a depender do mesmo ente e por isso não seriam contrários e independentes, mas antes partes complementares e dependentes da mesma coisa. O real e o irreal não são “um e outro”

fenómeno, mas sim “algo outro” do fenómeno. Real e irreal, são um processo fenoménico de designação do vai-e-vem entre a idealidade e a experiência. Para classificar espaços como reais ou irrealis, parto do princípio que estou a classificar “partes do espaço” e não “o espaço”, pois de outro modo, não poderia criar conceitos discursivos sobre ele. Considerando que os estados de realidade e de irrealidade do espaço sejam precedentes do espaço em si, faço derivar a consciência em “pensamentos da” minha experiência empírica para os primeiros e em “pensamentos sobre” a intuição invariante da experiência, para os segundos. Considerar um espaço como real pode ser então, a experiência transcendente de um espaço, enquanto que um espaço irreal (ideal) é a consciência transcendental.

Mas se “irreal” e “ideal” são sinónimos, posso aproximar-me da noção de “utopia”, considerando que tenho a capacidade de idealizar, pela imaginação, uma realidade que não tem coincidência com a minha experiência empírica, ou seja, aquilo que transcende a experiência. Por esta lógica, a coincidência ou não da experiência de um objecto com o objecto de uma experiência, orienta a minha razão ou a minha imaginação no comando da consciência para o real ou para a utopia. Um espaço (uma parte do espaço) que possa ser adjetivado para uma destas noções, será um espaço que se objectiva ou que se idealiza. No entanto, se introduzo a noção de utopia e quero relacioná-la com um espaço, devo não esquecer que, um texto anterior a este foi, várias vezes, considerado marcante para o entendimento de diversas categorias do espaço. Refiro-me ao texto de Michel Foucault (1926–1984) “Des espaces autres”. Foi em 1967, mais precisamente a 14 de Março, que Michel Foucault proferiu uma conferência no *Cercle d’Études Architecturales*, e nela, tentou evidenciar como estamos numa “época do espaço”, em contraponto a “uma época do tempo” que tinha caracterizado o século XIX. Para Foucault, a história foi ultrapassada pela simultaneidade. O mesmo é dizer que a nossa vida “moderna” é valorizada mais pelo entrelaçamento de experiências pontuais do que

pela noção de continuidade de experiências. No nosso tempo, a noção de espaço rege-se por uma noção de grelhas que definem princípios de vizinhança os quais são usados com uma atitude interessada para obter fins desejados. O “meu” espaço, é assim determinado consoante o interesse que tenha num dado tempo, como por exemplo, usar a minha casa tanto para cuidar da família como para trabalhar. Trata-se de inserir tempos no espaço, mais do que espaços no tempo. Segundo Foucault, “o sítio ultrapassou a extensão que por sua vez tinha substituído a disposição”.

Foucault acreditava que um certo grau de dessacralização do espaço já tinha ocorrido, a partir do século xvii, nomeadamente, iniciada pela noção de infinitude (até mais do que pelo heliocentrismo), mas que o processo ainda estava em evolução. A evidência das dicotomias que damos como adquiridas e perenes na nossa vida, continuam a existir devido à “presença do sagrado,” presença esta que, as instituições não tiveram ainda vontade ou coragem para largar. É uma questão de hierarquização de lugares o que mantém ainda o espaço (ou pelo menos alguns) como um dogma. No entanto, a evidência das tentativas de ultrapassar as dicotomias espaciais são o resultado do dinamismo social, do aparecimento de novas representações e confronto de ideias, que para Foucault, seriam o combate contra a estabilidade dos significados decorrentes dos arranjos do poder.

Para a análise destes espaços exteriores, Foucault criou, na luz desta conferência, o conceito de “espaço heterotópico”. Muito embora “heterotopia” tenha surgido no campo da patologia no século xix, referindo-se a anomalias congénitas na posição de órgãos ou tecidos que se encontram em “outros lugares” do corpo que não os convencionais, foi com Foucault que o termo se inseriu no contexto filosófico. Foucault queria classificar certos tipos de espaço onde a presença de múltiplas representações e de certa forma conflituosas entre elas, existiriam como reacção à ordem oficial. Espaços que invertem, espelham, desmaterializam, neutralizam, relacionando-se com todos os espaços

mas contradizendo-os. Queria também que heterotopia designasse uma qualidade do espaço que servia de noção contrária ao espaço utópico.

A divisão em espaços utópicos e heterotópicos pode resumir-se desta forma: inversamente ao espaço utópico que é irreal (ideal) e apresenta-se como uma “relação analógica directa ou invertida com o espaço real”, o espaço heterotópico é um espaço concreto. O espaço heterotópico, podendo ser considerado um espaço real, é-o porque é a realização de uma utopia anterior. No entanto, podemos dizer que é um espaço que pode ser localizável, mas que está fora da própria espacialidade. Ou seja, a geografia e a geometria não são os ponto fulcrais para a definição do espaço heterotópico, mas pelo contrário, são espaços que existem na ambiguidade de relações, no conflito com regras e na falta de definição de limites.

Foucault enunciou seis princípios que tentam definir o que é um espaço heterotópico. Em primeiro lugar a sua universalidade, defendendo que toda e qualquer cultura cria as suas heterotopias. Não havendo uma forma única de heterotopia, é no entanto possível categorizá-las em dois campos: heterotopias de crise e heterotopias de desvio. O segundo princípio é o da mutação funcional, pelo qual uma heterotopia pode manter-se durante o tempo, mas a sua função pode modificar-se em épocas concretas. O terceiro princípio relaciona-se com a justaposição: é possível que uma heterotopia possa conter em si múltiplos espaços sejam eles complementares ou até antagónicos. O quarto princípio diz respeito à discordância de tempos: o tempo numa heterotopia encontra-se em conflito com o tempo tradicional. O quinto enunciado refere-se ao direito de admissão: uma heterotopia pode abrir-se ou fechar-se mediante condições, dando-lhe o carácter de isolamento ou de exteriorização. O último princípio orienta uma heterotopia para a criação de ilusões ou compensações: é possível que num lugar haja uma noção de desequilíbrio para uma melhor compreensão de outros lugares. Na junção destes princípios, posso reunir a característica de uma heterotopia como multiplicidade de

estratos, temporalidades, constante redefinição dos seus limites, fugindo a identidades únicas e funções exclusivas.

Segundo estes princípios, algo que possa ser identificado como parte do espaço abre a hipótese de se caracterizar como uma heterotopia, daí que surge uma nova questão: será possível que o diário gráfico possa ser um espaço heterotópico?

Para conseguir dar uma resposta, deparo-me com o desafio de estabelecer argumentos que possam validar, em primeiro lugar, se um diário gráfico é, ou não, um espaço?

O meu senso comum afirmaria desde logo que sim. Que dúvidas posso ter quando uso um caderno para o preencher de conteúdo? Ora, esta intuição imediata traz-me uma noção que pode bem legitimar um conceito de espaço: um ente, em potência para conter algo ou que efectivamente contém. Admito não ter a certeza que, esta noção de “contentor”, seja suficiente para a definição de um espaço, mas defendo que é necessária devido ao acto de coincidência que existe entre a coisa que ocupa, e a parte do espaço que é ocupada pela coisa, ou de outra forma não se poderia falar de espaço vazio. Na infinitude do espaço, um caderno é uma parte do espaço, enquanto coisa que ocupa, e coisa que se deixa ocupar.

Num caderno com a função de um diário gráfico, este princípio de espaço vazio é uma invariante necessária para a consciência de possibilidade de uso do caderno enquanto tal: usa-se um caderno porque é possível ocupá-lo com coisas. É possível fazer coincidir uma matéria qualquer, num lugar específico deste espaço. Posso provar este facto quando uma noção contrária, orienta a minha consciência para o esgotamento da potencialidade contidora do espaço, levando a perceber o caderno como “cheio” ou “completo”, gerado-se um bloqueio no seu uso. Com isto, posso defender que um caderno como espaço, não é uma realidade independente da existência da matéria nele contida. Sobre este espaço particular, tento agora entender se,

os seis princípios enunciados por Foucault se integram como características do diário gráfico.

A universalidade da heterotopia diz respeito à existência de heterotopias em todas as culturas, e não que todas elas sejam encontradas em todas as culturas. Embora constantes mas de formas variadas, as heterotopias de crise e de desvio estão em mutação sendo que se verifica a substituição das primeiras pelas segundas. Considerar um caderno de desenho como algo desviante, não é descabido de todo, no sentido em que, historicamente, e grosso modo, se consideraram os cadernos de desenhos como objectos ou trabalhos sem protagonismo artístico, técnico ou cultural. Remetido sempre para o fundo da algibeira ou para um arquivador ou no máximo, como meio para um fim maior, o caderno é um lugar onde se quer as coisas que não atrapassem a norma constante. Anotações técnicas, lembretes sobre cores ou formas, erros de, proporcionalidade ou de uso de ferramentas, indecisões, linhas e manchas preparatórias e de apoio, o inacabado, etc, são comportamentos típicos do que se categoriza como trabalho de segunda categoria ou contraditório da ideia de “obra de arte”. Exactamente como um lar de terceira idade ou um hospício onde se coloca aquilo que não se encaixa ou prejudica o padrão social.

O segundo princípio sobre a mutação funcional, parece-me bastante assertivo com o uso de um caderno. Posso afirmar que o caderno vai modificando a sua função, em pelo menos 2 aspectos. O primeiro, enquanto contentor, pois consegue suportar vários tipos de conteúdos. Num segundo nível através do contexto, pois independentemente do conteúdo que o preenche, as fases de produção e de exposição, determinam diferentes funções no mesmo espaço. Por exemplo, ao nível do desenho, as várias funções que lhe podemos atribuir, são um factor determinante para que num mesmo espaço possamos aceder tanto à estética, como ao conhecimento, como à acção. Formular

diferentes tipos de juízo perante os mesmos dados, possibilita funções diversas da original.

Sobre o terceiro princípio relaciono as condições que um caderno me proporciona para que, vários espaços, ocupem um só espaço justapondo-se. Todos os outros espaços fenomenológicos que o compõem, como por exemplo, o espaço de cada folio, de cada folha, de cada página, da capa, da contracapa, da lombada, etc. são desde logo outros espaços. Uma possível objecção a este argumento será dizer que, sem estes espaços o espaço real do caderno não pode existir, e portanto não seriam “outros” espaços, mas apenas “o” espaço. No entanto, não é incomum encontrar alguém que exhibe apenas um destes espaços do caderno, não querendo mostrar outros. Aliás, também não é incomum, quando alguém mostra apenas um pormenor de uma página e não a página inteira, ou até mesmo sem dar a noção da dupla página. Para além desta condição, e talvez a mais evidente, seja o facto de podermos ter acesso a espaços tridimensionais numa superfície bidimensional. As transfigurações naturalistas, com ênfase na representação pelas perspectivas geométricas, são a base para que num caderno ocorram, sem reservas, a presença de diferentes espaços antagónicos, divergentes, contraditórios, incompatíveis, mas contudo, no mesmo lugar (jardim/fábrica) (urbe/campo de trigo) (igreja/bordel).

O quarto princípio pode ser orientado para certas rupturas que realizo com o tempo, pequenos momentos ou parcelas de tempo que entram em conflito com as unidades de tempo convencionadas. Um diário gráfico pode ser um espaço acumulador de tempo, onde tento que as minhas memórias se amon-toem e se fechem num arquivo, como se fosse possível colocar num só espaço todos os tempos fora do seu tempo. O caderno pode ser uma forma de acumulação perpétua e indefinida de tempo num lugar imóvel. Mas por outro lado, estas parcelizações do tempo podem ser orientadas no sentido inverso da procura de eternidade e portanto tomarem uma vertente fugaz. Num

diário gráfico, de forma comum surgem elementos, que não têm a finalidade de criar memórias eternas, mas pelo contrário, são transitórios e passageiros como por exemplo as anotações que nos ajudam retomar o trabalho naquele caderno. Igualmente, o facto de o caderno poder ser um palimpsesto, permitindo “voltar atrás no tempo” cria uma grande ruptura com o tempo tradicional. Anular, rasurar e voltar a construir, não é mais do que colocar um novo tempo, num espaço que já conteve um tempo anterior.

Quanto ao quinto princípio, a abertura e o encerramento numa heterotopia referem-se quando, o mesmo espaço, é tanto hermético como penetrável. Logo por princípio, pelo facto de se considerar um “diário”, coloca o caderno como algo privado o que, condiciona o acesso de forma livre a terceiros. No entanto, sabemos que um diário gráfico, pode ser perfeitamente exposto, e portanto parecer aberto sem reservas. No entanto, o público que nele entra, pode não construir o correcto significado dos elementos percebidos. Assim, a entrada no espaço “daquele” caderno torna-se uma ilusão, pois é pelo facto de termos entrado, que nos sentiremos excluídos. Pela hipótese de podermos abrir o caderno em qualquer página e seguir uma ordem que não aquela pela qual foi preenchido o caderno, torna-se impossível retomar a sua lógica construtiva (pelo menos sem indicação prévia do autor) exponenciando assim, as variáveis da compreensão cronológico-narrativa do conteúdo. Mas um caderno também pode ser um espaço em que a entrada só se faz sobre regras ou sobre determinados rituais e gestos como por exemplo, quando um diário gráfico é exposto por de trás de uma vitrina, aberto num certo fólio sem possibilidade de o folhear, ou quando determinadas páginas estão agrafadas ou presas de algum modo, para que o público não tenha acesso a elas enquanto se visitam todas as outras, ou quando apenas, por pedido de permissão e segundo determinados gestos, temos acesso ao conteúdo.

Por último, se uma heterotopia pode ser um espaço para ilusões ou compensações, indica que, ao ter acesso a determinados lugares, o efeito de reflexo

de todos os outros espaços reais torna ainda mais ilusório o espaço que eu ocupo, ou por outro lado, permite-me ter a perfeição como efeito compensatório da desorganização do espaço real. O diário gráfico ao conter, pela plasticidade, um imaginário, permite que o seu utilizador possa criar estas ilusões ou compensações. Por um lado, desenhos que são a ilusão do real e onde a vida acontece, dando-lhes ainda mais um carácter ilusório. Por outro, desenhos que criam espaços reais que de tão perfeitos na sua imagem, compensam os nossos espaços mal feitos, desorganizados e desumanizados. Poder-se-ia dizer que o caderno seria uma utopia, mas o caderno existe na realidade e exerce um género de contra-acção ao sítio que eu ocupo. Posso estar ali onde não estou, mas posso ver a partir da ausência. É um grande escape da imaginação.

Para realçar este último princípio nas características de um caderno de desenhos, menciono um pormenor interessante na teoria de Foucault, que é o facto de ele assumir que podem existir espaços mistos, onde o carácter utópico e heterotópico se manifestam com algum grau de equilíbrio. Posso usar o seu exemplo quando fala sobre o espelho e criar uma analogia muito próxima com o diário gráfico: ambos são geradores de lugares mas sem o lugar que representam. Por um lado é uma utopia, porque é apenas uma idealização, mas por outro, torna-se numa heterotopia porque o caderno é um objecto real e ele próprio, um espaço. Nesta relação num mesmo tempo e espaço, é possível conviver a realidade com a irrealidade, independente do sujeito que as percebe incluindo a posição ou posições possíveis do sujeito em relação à mecânica dessa representação. O observador, julga-se “lá”, sente-se inserido, não estando. Parte de objectos reais para criar fantasias e imaginários, conseguindo projectar-se no desenho e retomar a si mesmo. Realiza e idealiza a partir do mesmo espaço a imagem que vê representada. O caderno é uma utopia na virtualidade da imagem que nele habita e que não existe em outro lugar, mas, no entanto, torna-se num lugar real unificador, porque

é a experiência de unidade que o observador tem com o desenho criado. Um caderno, é assim uma heterotopia de ilusão.

No entanto, em tudo o que fui dizendo até agora, não apresentei nenhum argumento sobre algum dos tópicos de reflexão deste encontro. Em todo o caso, é possível, sem ser forçado, inflectir sobre a questão da dicotomia privado/público associado ao uso de um caderno.

Na geografia humana, a noção do privado e do público tem um carácter político. Na prática, resulta em estabelecer convenções que determinam as fronteiras entre um e outro. São princípios (muitas vezes jurídicos), por um lado impostos, por outro, aceites. As qualidades privadas ou públicas de um espaço, são determinadas pela consciência da convenção e não do espaço em si. Em termos sociais, privado e público são o contrário um do outro. Rígidos e não passíveis de violação. Sem meios termos. Privado e público são então, um exemplo da tal sacralização do espaço de que nos fala Foucault, que mantêm a sua definição, como um dogma, para a perpetuação dos jogos de poder.

Uma das considerações genéricas feitas sobre o diário gráfico, é a de que há uma certa ambivalência na sua definição, quando este se apresenta na esfera (espaço) privada e na esfera pública. Diz-se também, que há um eixo de tensão no qual se posiciona o caderno quando o seu carácter varia entre o exploratório, experimental, e o construído, acabado, expositivo. Assumir que o caderno existe num eixo tensional, significa assumir o caderno como um objecto num espaço. Assume-se que é o conteúdo que determina a seu carácter e, conseqüentemente a sua posição no eixo para a proximidade de um dos pólos. Muito embora o conteúdo do caderno possa ditar intenções e acções para o seu uso, também é certo que estando na esfera pública ou privada o conteúdo não se modifica. Apresentar um conteúdo do caderno, mesmo que seja alvo de alguma auto censura, para não mostrar “partes”, não deixa de ser exposto como tal. Ou seja, no limite, também se mostra que não se quer

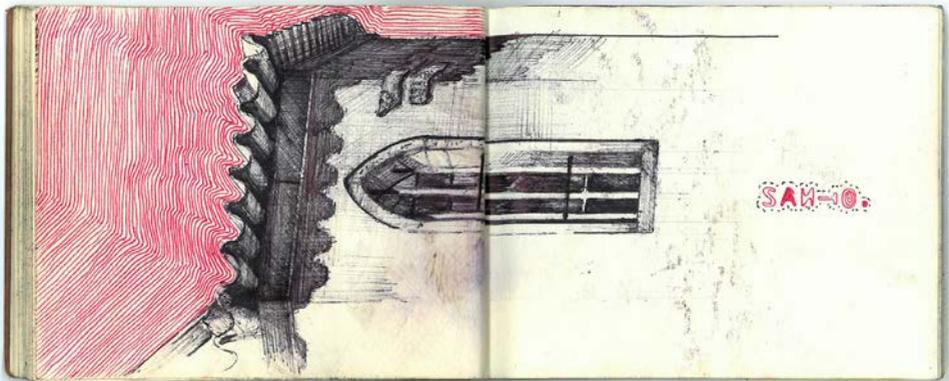
mostrar. Para além disto, assumir um eixo de tensão significa assumir meios termos. Ora, se o privado e o público são noções polarizadas uma à outra, dizer que o caderno pode ainda assumir posições intermédias, significa criar um limbo. Neste caso gera-se uma antinomia pois a tese afirma que diário é uma “ou” outra coisa, e a antítese afirma que é algo que não as duas hipóteses da tese.

Mas quando as noções de privado e de público são geradas culturalmente, talvez não faça tanto sentido perguntar “o que é” o privado e o público, mas antes, “quando é” privado ou público? Para tal, partimos de uma condição relacional do sujeito com o espaço. A consciência do espaço enquanto privado, torna o espaço num interior encerrado, onde limito a minha identidade a partir de qualidades intrínsecas. Enquanto que público, significa a consciência virada para um espaço tornado exterior e aberto, onde potencio a alteridade a partir de qualidades extrínsecas. A consciência do público e do privado pode ocorrer no mesmo lugar, no mesmo tempo em sujeitos que derivam a sua intenção para um lado ou para o outro. Em outros tempos e lugares, o privado pode tornar-se público e vice-versa.

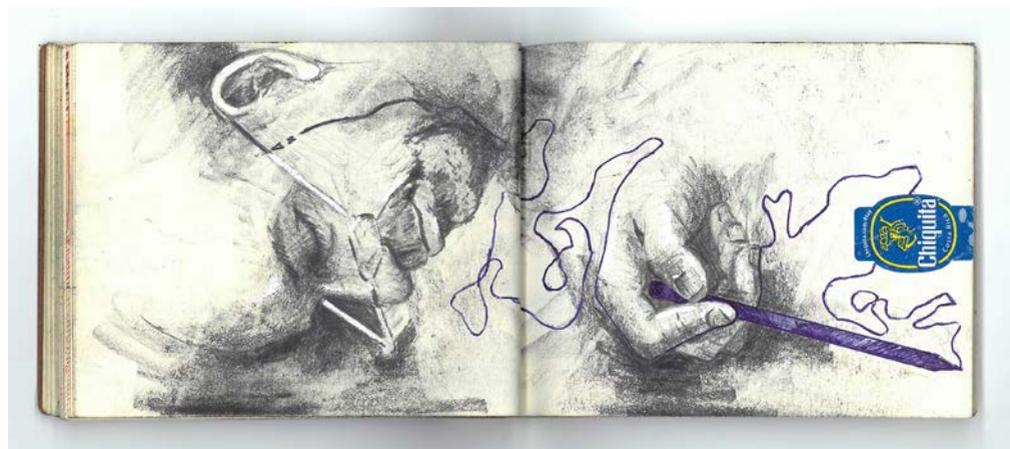
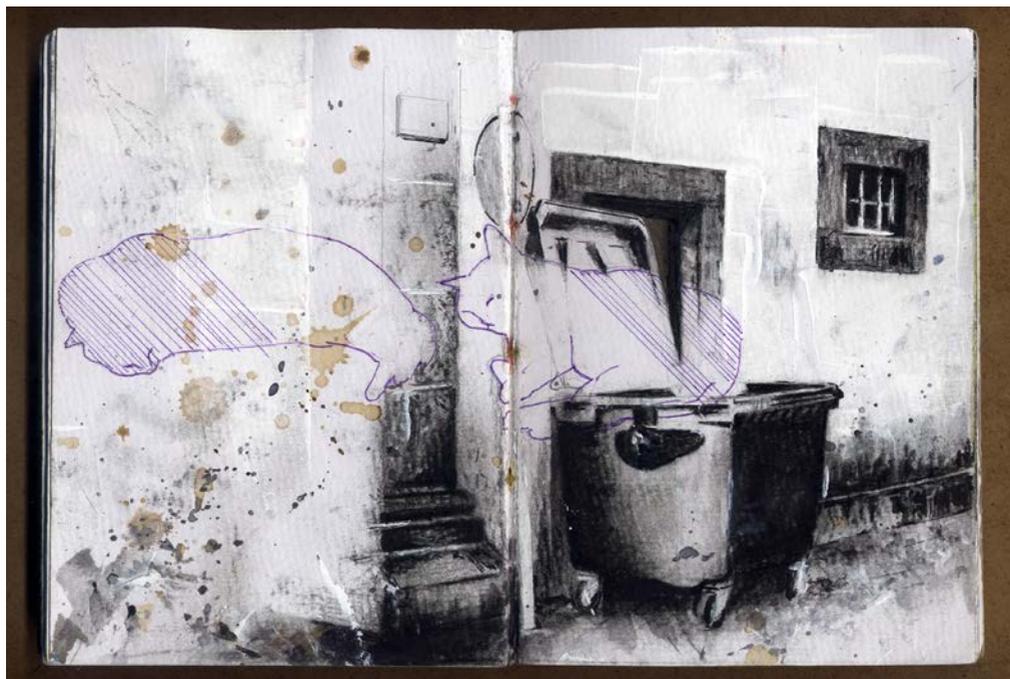
Em todo o texto aqui apresentado, tentei argumentar em favor do caderno de desenhos como um espaço (heterotópico) e não como objecto. No entanto, posso usar o exemplo do eixo tensional, para redefinir o modelo. Não é o caderno, enquanto objecto, que flutua num espaço atingindo a sua definição quando se estabiliza na esfera privada ou pública. O caderno, é que é o próprio espaço de tensão onde o sujeito pode orientar a sua consciência, ou para um interior fechado no “eu” ou um exterior aberto ao “outro”. Um espaço que tanto pode ser exposto sem reservas, como estar disponível segundo regras ou rituais, um espaço que se torna reflexão ou comunicação, um espaço não vinculativo nem normativo, mas também interessado em fins, com diferentes tempos e sobreposições temporais, é um espaço que não polariza o

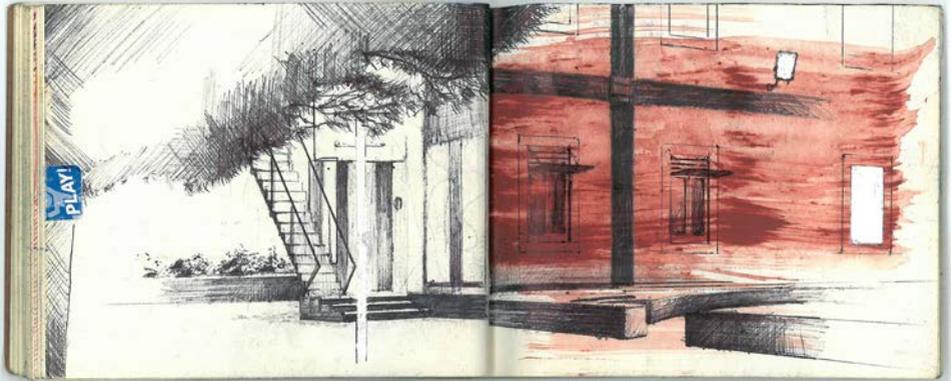
privado/público como condições exterior ao caderno. O caderno, é antes, um “lugar outro” que dilui ou coloca em simultâneo espaços diferentes. Defendo assim que a experiência no uso de um diário gráfico, enquanto espaço heterotópico, seja sempre uma união entre o real (dependente da experiência) e o irreal (ideal) (dependente da reflexão). Encontramo-nos num espaço misto onde os referentes empíricos e a imaginação pela plasticidade se aglutinam, onde surge a simultaneidade da fantasia e da memória, onde, justaposições espaciais e dessincronizações temporais se geram. Noções territoriais do privado e do público deixam de existir dessacralizando conceitos dicotómicos e dogmáticos. Entre o hibridismo, a degeneração e o sonho, o diário gráfico gera-se nas paredes meias entre a utopia e a concreção. Tal como toda a Arte.

Os registos que se seguem são da autoria de Marco Costa e foram feitos no decorrer do evento.









O CADERNO COMO INSTRUMENTO DE ENSINO

Mário Linhares e Ketta Linhares

Ninguém nos ensina a ensinar a desenhar. Quando aprendemos, fazêmo-lo para nós e não a pensar na partilha generosa e honesta de informação e conhecimento. Quando vamos a uma palestra, não entramos com outra perspectiva que não seja a de perceber se nos é útil. Diria também que ninguém vai a um concerto musical para ensinar depois aos outros do que se trata, vai-se para se usufruir da experiência. Em relação ao desenho, é tão difícil lidarmos com ele, debruçarmo-nos sobre as suas variantes e possibilidades que a verdadeira aprendizagem, aquela mesmo valiosa, acontece de forma individual, ou mesmo única, entre o seu autor e a sua obra. Tentar ensinar esse momento especial é como tentar replicar nos outros um conjunto de informações de história pessoal, culturais, literárias ou empíricas que, conjugadas de determinada forma, fazem sentido para apenas uma pessoa. Diria, numa palavra, que ensinar a desenhar é uma incógnita. O artista sul africano William Kentridge usa noutro contexto um termo que vale a pena trazer para aqui: “um impulso cego”.

Um impulso cego

“Esta visão para a folha em branco é-me familiar. A folha em branco à espera das suas marcas. Não é que o desenho se sobreponha na superfície. Mas há um desejo, um impulso para fazer a marca. Formas ou marcas possíveis, projetadas de fora para o papel. Uma diagonal a começar aqui, que vai até uma aresta aqui. Uma linha aqui, ou descida até este ponto. A forma, vamos

encontrar apenas quando começarmos a desenhar – uma mistura entre o fazer e o olhar.

Talvez este seja o momento para falar sobre a divisão entre fazer e olhar, entre o ARTISTA COMO CRIADOR e o ARTISTA COMO ESPECTADOR. Esta é uma divisão bem real.” (William Kentridge)[1]

Nesta primeira lição de desenho que Kentridge dá na Universidade de Harvard, a divisão apontada ajuda a entender a questão do Artista–Professor, pois não é possível ensinar sem o artista se tornar espectador do seu trabalho e do dos seus alunos. Será como um impulso cego. Há uma projeção do que se pretende ensinar, mas o resultado final pode ser bem diferente, será, como Kentridge aponta, “uma mistura entre o fazer e o olhar”. Utilizar o caderno como instrumento de ensino é uma forma de diminuir a incógnita que significa o ensino do desenho, um modo de tentar prever as dificuldades que os alunos vão sentir, questões técnicas ou conceptuais. Experimentar primeiro no caderno aquilo que se quer ensinar implica, também, dar-se conta que podemos não dominar assim tão bem aquilo que quer transmitir, ganhando, assim, um carácter experimental e não apenas de registo do quotidiano, como o comumente chamado diário gráfico. (figura 1)

Como explicar o comportamento da aguarela em papel molhado e em papel seco senão com uma demonstração? Abre-se a página do caderno e, porque ele não tem de ficar apenas com desenhos de encher o olho, faz-se ali mesmo a sujeira toda. Encharca-se o papel de água e espalha-se a aguarela. Vê-se o pigmento a ir para onde a água o leva e percebemos que é um processo pouco controlado, mas de beleza ímpar, assim o queiramos ver. Depois pega-se no pincel encharcado de aguarela e fazem-se umas manchas aleatórias, “uma diagonal a começar aqui, que vai até uma aresta aqui. Uma linha aqui, ou descida até este ponto”, citando Kentridge. O papel absorve a água e o pigmento não se expande com tanta facilidade,

logo, a concentração cromática é maior. A partir daqui, pode experimentar-se diferentes desenhos, todos com o sentido pedagógico de compreender a técnica e não a observação, pois se o desenho de linha já existe antes, a liberdade da mancha fica condicionada e, conseqüentemente, a aprendizagem. (figura 2)

Como explicar a dinâmica da linha de grafite sem a fazer ao vivo na folha de papel? E que o lado leve da linha pode sugerir luz enquanto um lado mais carregado sugere sombra? E que diferentes sombras se podem fazer em contraste com a figura em claro/escuro? Linhas verticais, trama ou mancha homogênea. Nada disto faz sentido explicar sem exemplos. Podem mostrar-se alguns dos artistas clássicos, mas não há como o fazer directamente para que se passe pelas mesmas dificuldades que se estão a propôr aos outros. (figura 3)

Por vezes a escrita é necessária, sobretudo na preparação antecipada das aulas, como forma de organização. Quer-se guardar toda a linha de pensamento e, bem sabemos, algumas coisas só podem ser desenhadas com letras e frases.

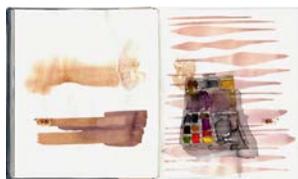
Algumas sugestões para ensinar outros:

“5. Depois de perguntar se aceitam, dê algumas dicas desenhando directamente no caderno dos alunos, no próprio desenho ou nas margens. Mais tarde, o desenho do professor, funcionará como um lembrete do que o que se queria ensinar.”

(Matthew Brehm)[2]

Conclui-se, portanto, que há desenhos feitos no caderno que são apenas realizados para mostrar a alguém. Não são uma necessidade de registo diário banal e inconsequente, mas têm um fim claro: tentar ajudar alguém a compreender melhor o que vê e como colocar isso no papel em desenho. Sim, claro que estes desenhos poderiam ser feitos em folhas soltas, fixadas nas paredes das salas de aulas com o intuito de se tornarem omnipresentes sempre que uma nova aula decorrer naquele espaço, mas eles

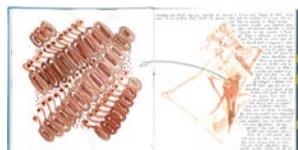
também não têm essa pretensão. Alguns são feitos por antecedência à aula, por organização pessoal do pensamento e planificação. Outros são feitos no momento, na própria página do aluno, sem receio de nada a não ser a convicção de ajudar. Mas a maior parte das vezes são feitos no caderno. Porquê? Principalmente porque depois ele é fechado e colocado na prateleira. Tudo fica arrumado cronologicamente sem mais pretensões do que a tarefa de um professor que tentou ensinar alguém, algures no tempo e se esforçou por isso.



figuras 1, Mário Linhares,
estudos de aguarela,
caderno Laloran, 2014



figuras 2, Mário Linhares,
estudos a lápis de grafite 3B,
caderno Laloran, 2015



figuras 3, Ketta Linhares,
estudos de padrões no Museu
de Etnologia,
caderno Laloran, 2016

[1] KENTRIDGE, William, Six Drawing Lessons, Cambridge, Harvard University Press, 2014, p. 20

Tradução livre de: A blind impulse

This seeing into the blank sheet feels familiar to me. The blank sheet of paper awaiting its marks. It is not that a drawing superimposes itself on the surface. But there is an urge, an impulse to make the mark. Possible marks or shapes, projected out onto the paper. A diagonal starting here, leading to an edge here. A line here, or lowered to this point. The shape we will find only when we start to draw – a mixture of making and looking.

[2] vv. AA., Urban Sketchers in Lisbon – drawing the city, Lisboa, Quimera, 2012, p. 23

Tradução livre de: A few suggestions for teaching others

5. After asking if it is acceptable, give pointers by sketching directly in the student's book, either on the sketch itself or in the margins. Later, your sketch will act as a reminder of the point being made.

Os registos que se seguem são da autoria de Mário Linhares e foram feitos no decorrer do evento.

eduardo salarisa



witro
maltese

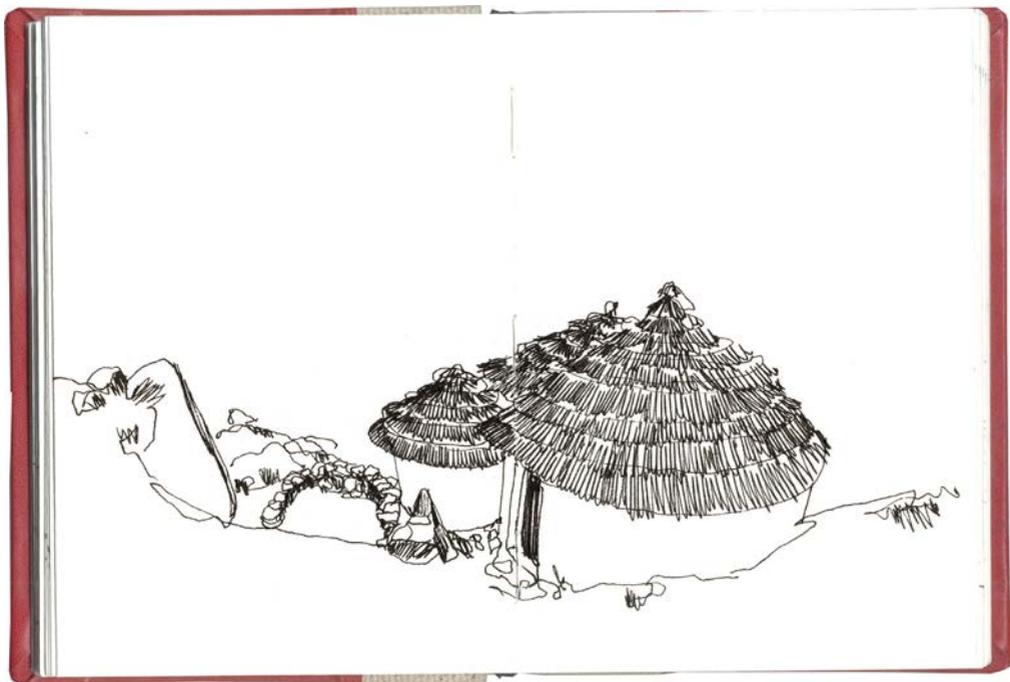


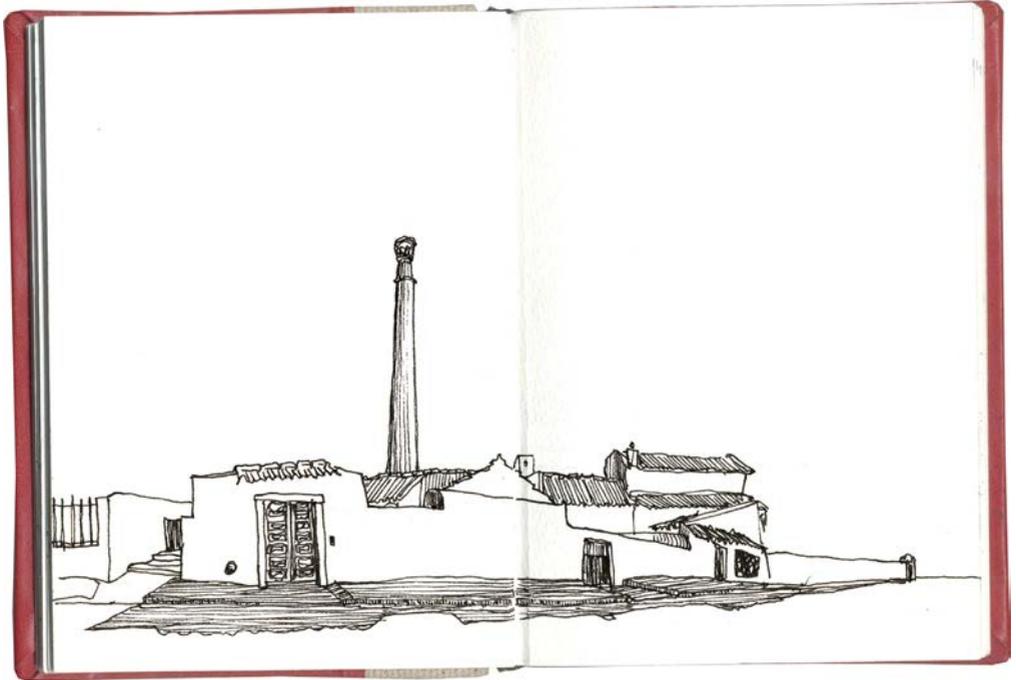
eduardo
wife-real

o autor do caderno
como solitário

entusias a diferença
nessa interação entre
militar e o carbono



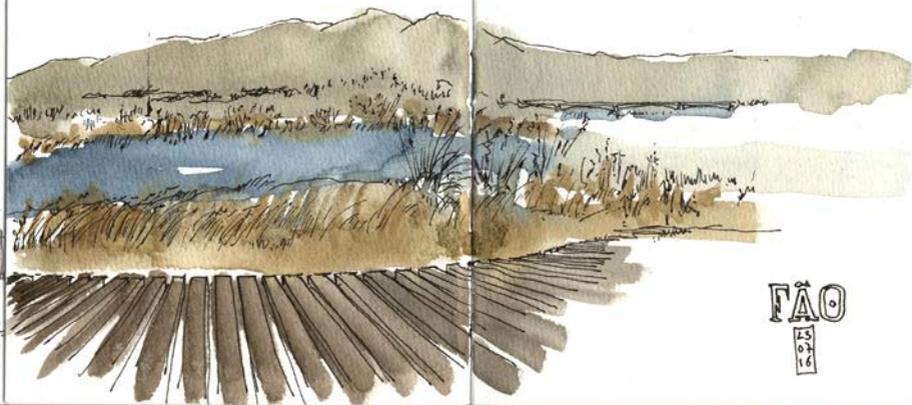
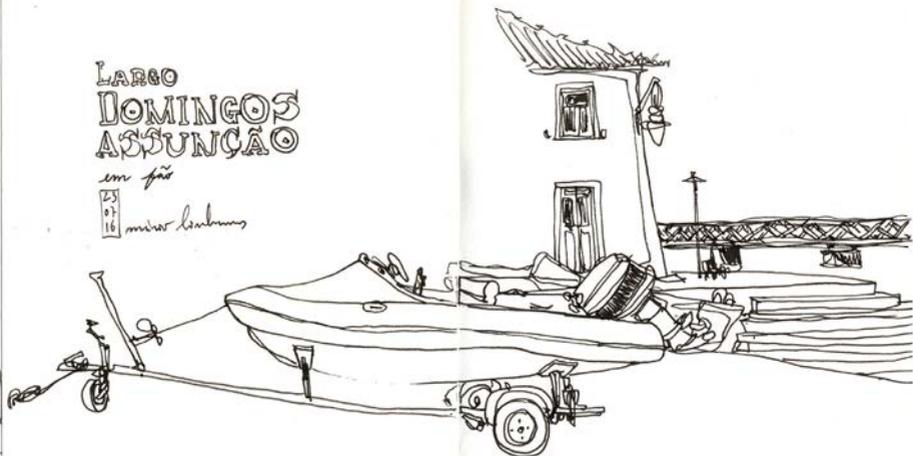




LARGO
DOMINGOS
ASSUNÇÃO

em fôr

25
07
16
mias lumbus



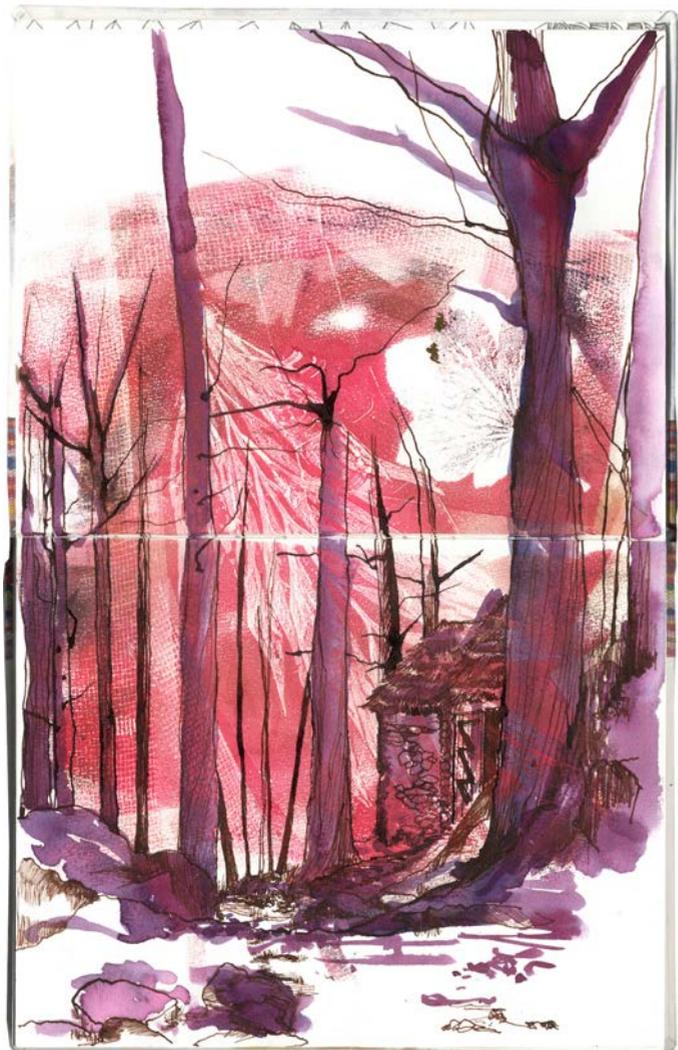
FÃO
25
07
16





Os registos que se seguem são da autoria de Ketta Linhares e foram feitos no decorrer do evento.







NÓS ELES E OS CADERNOS

José Louro

Pode o diário gráfico, objeto na sua origem íntimo, ser mostra aberta de um quotidiano específico? Pode o caderno servir como objeto gregário de uma determinada comunidade?

Comecei há 5 anos a desenhar o dia-a-dia da escola onde trabalho. São desenhos feitos nas numerosas ocasiões em que numa escola se pode perder tempo com eles: reuniões, intervalos, salas dos professores, algumas aulas práticas. São, na sua maioria, de pessoas, feitos de perto, alguns quase à queima roupa, condição só possível pelo grau de familiarização e de amizade entre quem retrata e é retratado. O constrangimento normal de quem se sente observado foi, pelo hábito, há muito ultrapassado. O fato de serem feitos em caderno, objeto não invasivo, encoraja esta minha tendência para desenhar em qualquer lado no espaço escolar.

Essa condição de proximidade com os “modelos”, permite-me procurar características que sei existentes neste ou naquele personagem. Tento quase sempre esgravatar a superfície do quadro, abdicando de informações que constituam ruído, deixando que indícios e pistas soltas consigam remeter para as pequenas idiosincrasias de determinado colega ou grupo de colegas. Talvez por isso privilegio o branco da dupla página, protagonista de quase todos os meus desenhos, de modo a ampliar o espaço desta leitura nas entrelinhas. Recorro muitas vezes a objetos distintivos de determinado personagem combinando-os com posturas físicas que lhe são características (figura 1 e 2). Desenhar pessoas por trás ou a três quartos, sem o problema das feições, é certamente mais fácil, razão porque o faço habitualmente. Mas descobri

que o resultado pode ser mais convincente e engenhoso do que a visão frontal convencional.

No caso da figura 3 e 4, a identificação é somente sugerida. Parece-me sempre que o dúbio é mais irresistível do que o que é declarado. Utilizo frequentemente alinhamentos (figura 5) que, através da sobreposição, escondam identidades (de quem serão aquelas botas castanhas?) ou alguma dose de ambiguidade no texto que complementa os registos (figura 6).

Quando comecei a publicar os desenhos on-line, este passatempo transformou-se numa concorrida (e inédita) forma de a comunidade se rever, sabendo que o jogo é, então, tentar descodificar os indícios que são lançados em cada desenho, sendo certo que estes não-retratos (o rosto, quando visível, raramente está de frente) vivem muito desta busca. Esta disseminação dos desenhos é feita, embora filtrada: estes são divulgados nas redes sociais ou no meu blog, vistos e comentados pelos seus frequentadores, envolvidos ou não no contexto. Os melhores desenhos, no sentido de mais conseguidos nas premissas estabelecidas, são mostrados. Os outros, alguns realmente melhores desenhos, são escondidos. Não interessam do ponto de vista do público alvo. São, diria, desenhos pouco “comerciais”. Os desenhos das figuras 7 e 8 são, o primeiro, as tentativas de fixar o modelo naquilo que considerarei serem as suas características mais particulares – o tipo de roupa e a postura física – e o segundo o definitivo e aquele que foi mostrado. Julgo que o desenho da figura 7 é um verdadeiro desenho de diário gráfico no modo como espalha na dupla página fragmentos que refletem um processo de tentativa – erro na procura de uma solução. Neste sentido é bastante superior ao da figura 8, mais convencional mas de mais brilharete.

A questão é, então, deveras estranha: desenhos feitos num suporte pessoal, “fechado”, censurados pelo próprio em função de uma vontade exterior? Não serão então ilustrações? Vai mais longe, esta questão: até que ponto estes desenhos podem interessar a quem está fora do jogo? Enviei há

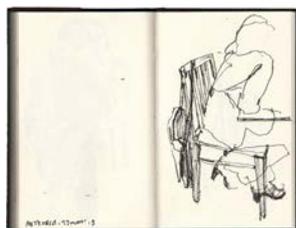
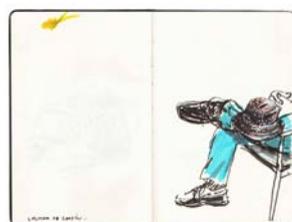
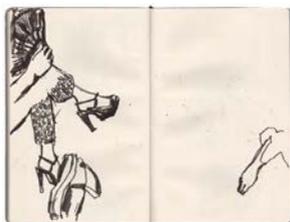
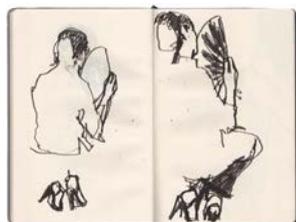
uns tempos uma série deles para o *Reportager Award 2015* (reportager.uwe.ac.uk), e chegaram à *short list* final, tendo direito a serem expostos, juntamente com as restantes candidaturas escolhidas, na *University of the West of England*.

Todas estas questões, provocatórias, são mais ou menos sentidas por todos os que sistematicamente desenhavam em caderno e publicam os seus desenhos. Os cadernos são devassados em larga escala por essa *internet* fora, alterando o sentido original do suporte: aquele que, justamente, o livrava de censura de algum género. Parece, agora, que estamos todos a desenhar para ser vistos. O próprio manifesto do movimento *Urban Sketchers* (www.urbansketchers.org), donde são originários a maior parte desta nova tribo gráfica, favorece a partilha *on-line* dos desenhos de rua. Embora o objetivo inicial deste manifesto tenha claramente uma vocação pedagógica, a simplicidade inicial do conceito *Urban Sketchers*, da responsabilidade de Gabi Campanario quando resolve convidar desenhadores de todo o mundo que já partilhavam *on-line* os seus cadernos para o fazerem num blogue comum, está hoje em dia mais ou menos adulterada, embrulhada numa máquina de produção de registos urbanos formatados (nem todos, atenção) por tiques de técnicas gráficas utilizadas e posterior edição electrónica.

Na sua origem o caderno, por ser suporte portátil, era um meio de recordar coisas vistas, no quotidiano ou em viagens realizadas e um laboratório transportável de experiências gráficas, com maior ou menor pendor plástico. Era, e ainda é muitas vezes, um instrumento de trabalho, não se lhe ligando especial importância como objeto estético (de visibilidade exterior) entre a comunidade artística, embora o seu uso seja vivamente recomendado. Paradigma desta atitude é a de amigo meu, pintor, que quando referi este recente interesse global pelos diários gráficos me responde: “– Mas eu tenho o atelier cheio deles guardados algures em caixas que nem sei bem onde estão...!”

Pecebi também, pelo tom irónico da afirmação do meu amigo, que essa mesma comunidade artística, formada na tradição das academia de belas-artistas, olha com a maior suspeita para todos estes não-artistas a desenhar e a exibir os seus desenhos. É inegável que o caderno sempre exerceu um fascínio por todos os atentos à história da arte: a sua divulgação permite, por exemplo, acesso aos mais diversos processos de invenção artística desde o ponto de partida e, por tabela, à subjetividade da mente criadora dos seus autores. É, para além disso, um interessante objeto de estudo, provavelmente por isso mesmo: como documento e registo de processos criadores de arte. O seu charme reside, também, no tipo de registo gráfico que lhe é mais peculiar – o seu modo “inacabado”, espontâneo e informal – qualidades expressivas que atraem porque estão normalmente ligadas a uma agilidade gráfica que evidencia um dom natural. Este síndrome do parece tão fácil é uma questão central em toda a problemática ligada ao desenho enquanto marca de virtuosismo, e talvez por essa razão desenhar sempre foi encarado como coisa muito difícil, só ao alcance de alguns eleitos. Qualquer manual escolar a partir do 2º ciclo, no capítulo dedicado ao desenho, exhibe invariavelmente imagens das referências de topo antigas e contemporâneas, deixando pouca margem de manobra nas expectativas de quem é iniciado na figuração da realidade. Mas talvez essa seja uma falsa questão: na verdade, como repete Eduardo Salavisa, o importante é as pessoas desenharem e perceberem que isso pode promover a auto-realização e uma relação lúdica com o mundo. Tudo o resto são preocupações dos profissionais do desenho, e dos puristas da sua história, coisa que pouco interessa a quem, aficionado, sai para desenhar no terreno. É, repito, notável que o mais antigo preconceito artístico – o ter ou não ter “jeito” inato para o desenho – esteja a ser ultrapassado. As pessoas já perceberam que desenhar mal (?) é melhor que não desenhar nada. E também já perceberam que, afinal, quanto mais se desenha, melhor se desenha. E este facto é incontornável. Apesar de ser prática que desvirtua alguma da sua

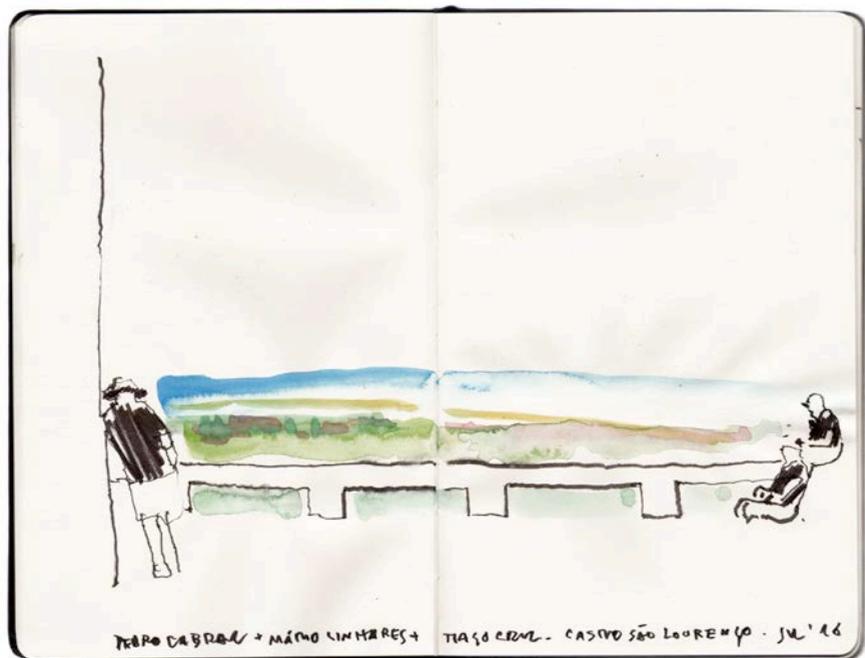
essência original – a de treino conceptual e ferramenta operativa de projeto – desenhar é agora “sexy”, como o foi fotografar há alguns anos atrás. O desenho saiu à rua, esperamos que fique por lá.



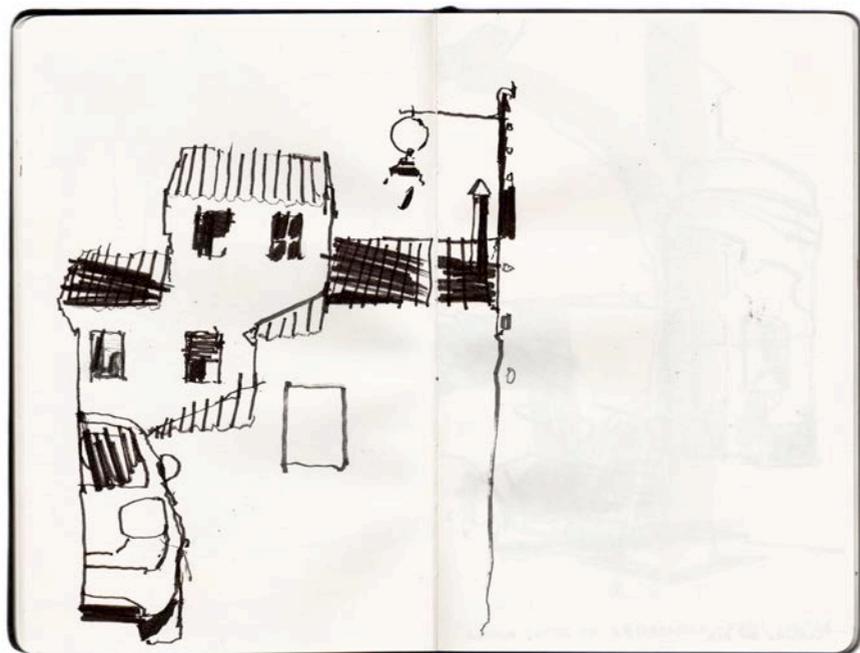
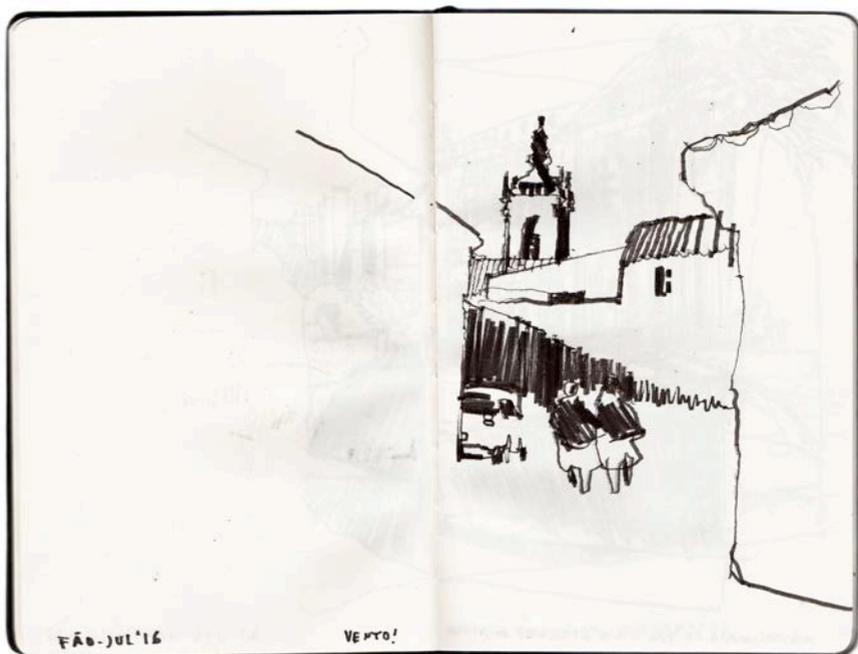
figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8, José Louro.

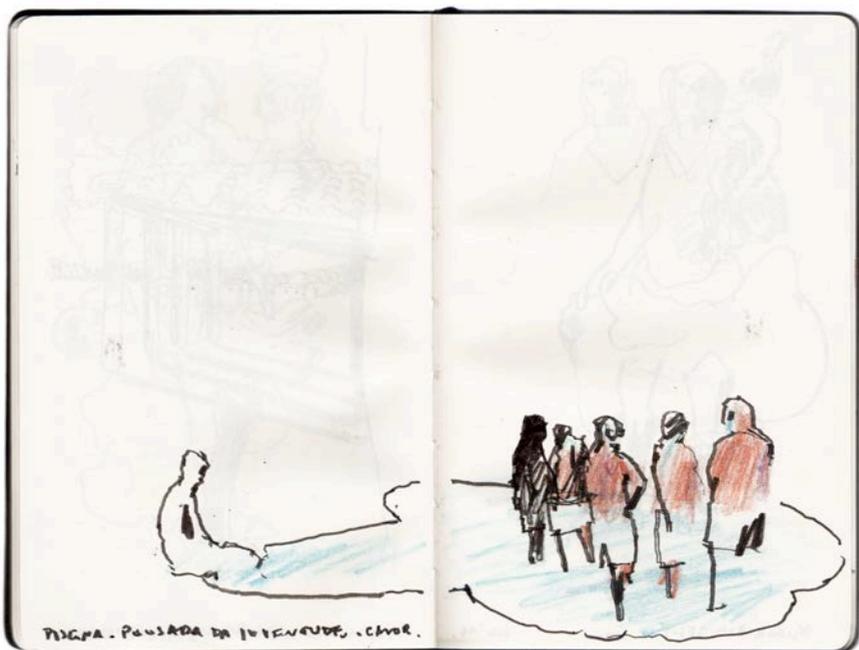
Os registos que se seguem são da autoria de José Louro e foram feitos no decorrer do evento.

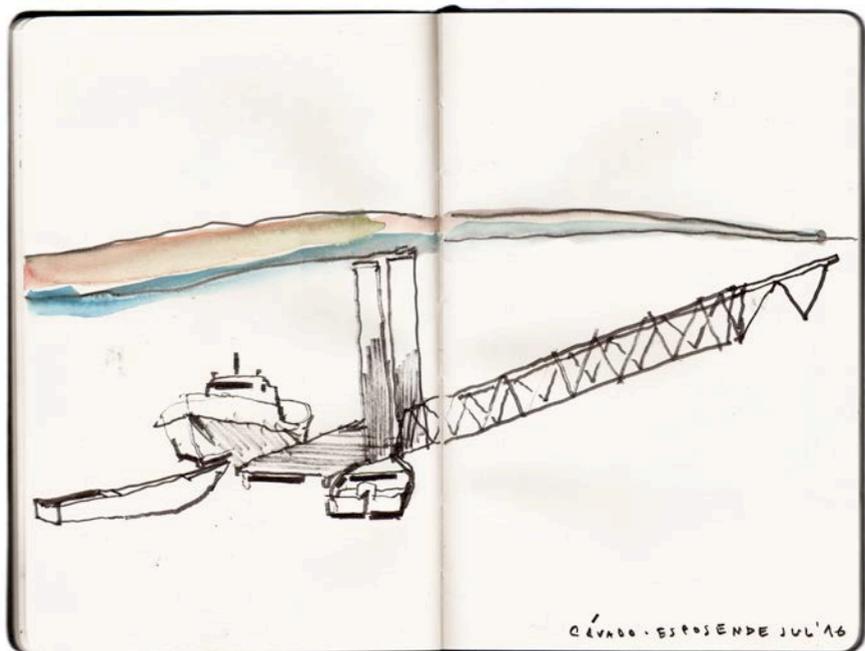












BONECOS DE BOLSO EM CADERNOS

Pedro Cabral

O DIÁRIO GRÁFICO E A FRONTEIRA PRIVADO/PÚBLICO:

O QUE FICA PARA LÁ E O QUE PASSA PARA CÁ?

O público e o privado dos meus BONECOS DE BOLSO são questões para as quais não tenho respostas definitivas mas sobre as quais tenho vindo a reflectir e que têm influenciado a minha maneira de desenhar e de usar os cadernos ou outros suportes.

Determinante para estas questões foi uma apresentação feita (em Castelo Branco) pelo Tiago Cruz onde, com grande clareza, demonstrava a “tensão existente entre dois pólos que são o “diário gráfico” e o “caderno de desenhos”. Para os cadernos como suporte de registos tenho, pessoalmente, adoptado os seguintes conceitos: (i) “Diário” enquanto registo escrito de notas, contabilidades, horários, recados e pensamentos, ou outros; (ii) “Diário gráfico” enquanto registo desenhado do dia-a-dia, que pode incluir ensaios, tentativas, experiências, eventualmente textos ou notas de apoio,... o tal laboratório; (iii) “Caderno de desenhos” enquanto suporte de desenhos eventualmente com textos relacionados com as imagens em causa; (iv) “Livro de artista” será uma obra de arte que tem o caderno como suporte. Considero que a datação, menos importante num caderno de desenhos ou num livro de artista, é fundamental em todos os tipos de diário.

Os meus cadernos têm evoluído muito (no bom sentido?) ao longo do tempo e há vários vectores que têm contribuído para essa evolução:

- O facto de desenhar cada vez mais;
- O gosto de mostrar alguns dos desenhos que faço;

- A evolução das possibilidades expositivas (fax, exposições, blog, usk);
- O conceito de urban sketching definido no manifesto usk;
- A prática do urban sketching nos uskP.

No princípio da minha actividade de desenho frequente usava folhas soltas e, se tomava algum apontamento desenhado nos pequenos cadernos, era apenas como ponto de partida para outros trabalhos. Quando comecei esporadicamente a desenhar nos cadernos tinha dificuldade em isolar os desenhos das notas de carácter pessoal que enchiam maioritariamente as folhas. Os cadernos eram mais “diários” do que “diários gráficos”.

PÁGINAS DE DIÁRIOS GRÁFICOS (ou não)

Quando comecei o blog já tinha um considerável baú de desenhos inéditos mas verifiquei que com esta ferramenta, ao contrário de anteriores ambientes de exposição, com facilidade podia recortar digitalmente apenas as páginas ou as partes que me interessavam, e utilizar livremente a cor (ao contrário das divulgações via fax, mais restritas e sem cores) aumentando consideravelmente o acervo disponível.

APONTAMENTOS DESENHADOS

A utilização alargada dos blog revolucionou a mediatização do diário gráfico (ou pelo menos das partes dos diários gráficos consideradas públicas) e abriu caminho para o aparecimento dos usk.

DIÁRIO GRÁFICO, PONTO DE PARTIDA

A explosão do urban sketching e a divulgação do manifesto usk não só definiu conceitos como me ajudou a clarificar posições relativamente aos desenhos e aos cadernos. De facto, desde muito cedo que tracei uma clara fronteira entre o urban sketching – ver manifesto em relação ao qual sou muito kosher – e o desenho de estirador (não urban sketching)

maioritariamente feito em folhas soltas ou equivalente. Com muita frequência um urban sketch, completamente realizado em caderno e de acordo com o manifesto usk, evolui para (melhor?) um desenho mais elaborado, ao estirador.

Com alguma divergência relativamente aos usk, os uskP insistem na utilização de cadernos para o urban sketching e, para alguns de nós, há uma grande riqueza na troca de cadernos no final dos encontros.

Esta saudável “bisbilhotice” que não levanta quaisquer dificuldades à fase “caderno de desenhos” nem à maior parte da fase “diário gráfico” já me é algo incómoda para as zonas mais íntimas de “diário” (fases por vezes entrelaçadas nos mesmos cadernos). Não sendo segredos de estado são aspectos particulares, as tais “notas, contabilidades, horários, recados e pensamentos” que não me são confortáveis mostrar.

Para resolver esta dificuldade tenho adoptado a solução de desenhar sempre da última para a primeira página do caderno e escrever ou usar para os temas mais privados, as páginas no sentido da primeira para a última. Isto permite-me, em qualquer ocasião, resguardar ou selar (com agrafos, molas ou fita-cola) as páginas iniciais, deixando visíveis as folhas com desenhos “mostráveis”.

CADERNOS DE DESENHOS

O DIÁRIO GRÁFICO E O SEU USO:

EXPÔR; EXPLORAR; ATRAIR OU VENDER

Não costumo usar os cadernos como o laboratório e o centro experimental de que outros sketchers tanto gostam. Normalmente estudos e experiências faço-as em casa, ao estirador e, conseqüentemente em folhas não encadernadas.

Não quer isto dizer que não use o diário gráfico para desenhos rápidos, apontamentos, notas ou mesmo (e sobretudo) estudos de enquadramentos “THUMBNAILS”. São estas as minhas explorações em diário gráfico.

Frequentemente algumas destas explorações acabam depois ampliadas e trabalhadas em estirador (não urban sketches).

Estando o urban sketching completamente na moda é óbvio que o objeto em si (os cadernos cheios de desenhos) sejam de facto atraentes e a divulgação dos desenhos, maioritariamente através do blog, já me proporcionou contratos de trabalho.

Nestas situações as premissas invertem-se e, enquanto no diário gráfico e mesmo no caderno de desenhos a prioridade ou o grande enfoque seja o processo (independentemente de o resultado poder ter o look de um bilhete postal), no desenho encomendado a prioridade é o resultado e, não se tratando de urban sketching, sendo o grande enfoque o resultado final não há que olhar a métodos sendo legítimas todas as ferramentas.

A venda ou o negócio será sempre com desenhos – públicos – e não com diários gráficos – privados.

Mesmo aqui há exceções.

Já aconteceram, e voltarão a aparecer, solicitações para a publicação de livros de urban sketching, às vezes até com modelos previamente definidos. Nestas ocasiões tenho (temos) negociado a digitalização de folhas do diário gráfico cujos originais continuo sempre a guardar.

É a forma de transformar em valor aquilo que à partida seria aparentemente inútil.

PRIMEIROS E ÚLTIMOS DESENHOS DA VA

Por mais que não queira sinto-me sempre influenciado pelo destino a dar aos desenhos.

Quando nas minhas caminhadas comecei a percorrer a Via Algarviana fui, naturalmente, fazendo os meus desenhos. Só passado algum tempo e tendo já alguns cadernos desenhados começou a germinar a ideia de fazer o livro dos BONECOS DE BOLSO NA VIA ALGARVIANA.

Eu, pelo menos, vejo diferença em alguns dos desenhos que foram feitos antes e depois desta decisão.

AS INDÚSTRIAS CULTURAIS/ CRIATIVAS E O DIÁRIO GRÁFICO:
AMOR PURO; ILUSÃO; PODER OU UM INTERESSE CAMUFLADO

A atracção pelos desenhos em cadernos tem estado na origem de propostas cujo objectivo, mais ou menos comercial, é mesmo a realização de “diários gráficos”, quase sempre para reprodução fac simile.

Julgo que neste âmbito as propostas mais interessantes são as residências artísticas que resultam normalmente em belíssimos cadernos de tema geográfico como os dos Lapin (Caderno de Ramatuelle, Caderno de Cuba, ...) do Eduardo (Caderno de Braga, Caderno de Abrantes) ou do Xavier de Blas (?)

OS CADERNOS DOS ENCONTROS

O modelo habitual dos encontros uskP termina com um ajuntamento em que os desenhos do dia são expostos e onde os cadernos andam frequentemente de mão em mão.

O enorme sucesso dos uskP com inúmeros encontros para desenhar, oficinas, cursos e outras formações, acarreta alguma perversidade no que respeita à veracidade dos diários gráficos no mais puro do conceito.

Ao transformar o desenho (ou pelo menos o Encontro para Desenhar) numa atividade quase gregária os sketchers vão produzindo lindíssimos cadernos, ditos “diários gráficos” mas que, ao serem construídos já com o objetivo da exposição perdem toda a intimidade do conceito que lhes deu origem.

São cadernos que, em minha opinião, ficarão sempre nas margens do diário gráfico, do caderno de desenhos e do livro de artista. Daqui a uns tempos talvez ganhem estatuto ou uma classificação especial como “cadernos dos encontros”... quem sabe...

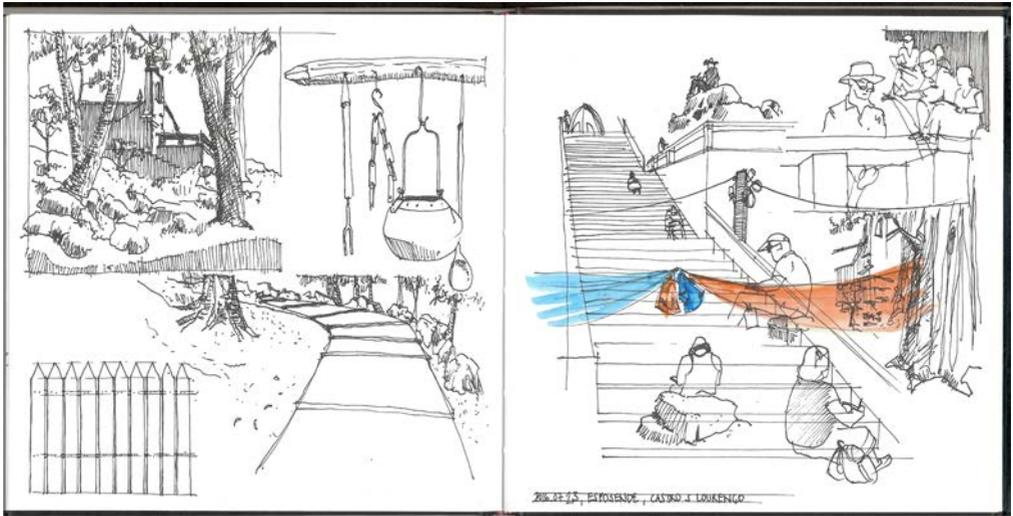
A DEMOCRATIZAÇÃO DO DESENHO E O VALOR DOCUMENTAL DO DIÁRIO GRÁFICO

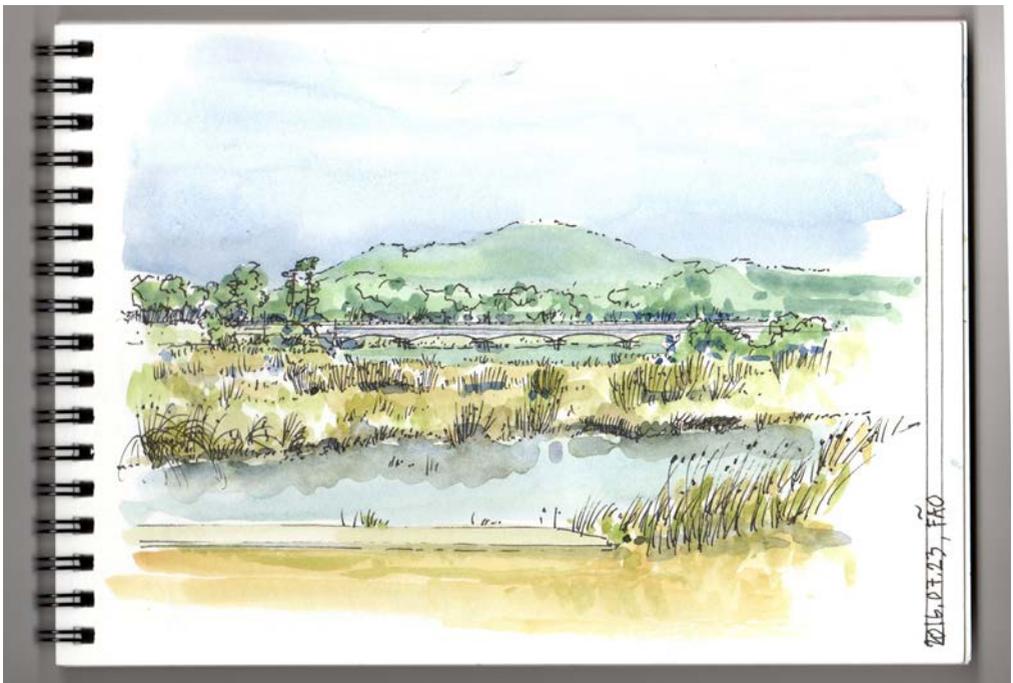
A divulgação do desenho documental, executado no local, mostrando o mundo num desenho por dia, em resumo a divulgação do urban sketching tem sido explosiva em todo o mundo e tem permitido a tantos anónimos terem o gosto de desenhar (e o gosto de ter desenhado).

Este é um dos objectivos dos usk e que considero amplamente realizado. Salvo algumas excepções tais como as anteriormente referidas, o valor de face de um diário gráfico, caso fosse inserido numa rede comercial, seria próximo do zero. A “inutilidade” do diário gráfico é frequentemente louvada e louvável.

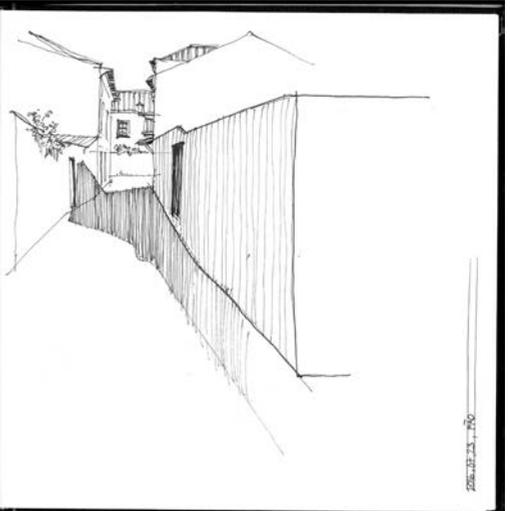
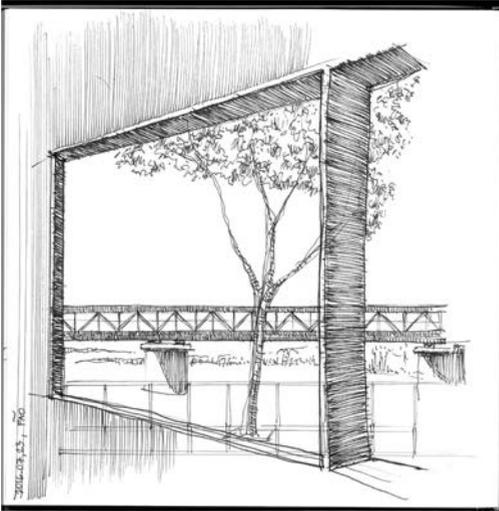
Tal como nas fotografias, no entanto, o valor documental pode vir a ser incalculável. Já aconteceu e voltará a acontecer que o apontamento mais banal poderá revestir-se do maior interesse ou da maior importância histórica (Delacroix, Roque Gameiro, ...)

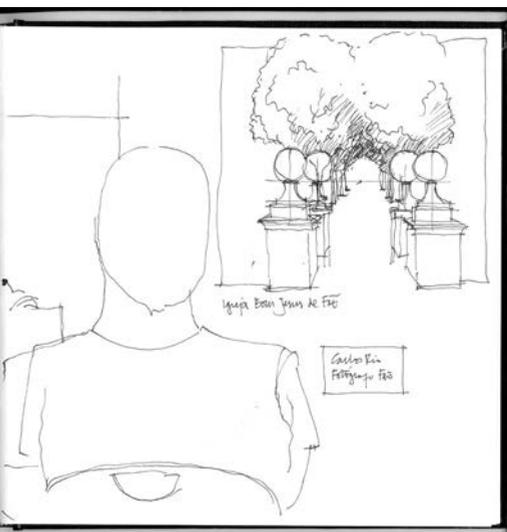
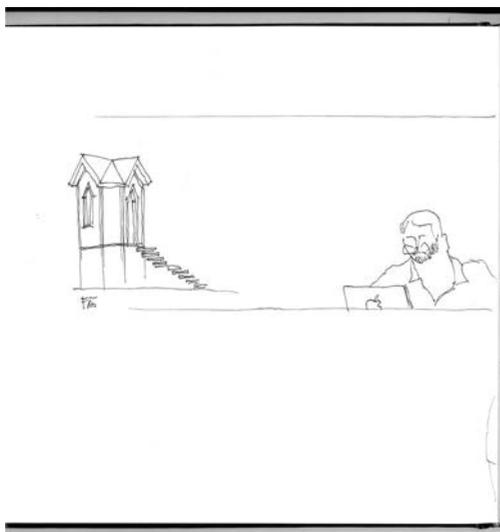
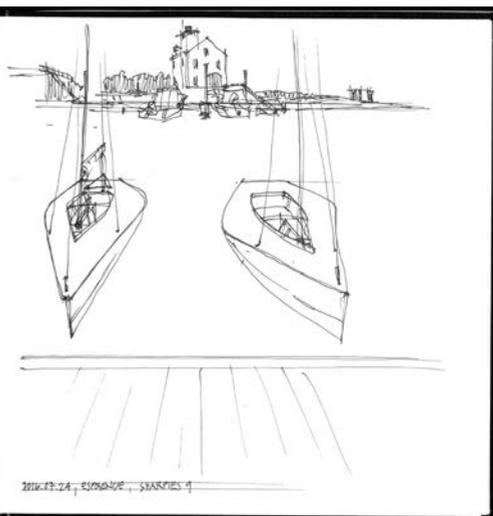
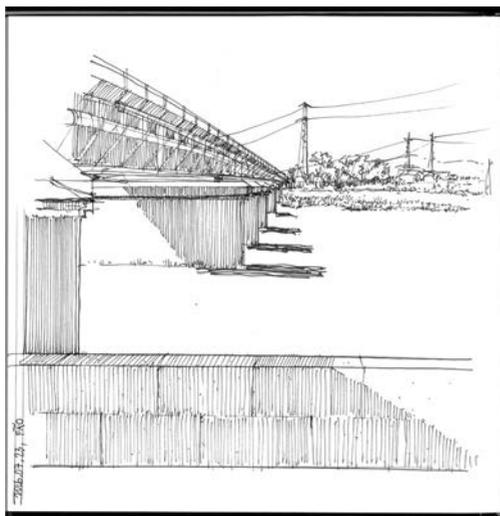
Os registos que se seguem são da autoria de Pedro Cabral e foram feitos no decorrer do evento.

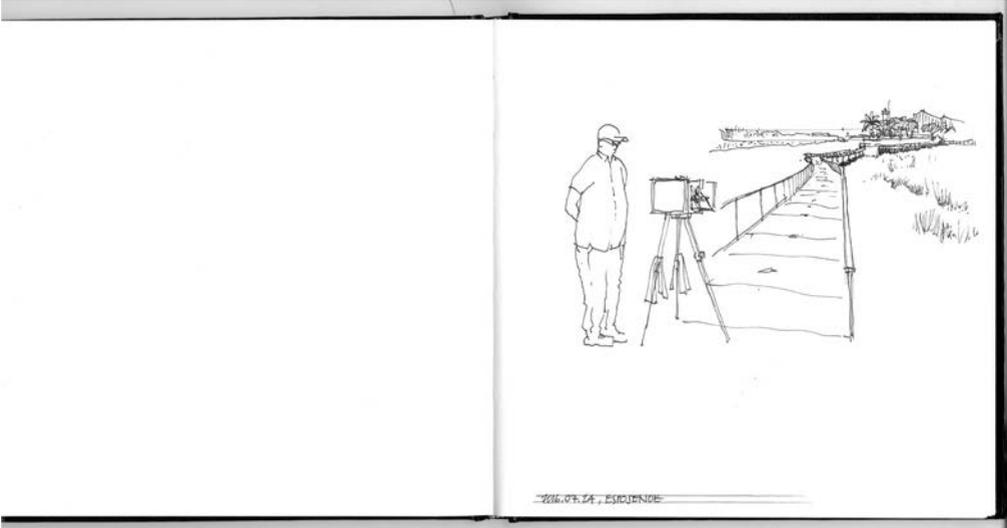




2016.07.23, F&O









2016.07.24, ESTOJENSE



CINQ.
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTES E COMUNICAÇÃO

ESPOSENDE
câmara municipal