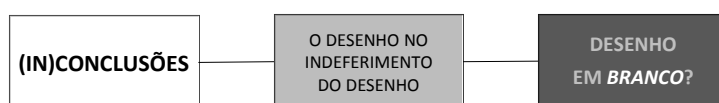


G. chegada | *check-out*



Error is just as important a condition of life as truth. (Carl Gustav Jung)

Uma Viagem não vale tanto, se não preconizar instantes de repouso para a contemplação das vistas e para indagação dos panoramas internos que esses cenários suscitam. Tal-qual, servindo o propósito de síntese do que se foi vendo e pensando ao longo desta Viagem, o convite à contemplação das conclusões acontece num momento de pausa, no final de uma etapa importante, durante a fração visória em que é viável manifestar o resultado das ‘imagens’ apreendidas. Essa *imagerie* parece, presentemente, apta a ser facultada ao olhar forasteiro. Mas na sua exposição, o desenho do nosso ensaio deixa de ser processo (expressão subjetiva e transitória) e passa a ser o produto (representação objetiva e final) que se presta, agora, e por via da percepção externa, a diferentes paisagens e distintas ‘configurações’, mesmo depois da ‘linha de produção’ ter estacionado.

Aceitando que *a educação profunda* [também] *consiste na destruição da primeira educação*¹, a possibilidade de continuidade grátis do que pensámos e escrevemos, mediante outro olhar, permite e mantém, a partir do momento da partilha, a re(de)senha dos ‘desenhos’ que intentámos fixar no pensamento do observador, como ponto de partida para outros processos, outras *educações*...

Este é um trabalho que pode (e deve) ser continuado, completado e, sobretudo, criticado. Como tal, a hipótese colocada na origem subjetiva destes desenhos discursivos que levámos a cabo, reagirá construtivamente, esperamos, a palcos de conflitos, oposições e subversões, igualmente subjetivas, desta feita por confronto e manipulação do objeto de trabalho que assume todo um outro cunho defronte da peça autoral.

Repouse e observe os resultados deste desenho evolutivo, buscando pontos de vista nos lugares onde pode encontrar as condições para o desfrute da paisagem visual. Por esse lado, pode elevar-se para obter uma visão abrangente. Depois, pode perseguir um ponto de observação mais asilado com vista para uma espécie de olhar íntimo, de pormenor sobre os ‘cenários’ da suposta obra.

O primeiro lugar-visor disponibilizado, está implantado num ‘miradouro’, a partir do qual se tem uma visão panorâmica, diligente no sentido de perscrutar o campo visual aberto que está subjacente à imagem visível e à imagem invisível. No segundo, através duma vista de perto, debruça-se sobre o erro e as especificidades decorrentes da produção cunhada que é

¹ Valéry, P., *Introdução ao Método* (...), op. cit., p. 25.

altamente subjetiva e de complexa racionalização, mas que remete o produto para um estatuto de incontornabilidade do erro no campo da ciência, da teoria e da prática artística; enfim, da vida.

Em ambos os pontos de vista, os enquadramentos didáticos estão, naturalmente, implícitos, e poderão ser analisados dentro ou fora do contexto nuclear do tema do erro no panorama acadêmico, sabendo de antemão que os deslocamentos da posição de vista, por mais ínfimos, acentuarão as diferenças da *big picture*...

1. (in)conclusões

Para um ponto de observação panorâmica, quatro etapas distintas - a par do que podemos designar como critérios particulares no reconhecimento dos episódios que levam à identificação de uma possível lógica recorrente do erro -, podem ser destacadas, *grosso modo*, na biografia do erro:

- i) A da era pré-moderna, que divulga o 'erro mágico' associado às ciências do oculto, do sobrenatural, do divino, do onírico ou do transcendente, ou o *erro ético* que corrompe e é suscetível de ser banido dos sistemas lógicos;
- ii) A do erro que é agente processual ou elemento deliberado nas correntes estéticas de rutura ('erro estratégico', avocado pelas vanguardas como elemento *ready-made* para a desmontagem de uma hermética do pensamento clássico);
- iii) A do erro consciente ou consciencializado, congruente com os desvios que o modernismo admitiu acolher no desenho ('erro modelar' que obedeceria a um conjunto intelectualizado de códigos e pactos lógicos próprios do processo estrutural de "tentativa - e - erro");
- iv) E a do erro pós-moderno; o 'erro fragmentário', tradicionalmente inerente à contingência e à ausência de limites metodológicos e tecnológicos: uma espécie de "vale tudo" na estética e na técnica da arte.

Uma vez que sois do pequeno número dos sábios, disse ele àqueles senhores, e que aparentemente não matais ninguém por dinheiro, dissei-me então, peço-vos, de que vos ocupais vós. Dissecamos moscas, disse o filósofo, medimos linhas, somamos números, estamos de acordo sobre dois ou três pontos que compreendemos, e disputamo-nos sobre dois ou três mil que não compreendemos.²

O enfoque principal do nosso trabalho assentou, sobretudo, na tentativa de identificar e analisar alguns momentos de distinção que parecem ter implicado desvios de atenção às visões mais ortodoxas do desenho³, sobretudo na contemporaneidade, a fim de descobrir e

² Voltaire, *Conversa com os Homens (...)*, op. cit., p. 30.

³ A consagração do desenho como disciplina ou síntese artística disciplinadora autossuficiente *que se basta a si própria* (Francisco de Holanda) deu notícia há relativamente pouco tempo, porquanto se foi perpetuando a encarar o desenho como apoio (ou processo transitório e, conseqüentemente, inconclusivo) de outras finalidades. Sendo o desenho de estudo frequentemente associado ao trabalho primário dos artistas plásticos, a acoplagem das suas valências de desenvolvimento de ideias aos trabalhos do arquiteto e do *designer*, é mais tardia; mas também estes 'desenhadores' dependeram dessa simultaneidade funcional do desenho enquanto instrumento operativo e narrativo, que o seu domínio formalizador desde sempre tem facultado, para fazer evoluir perceções, ímpetos e ideais,

examinar a base mental e material de uma 'legislação' visual que pode, afinal, reportar parte da responsabilidade executiva do desenho, quer ao plano psicanalítico da origem e do fenómeno do erro, quer ao domínio empírico do gesto errático. Importou, nesse sentido, sintetizar e conceber a explicação para certas ocorrências que revestem o processo do desenho de uma objetividade acordada na necessidade inventiva, promovendo os achados da aventura da criatividade através de uma perspectiva filosófica que, a par do carácter volátil da própria temática do erro, favoreceu uma exploração teórica mais especulativa e literária, do que histórica, científica ou pedagógica.

Reavivamos as palavras de Valéry, em 1930: *reconheço-me nesta vontade de, por um lado, imaginar o trabalho, e por outro lado as circunstâncias acidentais que engendram as obras*. Com efeito, a valência científica do erro empírico só pode ser identificada para além do método normativo, não sendo possível determinar as maneiras e os tempos em que essa entidade circunstancial gera a 'obra' ou participa nela, porque *conduz à descoberta da relatividade sob a aparente perfeição (...) de algo de inumano* (inalcançável pelo saber dado como acertado). As derivações materiais resultantes da absorção/incorporação de riscos 'perversos' que, a dado momento 'borram' o desenho, podem dar a oportunidade de alcançar, nos resultados desenhados, padrões físicos que, no panorama da sua interpretação psico-estrutural, configurem sistemas de epítome da construção gráfica do ato criador, em que o objetivo é providenciar as condições para se ultrapassarem os contextos dos entraves da estaticidade e da repetição, através de uma política que demonstre o *estado movediço, de irresolução, ainda à mercê do instante, que as operações do espírito vão poder servir-nos, antes de alguém lhes chamar diversão ou lei, teorema ou obra de arte, antes que por efeito de distanciação e de acabamento, percam semelhança consigo mesmas*⁴.

O domínio do erro material - aquele que poderíamos associar aos fenómenos casuais da ação de desenhar - reveste-se da maior imprevisibilidade e incerteza, e não há leis funcionais que o possam manter estável, pois o seu valor reside, precisamente, na inscrição das metamorfoses pontuais e imprevisíveis que imprime à expressão. Se as ciências nos dão exatidão e probabilidade estimada, o campo do desenho só pode *aspirar a resultados de probabilidade desconhecida*. Não alcançamos, por isso, a possibilidade de determinar invariantes expressivas por um processo sistemático de síntese do erro, regentes e conducentes à estipulação metodológica da sua aplicação como recurso inventivo, mas julgamos ter podido identificar as características potenciais de alguns dos seus efeitos e enfatizar a sua validade no plano inventivo.

artísticos e técnicos, a par do que aconteceu com Plínio *O Velho*, a quem alegadamente, devemos a instituição do desenho "livre" ou "natural".

⁴ Valéry, P., *Introdução ao Método* (...), op. cit., p. 16.

Ora, ajudar a vencer o *tabu* do erro, para assumir a sua existência, bem como a sua cátedra operacional, é o que de mais útil podemos retirar do presente trabalho, dado que a alegada inovação conotada com o uso do erro não se relaciona com método ou modelo, mas com os tecidos turvos da criatividade que geram malhas intrincadas e indeléveis de miras, desejos, sentidos, emoções, pulsões e rumos topológicos.

A razão que levou a desconsiderar a incorporação do estudo de casos apoiantes ou apoiados na filosofia exposta ao longo do trabalho, reside, fundamentalmente, na incapacidade de situar estruturalmente o desenho errático num plano operativo consensual que permita uma análise inequívoca das suas "regras" e dos seus "modelos", em obras projetuais ou correntes artísticas de cariz assinalável e invariável.

Por outro lado, o desenho (que já acarreta o legado do pensamento) que assume e incorpora, estrategicamente, o erro no próprio processo mental à medida da conveniência, está ao serviço de vários agentes que dele retiram os significados e as funções que lhes interessam, de vários fatores que nem sempre 'deixam' identificar conscientemente as suas causas, e de diversas funções e objetivos ilimitados e indecifráveis pelo olhar do outro. Julgamos que é nessa particularidade incontrolável, que a filosofia do desenho revela sobre o próprio, que reside, todavia, a sua grande valia na senda da inventividade; mas é também por aí, que o desenho evolutivo se distancia, para já, de uma nomeação e distinção académica consensuais, fragilizando, de certo modo, a sua transversalidade⁵ enquanto 'arte maior' (porém, altamente errática), ao condicioná-lo, ainda, além do direito à pedagogia e à instrumentalidade que persegue a certidão.

⁵ O desenho enquanto fundamento do exercício de determinadas profissões e especialidades ligadas à expressão visual é inquestionável, tanto quanto não resta dúvida de que as suas tarefas suportaram a consolidação institucional e cultural de atividades nas quais imperam uma fundamentação de base científica. Todavia e como já vimos, a ciência tal como é tida, parece 'insuficiente' para globalmente legitimar o aporte do desenho livre, mas conseguimos asseverar, com relativa razoabilidade, supomos, uma acoplagem deste desenho a (quase) todas as atividades humanas que se valem da ciência para fixar a sua fundamentação.

Ora, com a constatação da horizontalidade e verticalidade funcional do desenho nas atividades humanas, a possibilidade de uma definição polissémica tem vindo a ser cada vez mais profusamente perscrutada - infrutífera, aliás, no objetivo de apresentar algo de perplexamente novo e consistente em relação aos entendimentos disciplinares dos períodos pré-moderno, moderno e pós-moderno, e que comporte, adicionalmente, a introdução do desenho digital no espetro de uma influência eminentemente virtual abrigada pela tecnologia computacional transversal à funcionalidade dos vários desenhos. É assim que as definições que extrapolam a manualidade do desenho ganharam, em meados do século passado, todo um novo ambiente retórico consentâneo de devaneio teórico-prático sobre o potencial da representação assistida pela máquina, vindo a dificultar o sucesso de uma auscultação teórica para a sua definição abrangente. Com efeito, avançando no sentido do paradoxo de uma concetualidade ora matemática ora aleatória, regada por absolutos próprios do infinito que o corpo e a mente não podem controlar, mas que podem compreender (outros) modos de desenho, a 'maquinabilidade' do desenho irrompeu para temperar o poder das suas primordiais funções assentes na manualidade.

Escrever sobre o desenho tornou-se comum, mas o paradigma teórico já não é o mesmo desde as ordens clássicas que situavam a sua operatividade no plano normativo de uma instrumentalidade subordinada a códigos herméticos de representação, e a técnicas mecânicas para os traçados. O desenho académico antigo, como apanágio prático manual para as Belas Artes, deu lugar à ambiguidade do desenho como modo de pensar os fenómenos, quer do campo artístico, quer de outros domínios que careçam da representação. De modelo limitado do visível ou da ideia para o visível, o desenho passou a hipótese marginal do invisível e para o invisível ambíguo:

*Se insinúan, por outra parte y desde distintas áreas de conocimiento, nuevos sistemas de pensamiento que no se corresponden ya necesariamente con la lógica ni la causalidad y que parecen más relacionados con la ambigüedad de los terrenos de la intuición, las asociaciones inconscientes, es decir, con las zonas menos descriptivas del arte.*⁶

E é com a prática que o desenho exala grande parte das suas qualidades. Efetivamente, parece ser com o exercício do desenho que se alcança a supremacia de uma 'linguagem' díspar, à parte da palavra, e que só recentemente conquistou uma posição de autonomia em relação a outras formas de representação e expressão⁷ incluídas no produto da arte. O exercício do desenho depende grandemente dos efeitos da ação da mão no suporte, e é assim, com a implementação do treino do traço e com o hábito de exercitação da formulação da representação, que se atinge eficácia estratégica ímpar na operatividade do desenho, para a evolução e sustentação do futuro. Contudo, a tentativa de responder às inquietações iniciais deste trabalho levou, até agora, a algumas respostas de cariz teórico e retórico, mas bem assim, a interrogações adicionais que só parecem ter retorno plausível num campo do desenho que já não é o da prática gráfica.

Subjacente ao título deste trabalho, está essa primeira vertente do exercício (da prática) do desenho de estudo (não unicamente processual) e, com isso, uma natural inclinação para a necessidade de discussão sobre as matérias relacionadas com o ensino e a aprendizagem do desenho que pode recorrer ao erro como modo criativo. Pese embora não seja esse o foco da atenção-maior da investigação levada a cabo, lateralmente foram observadas algumas situações em que a atualidade do ensino do desenho e dos respetivos enunciados para a sua

⁶ Valle de Lersundi, G. (2001), *En Ausencia Del Dibujo. El Dibujo y su enseñanza tras La crisis de La Academia*, Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, p. 12.

Gentz Valle de Lersundi (SID).

⁷ Ancestral, anterior à escrita e depois de muitos séculos subordinado a outras 'artes', o desenho veio, aos poucos, a conquistar a sua posição de autonomia, levando desde então, a um interesse crescente, mormente desde o renascimento, com as vanguardas e definitivamente a partir da primeira metade do século passado, com o movimento internacional, de consolidação das suas variedades e validade disciplinares inerentes.

prática parecem não conseguir responder à emergência do erro no processo criativo e, bem assim, é com algum embaraço que constatámos ainda haver substancial dependência pedagógica ao desenho processual certo que não contempla os aspetos científicos da inevitabilidade do erro. É que se a técnica do desenho pouco ou nada mudou desde a datação dos primeiros riscos do hominídeo, a pedagogia pode e deve adaptar-se ao presente e à mudança de paradigma acentuada pela sociedade fragmentária e errónea que temos em movimento⁸...

Para que o desenho (ou o processo de representação) pudesse, então, ser analisado e interpretado à luz do seu potencial inventivo, foi necessário isolá-lo transitoriamente para reaprender a ver nele e a obter dele, as suas funções primitivas (grandemente ligadas ao erro), ainda antes do advento gráfico que o 'papel' fixa. E foi no devir inventivo do desenho, justamente, que consideramos ter recapturado um inesgotável frescor na atividade particularizada da origem que divulga o recurso insistente e incessante ao erro, como forma criativa e metáfora da vida que une a natureza com as necessidades do homem ou, se quisermos radicalizar, que pronuncia 'as necessidades da natureza' junto do homem que a parasita.

Apesar da volatilidade incidente sobre a temática do erro e a perturbação que o seu fenómeno suscita nos processos, nas teorias, no pensamento e na vida em geral, foi sobremaneira relevante constatar, no decurso da investigação, que a invenção através do erro não atua somente no rumo da superficialidade ou de uma espontaneidade intuitiva geradora da dúvida estéril, mas nas 'certezas' da intelectualidade que carece do trabalho do tempo, do esforço e das medidas exaustivas da experimentação da 'verdade'; no âmbito de uma estratégia que não se revela assim tão 'improfunda', quanto a que ocorre no reverso da *invisibilidade* ou no âmbito de uma perseguição mimética do 'acerto' com o amparo do que reconhecemos como real, reconhecível e comprovado.

Mas, porque 'dominar' uma anatomia específica do erro na representação, pressupõe controlar quer o seu desenho (ou essa possibilidade), quer os respetivos modos de ordenação e de encadeamento das camadas do pensamento com essa materialidade física, houve que ponderar a inventividade 'representável' em dois campos de análise complementares:

⁸ Temos vindo a ser arremessados por tratadística e ensaios de cariz doutrinário sobre o desenho, mais coerentes ou mais difusos, que visam fornecer uma definição genérica e globalizante, até agora gorada, abarcadora das especificidades e variantes do desenho. Mas uma vez que estas, até prova em contrário, são infinitas, incomensuráveis e permanecem especializadas, distintamente fora de uma linha unívoca de fixação de significado, uma aceção universal da definição do desenho parece estar, para já, fora de questão (e ainda bem).

- i) No ‘desenho’ exercitado internamente, isto é, no âmbito da formação da imagem imaterial (ou mental) que antecede uma expressão material: o estudo de uma representação errática do que pode vir a ser a exposição de uma expressão precisa (*habitat* do erro intencional);
- ii) No exercício do desenho em si, a saber, o desenho que se marca diretamente no papel; o desenho que corporiza a imagem e revela, enquanto resultado gráfico, o estudo e o documentário da evolução da própria imagem material: a expressão errática contínua do que é uma representação interna lógica (*habitat* do erro casual).

O segundo caso (ii) trata, efetivamente, do exercício do desenho na sua aceção direta e tradicional: o desenho desenhado que se quer acabado. Contudo, numa altura em que as suas funções são frequentemente submetidas a revisão, e que o seu campo de ação é continuamente posto em causa, a noção de que o desenho comporta inequívocas características aptas a patrocinar a criatividade que não se esgotam na norma, no gráfico e no visível, traduz uma recorrência muito atual e interessante para quem averigua e investiga sobre o assunto, numa direção que expande e tenta validar o desenho em planos não-gráficos ou pouco ortodoxos. Daí surge a necessidade de, no presente capítulo e em acordo com o primeiro caso mencionado (i), concluir substância sobre os conceitos e as ferramentas que estão nas costas da disciplina (ou que não lhe são próprias, diretas ou ‘direitas’), que compreendem o exercício material do desenho, para tentar perceber em que quadrantes imagéticos não diretamente contemplados na realidade física do desenho, pode afinal, o desenho legitimamente viver, além da sua dimensão operativa que se exhibe no ‘papel’...

1.1. o desenho no indeferimento do desenho

Como referido, ponderar atualmente sobre o desenho inventivo/evolutivo e sobre o seu exercício, compeliu a averiguar os processos visuais que lhe subjazem, examinando os sistemas imagéticos que o suportam, antes e depois da *graphia* se dar, nos quais o erro é interveniente indireto e direto. Mas o que uma teoria do erro nos ajudou a confirmar, é que esses sistemas existem e formulam outros tipos de desenho além e para lá da ‘escrita’ do desenho no ‘papel’ que persegue o acerto.

Num ‘parecer’ final, poderemos continuar a chamar “desenho”, a esses desenhos indeferidos?

Sobre a ‘dívida’ do desenho ao papel, e ponderar se o papel, sem o desenho, deixaria ou não, de ser o suporte onde a memória se exterioriza, são as questões que se colocam, agora...

O verso aparente do desenho pode ser, portanto, o papel: pode constituir, em si, a *superfície epidérmica* ou a própria *imagem* que se instala na pele tátil do corpo do pensamento (*desenho que se constitui como memória externa*⁹), sobre a qual discorreremos no Capítulo B (*Viagem ao Anterior: Pensamento por Imagens*, ponto 1.1.1.), contudo, tão *penetrante* (*idem*, ponto 2.1.1.) que consegue comparecer e desaparecer sem afetar a qualidade física da mentalidade (ou do desejo) que o desenho singularmente comporta.

Mas antes, há que perceber que o desenho, previamente à sua inscrição corpórea, comporta o *gesto* que constrói o *traço* - tema explorado no Capítulo E (*Viagem ao Exterior: Imagens do Desenho*, pontos 3.2. e 4.).

Ora o traço, à semelhança do papel, parece poder, ou não poder fazer parte do desenho... Faz, decerto, se na sua dimensão visível. Não fará, em tese, tratando-se do tipo de desenho que se ‘recusa’ a si próprio; que indefere, omite ou prescinde da sua qualidade gráfica.

Importa, portanto, notar as classes impressivas do desenho, a fim de avaliar a respetiva legitimidade no âmbito da sua consagração, a par do desenho que se desenha (expressivo). Trata-se de constatar o indeferimento do desenho no seu próprio campo de ação, ou como traço (gestualidade) no plano de uma conduta em negativo; e compreendê-lo no espectro da *reflexão visual* e da *imagem imaterial* que não se limita à figuração e ao grafismo, nos termos do desenvolvido no Capítulo C (*Viagem ao Interior: Imagens do Pensamento*, pontos 1. e 2.).

⁹ Almeida, P. L. (2013), *Desenho Protocolar. Inscrevendo a Ação, a partir de Günter Brus*. "PSIAX #2, série II", Porto: FAUP Publicações, p. 74.

Esses riscos instáveis da cogitação que parecem substituir ou destronar a *performance da mão* e a parte pública ou exterior que leva o *autor* a desenhar (*vide* Capítulo E - *Viagem ao Exterior: Imagens do Desenho*, ponto 4.), fazem do desenho impressivo (e impreciso), uma espécie que se nega a si mesma enquanto traçado, mas que se assume como potência expressiva e infraestrutura da matéria desenhada.

Desenhar, antes e depois de ser uma cubicagem expressiva que, por ser indizível, se faz em imagem gráfica, é também, e só, um feito do critério do infazível ('falante') responsável pela *representação interna* de que trata a *(in)imagem material* (*vide* Capítulo C - *Viagem ao Interior: Imagens do Pensamento*, ponto 3.1.). É o idioma para um desenho em branco; um desenho das linhas de fuga esquivas que não chegam a tocar (-se) no papel, do pigmento que não colora: o desenho 'enxuto', 'lavado' ou *em branco*...

1.1.1. desenho em branco?

Some passages from invisible to visible may result in sounds, since the most important production of human beings is language. One can also say that the sound which disappears once it materializes is a type of drawing. (Joseph Beuys)

Contatemos que o desenho também é, então, a 'imatéria' que vive no interstício entre a ideia e o real, entre o conceito e a sensação; que se 'traça' na fronteira marcada nas extremas da imaginação e da feição. Valéry falava sobre o poder transformista dos objetos do pensamento, que arruinavam a fisionomia original, *ao sabor do espírito*. Sobre isso, discorreremos no Capítulo B: Viagem ao Anterior - Pensamento por Imagens, ponto 2 e subpontos.

O desenho pode ser esse limiar do imaginário com o mundo sólido, que abdica do acabamento e vive infinito, como 'som' mudo; revelação silenciosa que não vem da retina nem do tato, cujo idioma permite informar sobre a energia dos inventos. É o desenho que seca a matéria e ausenta o traço. É indicador, ouve-se no interior, mas ainda não é imagem (material) porque se recusa como risco e se afirma como continuidade 'aérea', como força ou aptidão mas sem desempenho ou cumprimento elaborativo. É o *exercício do desenho de estudo*¹⁰, mas sem a parte executiva.



Robert Morris (1931 -)
Blind Time, 1973
<http://www.starr-art.com/exhibits/robert-morris-drawings/>

Se o processo de figuração aprova a feitura da carne da imagem que se exulta 'belamente'¹¹ no desenho, o desenho *em branco* triunfa paradoxalmente pela incapacidade de aceder à

¹⁰ Excerto do título do presente trabalho.

¹¹ O desenho sempre perseguiu a perfeição, a beleza. Pode dizer-se que a definição da grande tarefa do desenho se constituiu no objetivo de representar as imagens visíveis melhor de que como se apresentam na realidade. Tradicionalmente, quem desenha esmera-se para atingir ou tanger a imagem aprimorada da coisa vista ou imaginada. Nesse domínio, mestrias como a geométrica, a mimética e a técnica, não deveriam, à partida, admitir desvios ao trilho da perfeição; pelo que os erros que, eventualmente, sucedem no processo executivo e permanecem no registo serão, grosso modo, sinais da ocorrência de

potência de configuração da peça. A dinâmica do desenho *em branco* não se enquadra no "sentido figurado", mas na sugestão errática das figuras que, nesse estágio fetal, ainda são autônomas relativamente à realidade, e esquivas no que respeita às faculdades de fixação que o desenho promove. No fundo, trata-se do desenho que está na base da construção (e não da representação) do real e do ideal, o desenho não como matéria-prima, mas como infraestrutura-prima.

*(...) a essência do desenho será a fabricação do objeto mediante a sua negação, mediante a sombra, a ocultação da luz no traço. A necessidade simbólica que se esconde é a de negar o natural; toda a construção desenhada é, pois, uma anti-natureza, uma literal natureza morta, na qual se resume a necessidade de negar a descontinuidade do outro...*¹²

Ora, no desenho que se faz de matéria gráfica (*vide* Capítulo E - *Viagem ao Exterior: Imagens do Desenho*, pontos 2 e 3.2.), importa o objeto e a sua imagem. No desenho *em branco*, a proeminência vai para o sujeito, relegando para segundo plano, a coisa-objeto que o desenho (normalmente) faz representar.

Em 1995, Alberto Carneiro referia que *o problema a tratar é o sujeito 'deste' desenho, aquele que representa e se representa - o sujeito objecto do sujeito - o sujeito do seu corpo*¹³... Na mesma publicação, surge a ideia de que *o sujeito, pela consciência dos movimentos do seu corpo no espaço, consubstancia, em si mesmo, o campo e a representação*¹⁴.

irregularidades insanadas. Essa será a visão imediatista do cenário do erro no desenho. Mas o que resulta em erro tem diversas causas e profícuos efeitos. A causalidade, não necessariamente como contrário da causalidade, fundamenta a invocação de um desenho corretivo de/com razão própria, que vem do signo da perfeição, ao passo que o desenho evolutivo será o que acolhe a complexidade e a simplicidade do acaso promotor tanto da perfeição quanto da imperfeição. Ora, no campo oposto da perfeição, temos a diferença que, nos tempos remotos, estava acoplada a nuances religiosas e místicas relativamente ao que o obscuro da mente podia trazer para a discussão científica. Pese embora não nos interesse particularmente afiançar as vertentes oníricas da explicação da imagem, não deixa de ser curioso como o facto do erro e da premonição a ele associada, estarem intimamente relacionados com as teorias de adivinhação e de explicação do futuro.

¹² Copón, M. (2011), *Conocimiento como naturaleza muerta*. "Las Lecciones del Dibujo", Madrid: Cátedra, p. 432. (tradução livre)
Miguel Copón (SID).

¹³ Carneiro, A., *Campo Sujeito e Representação* (...), op. cit., p. 13.

¹⁴ Ibidem, pp. 29 - 30: *O sujeito é o espírito que conhece em relação ao objecto que é (re)conhecido. Quem desenha e projecta é simultaneamente sujeito e objecto da representação. (...) A fronteira, o limite de identificação entre o sujeito e o objecto na representação do projecto é dinâmica nos sentidos determinados pelas energias recíprocas que se associam ou se opõem, convergem ou divergem no suscitar de tensões* (...).



Charles-Antoine Coypel (1694 - 1752)
Allégorie de L'Erreur, SID
<http://eu.art.com/products/p8087624217-sa-i5132058/posters.htm>

O sujeito e o objeto trocam constantemente os papéis no desenho, e o desenho também pode, enfim, ser o sujeito¹⁵. Ou pode ser um pouco dos dois, ou mesmo partir da sua 'fusão': um ente que não é um nem outro, que é a recusa do desenho (objeto) ou a recusa do plano (sujeito). O desenho pode ser o 'texto' que o sujeito profere; ou o desenho pode ser o objeto que quer 'falar': a coisa que dita ou discorre sobre o desejo de prosa da representação que não se mostra.

*Accept that I can plan
 nothing...* (Gerhard
 Richter)

Na obra de Derrida¹⁶ com os desenhos de Lena Bergstein¹⁷, fala-se de Antonin Artaud¹⁸ e da sua capacidade de

escrever desenhando ou de *desenhar escrevendo*; fala-se do juízo (ou da falta dele), dos processos artísticos e desse espaço que habita (ou não) o objeto e o sujeito, de onde sai o termo *subjétail* que Artaud expõe (sempre que desenha), justamente, num plano da criação no suporte ou 'papel' onde se inscreve o desenho.

O *subjétail* poderá corresponder a essa superfície estável aparente ou cuja aparência se dá com o desenho, mas que é, no fundo, o plano louco e instável de esconderijo, envelope das *linhas de fuga* (lembrado Deleuze e o Capítulo E: *Viagem ao Exterior: Imagens do Desenho*, ponto 3.2.), que se originaram com as ruturas e que levam a uma perda de razão que se dá para lá da representação, aquém do pensamento autoral, e além do objeto do desenho. O *subjétail* pode implicar, então, o parto abrupto de qualquer coisa que se estabelece, em batalha constante, entre a subjetividade e a objetividade, e que fica ferida, que carece da cura, esta somente possível por via do *projétail*¹⁹. Talvez obra do inconsciente (conforme explorado no Capítulo B: *Viagem ao Anterior - Pensamento por Imagens*, ponto 2.1.1.); talvez

¹⁵ Atendemos a que a ação de uma entidade além da motora e para lá da prestação do Eu e do Outro, que a reflexão não consegue esclarecer por completo, mas onde a imprevisibilidade impera, é fonte ideativa conexa no contexto da instrumentária do desenho (ou do pensamento do desenho), demasiado produtiva para ser rejeitada, e suficientemente assinalável para ser escamoteada.

¹⁶ Jacques Derrida (1930-2004).

¹⁷ Derrida, J. & Bergstein, L. (1998), *Enlouquecer o Subjétail*, São Paulo: Ateliê.

Lena Bergstein (1946-).

¹⁸ Antonin Artaud (1896-1948).

¹⁹ *Subjétail* como *máquina de sopro*, que transgride, que se projeta e rompe.

do sonho e dos fundos do silêncio visório (*vide* Capítulo B: Viagem ao Anterior - Pensamento por Imagens, ponto 2)... Talvez espaço primitivo das formas imateriais entre a percepção e a abstração, entre o real e o ideal (*vide* Capítulo D: *Viagem ao Posterior - Desenho da Imagem*, ponto 3.1.). Mas, é sempre o que não é representável ou pertence ao mundo da 'irrepresentação', do indizível e do intraduzível (*vide* Capítulo C: *Viagem ao Interior - Imagens do Pensamento*, ponto 3).

*No poema e no desenho, há inscrição de subjéteis que aceleram e precipitam palavras e imagens, grafismos em ritmos tresloucados. A poesia toma-se imagem da palavra e o desenho grafa em imagem o precipitado de sons que se tornam escrituras.*²⁰

Continuará, o desenho, a constituir o único processo (errático) para materializar o *poema do mundo* que compreende as imagens da mente?

Enquanto objeto, realidade ou testemunho, o desenho pressupõe sempre uma escolha; uma escolha 'certeira', que só acontece no âmbito do leque dos atos 'errados'; numa representação que se funda e fixa ordenadamente no ato simbólico e, eventualmente, se prolonga na *metade luminosa*²¹ que é a interpretação do outro.

Como sujeito, o desenho vem das virtualidades (ou do real imaterial) que estão próximas da expressão, junto do próprio ato manual, mas que não o empregam ou tocam o gráfico porque a escolha é (convenientemente) adiada, negada ou 'distraída' pelo erro. Trata-se de uma independência da atenção que se desloca para as periferias da consciência e se transfere, pelo movimento eterno, entre a *metade noturna* e o *bafo no rosto*²².

Como poderíamos imaginar que o tumulto incitado pelo erro pudesse funcionar como recurso inventivo na prática do desenho de estudo, sob o signo da derradeira abertura para a ordem? É simples: refletindo e não julgando o erro como horror ou salvação, sofisma ou paralogismo, imoralidade ou paródia, porém, como veículo convergente para a invenção que, a partir da evocação de uma necessária (in)disciplinaridade do corpo/mente do autor e de um certo *olhar inculto* no espaço expressivo e impressivo e, bem assim, com o observador que lhe dá *continuum*, se inscreve, quer no *pensamento do desenho*, quer no *desenho do desenho*, como marca latejante e cintilante, tão singular e incompreensível, quanto incontornável, sobre a qual urge pensar (e a qual demanda integração pedagógica).

²⁰ Chnaiderman, M. (2007), *Desejos Desenhadores e/ou Desenhos Desejadores*. "Disegno. Desenho. Desígnio", São Paulo: Senac, pp. 293 - 297.

Miriam Chnaiderman (SID).

²¹ Alusão à citação introdutória e temática do poema de Herberto Helder - *vide* Capítulo B, que principia o corpo teórico da presente Dissertação.

²² Idem.

O desenho é uma coisa mental. (Leonardo da Vinci)