

**Carla Susana**  
**Serafim Chasse Santo**

**Desenho como Meditação**  
O Olhar que Contempla



**Carla Susana  
Serafim Chasse Santo**

## **Desenho como Meditação**

### **O Olhar que Contempla**

Dissertação apresentada por Susana Chasse à Escola Superior de Design do IADE para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, ramo de especialização em Design e Cultura Visual realizada sob a orientação científica do Doutor Eduardo Alberto Vieira de Meireles Côrte-Real, Professor da Escola Superior de Design do IADE e sob co-orientação do Mestre António Henrique Tavares e Castro.



Dedico este trabalho  
ao meu Avô João.

## **o júri**

presidente

**Prof. Doutor Carlos Alberto Miranda Duarte**  
Professor associado da Escola Superior de Design do IADE

**Prof. Doutor Paulo Alexandre Esteves Borges**  
Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

**Prof. Doutor Eduardo Alberto Vieira de Meireles Côrte-Real**  
Professor Associado e Presidente do Conselho Científico da Escola Superior de Design do IADE

**Mestre António Henrique Tavares e Castro**  
Especialista

## **agradecimentos**

Agradeço a todos aqueles que de uma forma ou de outra passaram pela minha vida. Esta tese é o reflexo de todos eles. Aprendi com os que me confrontaram, ignoraram, aos que não tiveram tempo e que me disseram que não, foram fundamentais para mim, pois, sem eles, não poderia ter chegado aqui com esta força.

Por outro lado, aprendi tanto com todos aqueles que me ajudaram, orientaram, compreenderam e apoiaram. Estou eternamente grata à ajuda incondicional, ao apoio silencioso, ao carinho sutil, ao sentido de humor que me ajudou a voltar ao meu caminho, à espera paciente, a todo o tempo que de me deram, à coragem incomensurável, aos risos, aos livros, ao bom gosto, à elegância, à sabedoria, à bondade, à simplicidade, sinal de imensa grandiosidade.

Esta tese presenteou-me com provas de Amor vindas dos sítios mais improváveis, com ajudas de pessoas tão recentes mas que ficarão para sempre na minha vida, e de pessoas que sempre aqui estiveram e só agora as vi.

Foi uma lição de bondade, de grandeza humana, uma inspiração para estar cada vez mais grata à vida. Graças a todos eles, vejo melhor.

No fundo todos foram importantes, os que têm nome e os anónimos.

Neste percurso, as demonstrações de bondade que recebi, de uma forma incondicional, foram comoventes.

Agradecer não é uma opção. Para mim, é a base da minha existência.

Agradeço ao meu Orientador, Professor Doutor Eduardo Côrte – Real, por ter aceite este tema, sem hesitar, dando-me, dessa forma, a possibilidade de concretizar algo que eu achava impossível.

Agradeço com toda a minha Alma ao Mestre Henrique Castro, que tanto me ajudou, e que foi uma lição de tudo o que há de grande nesta vida.

Ao amor incondicional e espera da minha filha Luz, Pais Maria e Gabriel, Avô João, Professor Quintino, amiga Isa, colega Ana Lourenço, Luis Pedro, Rui, a todos os professores que passaram na minha vida, a todos os alunos e amigos.

**palavras-chave**

Desenho, Conceito, Contemplação, Meditação.

**resumo**

O fascínio pela verdade do olhar sobre as coisas conduziu a autora à questão essencial: "Sendo o desenho a forma primordial de expressão, ferramenta materializadora da ideia e do universo que nos rodeia, por que razão existe, inexplicavelmente, um estigma de inaptidão acentuado em relação ao mesmo?" A intenção da autora é demonstrar que o desenho, no seu estado essencial, é idêntico à meditação, e que, se for efectuado com essa postura, origina resultados bastante positivos. Através da pesquisa nas áreas da Meditação e do ensino do Desenho, bem como o testemunho da autora e de demonstrações filmadas, aquando da utilização deste método, por parte da autora e pela dos alunos, acompanhados por registos fotográficos dos mesmos, demonstra-se o resultado real e visível daquilo que foi vivenciado, e que constitui um passo em frente no ensino da disciplina e uma nova forma de aprendizagem, revelando uma abordagem ao desenho, mais natural, total e consciente.



**Keywords**

Drawing, Concept, Contemplation, Meditation.

**abstract**

The fascination of seeing the truth of things led the author to the essential question: "Being the drawing the ultimate form of expression, a tool that materializes the ideas and the universe around us, why does exist, inexplicably, a stigma of sharp unfitness regarding this issue?" The author's aim is to demonstrate that drawing, in its essential state, is identical to meditation, and that, if executed accordingly to this state, it can lead to positive accomplishments. By the means of researching on such areas as meditation and the teaching of drawing, as well as through the author's testimony herself and videotaped statements, produced while using this method by the author and students, all together with photographic records of the drawings, it can be seen the actual and visible result of what has been experienced and can be considered a step forward in the teaching of the discipline as well as a new way of learning, and at the same time revealing a more natural, total and conscious approach to drawing.



# ÍNDICE

|       |  |    |
|-------|--|----|
| 1.    | INTRODUÇÃO   |    |
| 1.1   | INTRODUÇÃO   | 01 |
| 1.2   | MOTIVAÇÃO  | 03 |
| 1.3   | OBJECTIVOS   | 03 |
| 1.4   | METODOLOGIA  | 04 |
| 2.    | DESENVOLVIMENTO  |    |
| 2.1   | O Desenho  |    |
| 2.1.1 | Desenho – O Conceito                                     | 05 |
| 2.1.2 | O Conceito no Desenho                                    | 11 |
| 2.1.3 | O Ensino e o Erro  | 16 |
| 2.1.4 | O Cérebro  | 26 |
| 2.2   | Zen  |    |
| 2.2.1 | O que é o Zen  | 44 |
| 2.2.2 | Arte Dharma - Zen nas Artes                              | 49 |
| 2.2.3 | Contemplação: a Meditação do Olhar                       | 55 |
| 2.3   | Desenho como Meditação                                   |    |
| 2.3.1 | Desenhar o Agora : Desenho como Meditação                |    |
|       | O Processo   | 58 |
| 2.3.2 | Percepção Pura - Contorno                                | 68 |
| 2.3.3 | Percepção Pura - Contorno Exterior e Interior – Desapego | 78 |
| 2.3.4 | Percepção Pura – Contorno                                |    |
|       | Descrição do Processo e considerações.                   |    |

|  |     |
|--|-----|
| 2.3.4.1 Grupo 1 : Experiência com alunos com conhecimentos de desenho e que conheciam o exercício.     | 80  |
| 2.3.4.2 Grupo 2 : Experiência com alunos sem conhecimentos de desenho e que não conheciam o exercício. | 82  |
| 2.3.5 Percepção Pura - Movimento:<br>Desenhar a Alma do que se Contempla                               | 96  |
| <b>3. CONCLUSÕES</b>   | 105 |
| <b>Notas</b>   | 108 |
| <b>4. BIBLIOGRAFIA</b>   | 109 |
| <b>5. DOC. FOTOGRAFICOS DOS DESENHOS – DVD I</b>   | 120 |
| <b>6. APÊNDICES</b>  |     |

### Disco Óptico (DVD)

#### **DVD I**

Desenho como Meditação: Demonstração do Método

Desenho de Percepção Pura Movimento/ Gestual  
Desenho de Percepção Pura - Contorno I  
Desenho de Percepção Pura - Contorno II

Pela a Autora Susana Chasse  
Filme (original) não editado

#### **DVD II**

Desenho como Meditação: Demonstração do Método

Grupo 1  
Experiência com alunos que conheciam o exercício  
Filme (original) não editado

#### **DVD III**

Desenho como Meditação: Demonstração do Método

Grupo 2  
Experiência com alunos sem conhecimento de desenho e que não conheciam o exercício  
Filme (original) não editado

|                      |     |
|----------------------|-----|
| 7. ÍNDICE DE FIGURAS | 125 |
| 8. EPILOGO           | 127 |

# 1. INTRODUÇÃO

## 1.1 Introdução

Na minha observação de vinte anos como desenhadora e professora de Desenho na Sociedade Nacional de Belas Artes, na Nextart e em vários pequenos cursos, surgiu-me uma questão, independentemente do ano ou da idade do aluno, pude constatar a existência de uma dificuldade comum aos alunos de desenho, os quais manifestavam uma imensa vontade de aprender a desenhar, mas quase todos partiam do princípio de que era uma tarefa difícil, se não mesmo impossível, e, em conclusão, os seus resultados eram muito inferiores àqueles que poderiam obter. Era um facto estranho, uma vez que o desenho é algo natural e comum a qualquer ser humano, independentemente do local do planeta onde habite.

Com o tempo compreendi, por um lado, onde residia o principal problema e, por outro, que poderia alterar esta realidade.

Fundamentalmente, e tal como mais tarde percebi na pesquisa que efectuei de vários autores relacionados com a percepção, uma das principais razões pelas quais o aluno de Desenho não responde ao pretendido, prende-se com a simplificação sistemática das formas, com a expectativa associada ao acto e à superficialidade na postura.

Desenha de uma forma automática e inconsciente. A informação captada é simplificada, destituída de volumetria e de pormenor, recorrendo inconscientemente aos conceitos que tem das coisas. Contrariar essa tendência tornou-se prioritário. Dar a entender que os nossos olhos funcionam de uma forma selectiva e que só parte daquilo que vemos se encontra presente no nosso consciente, que, ao tentar desenhar, temos o “mau” hábito de usar a visão da forma a que estamos habituados a solicitar. O cérebro, a atitude mental, naturalmente, é o grande responsável por este comportamento.

Consequentemente, entendi que seria fundamental silenciar a mente. Baseada na minha experiência pessoal, quer como executante, no papel de quem

desenha, quer como professora de Desenho, observando vários alunos e colegas que desenhavam, apercebi-me de que, existia uma característica comum entre todos aqueles que viviam e viam realmente desenho. Abriu-se então a possibilidade de trazer essa nova consciência para todos os que pretendem seguir este caminho de observação. Assim, naturalmente, surgiu o método que altera essa forma de perceber o mundo.

Um estado silencioso, calmo, desprovido de conceitos, e sem intenção, é a postura que pretendo adoptar no desenho. Essa postura é exactamente a mesma que existe na meditação, que, por sua vez, é diferente da concentração e da atenção que usualmente se usa na aprendizagem do Desenho.

Seleccionei um pequeno trecho que poderá ilustrar de forma muito simplificada o que pretendo dizer.

" Vós quereis meditar? Isso supõe que comeceis por conhecer a natureza do trabalho psíquico. Deveis saber, em primeiro lugar, que é nocivo exigir que o cérebro se concentre imediatamente sobre um assunto, pois, ao forçar as coisas, violenta-se as células nervosas e o cérebro resiste. A primeira coisa a fazer é, pois, apaziguar em si todas as tensões, permanecer passivo, por assim dizer, mas, ao mesmo tempo, vigiar a harmonização de todas as células, como um espectador quase neutro, mas atento. É claro que, sem treino, é preciso tempo para se chegar a esse estado, mas, com o tempo, alguns segundos serão suficientes. O segredo para uma boa meditação é sobretudo, não forçar nada. E quando sentirdes que o vosso mental está em boas condições, podeis orientar o vosso pensamento para o tema escolhido." (Aivanhov, 1982)

## 1.1. Motivação

Ao considerar o desenho uma ferramenta de expressão e de linguagem de extrema importância para o Ser humano, nas suas mais variadas formas, nasceu em mim a necessidade de partilhar a minha experiência nesse campo. Essa é razão pela qual me proponho efectuar esta exposição, porque considero ser importante partilhar e dar a conhecer um método que acredito ser facilitador da aprendizagem da disciplina do Desenho, permitindo um maior número de resultados positivos.

Tal como desde sempre existiu uma valorização e preocupação na pesquisa de inúmeros métodos para melhorar a aprendizagem da linguagem escrita e verbal, pretendo também trazer essa mesma vontade para a aprendizagem do Desenho, tornando-o acessível a qualquer pessoa que pretenda fazê-lo.

Para mim, todos nós sabemos desenhar, precisamos tão-só de aprender a ver.

## 1.2 Objectivos

O meu objectivo geral é apresentar um método de Desenho baseado numa abordagem e postura meditativas, que garantem uma melhor execução, melhorando a qualidade dos resultados.

Para isso, vou demonstrar que determinados exercícios, pelas suas características, associados à respiração e a uma determinada forma de apresentação da proposta, permitem ao aluno uma totalidade e uma presença no “momento”, característica de um estar meditativo. Irei clarificar e descrever as técnicas usadas para que possam ser reproduzidas por qualquer pessoa em qualquer lugar.

Prentendo demonstrar como essa postura meditativa acontece na execução do desenho.



### 1.3 Metodologia

Será do tipo descritivo, onde pormenorizarei todo o processo a ser utilizado. Esta escolha decorreu do surgimento da ideia, e tornou-se clara no processo de pesquisa. Uma vez que a meditação é algo pouco objectivável, torna-se fundamental realizar um teste empírico, ou até mesmo uma colecta de dados e, por essa razão, o enfoque quantitativo também fará parte da metodologia aplicada.

Para isso realizarei duas aulas baseadas neste método de ensino como forma de demonstrar a sua eficiência.

Grupo 1 - Com alunos de idades variadas, que já desenham e conhecem o exercício.

Grupo 2 - Com o mesmo tipo de alunos, com as mesmas características, e cuja experiência a nível de desenho é reduzida, se não mesmo nula, e desconhecendo o exercício.

Esta pesquisa decorre num ambiente espacial semelhante, com o mesmo tempo de execução, e a variável independente será o conhecimento ou desconhecimento do exercício.

Para isso, e como prova, peço para que desenhem, por exemplo, uma mão ou um modelo nu, sem qualquer directriz, com o mesmo tempo para ambos os grupos. Seguidamente, apresento o método ou o exercício, e peço para desenharem novamente o mesmo objecto que desenharam inicialmente. No final registo fotograficamente e comparo o antes e o depois das pessoas de cada grupo, e, mais tarde ainda, comparo o resultado de ambos os grupos. (Vide, em anexo, um exemplo já recolhido da utilização do método\*).

Esta experiência, a da comparação dos dois grupos, será baseada em apenas num exercício.

Para poder de alguma forma fundamentar a minha tese, também recorrerei à bibliografia.

## 2. Desenvolvimento

### 2.1. O Desenho

#### 2.1.1. Desenho - Conceito

Para elaborar uma Tese sobre Desenho, e porque estamos a falar de um conceito, parece-me importante, mesmo fundamental, entender de onde surge a palavra “desenho”. A palavra ou o seu conceito vem do italiano *di-segno*, que derivou em *dessein* (francês), *diseño* (espanhol), *desenho* (português) e *design* (inglês). Para Rossi, a origem é decorrente do termo latim medieval *designare* significando designar, diagramar, achar meios para, formar alinhando-se com a acção de projectar. O acto de desenhar também era entendido como um meio de projectar e designar formas. Embora de origem relacionada com a produção de um signo (*de-signo*), o desenho na língua portuguesa e o design da língua inglesa não se mantiveram como sinónimos. (Rossi, 2008)

Existem muitas definições para desenho. Desde a dimensão prática até à componente conceptual que se lhe associa, bem como a sua transversalidade enquanto disciplina, fazem com que não seja simples ou directo definir o que é Desenho, pois este convoca um campo alargado do fazer e do pensar que acompanha o homem desde a sua origem.

Molina tem a seguinte definição:

“(…) marca a intenção mais radical do homem para superar a necessidade dos acontecimentos, o desejo de voltar a fazer

presente por meio da imagem da ideia que temos dela mesma. Apreendendo o objecto, de um modo obsessivo, para tentar compreender o nosso ser e as relações que mantemos e o meio ambiente que nos rodeia através das coisas. Apreensão intuitiva, conceptualizar ou ideal, através do qual o concreto é concebido sob uma forma de pensar categórica diferente."<sup>1</sup>(Molina, 1995: 23)

O Desenho sempre foi conotado com o campo de reflexão, mas só no século XX é que se libertou do facto de ser encarado como um género de arte com estatuto de menoridade em relação à Pintura e à Escultura.

No entanto, apesar do seu papel auxiliar, durante o Renascimento, o Desenho foi identificado com a própria concepção da Ideia – *a cosa mentale* – o campo das ideias. Curiosamente, nas antigas categorias de Desenho do Renascimento, o esboço era também apelidado de *pensiero*, uma vez que o material, o papel e o lápis, facultavam exactamente uma proximidade com a ideia, ao ponto de parecer a sua própria materialização instantânea.

No Renascimento, dado o seu papel coadjuvante noutras disciplinas artísticas, o Desenho foi considerado uma fase preparatória, etapa preambular em relação à obra final, meio de acesso ao pensamento, e que tomava forma em estudos e esboços. Contudo, foi precisamente a partir desta função que, nesta época, o Desenho foi identificado com a própria concepção da ideia, a dita *cosa mentale* (Vinci, 1970: 129). A virtude da prática do Desenho não consistia apenas em ser um método comum à Pintura, à Escultura ou à Arquitectura, mas, pela numerosa linhagem de artistas que o teorizaram, na sua identificação com o momento da criação, adquiriu uma aura mítica que o relacionava com a própria criação divina.

---

<sup>1</sup> “(...)marca el intento más radical del ser humano por vencer la necesidad de los acontecimientos, el deseo de volver a hacer presente por medio de la imagen la idea que tenemos de ella misma. Aprehendiendo al objeto, de un modo obsesivo, para tratar de comprender nuestro ser y las relaciones que mantiene con el entorno a través de las cosas. Aprehensión intuitiva, conceptualizada o ideal, por medio de la cual lo concreto y lo diverso es pensado bajo una forma categorial.” (T.A.)

O Desenho, como instrumento de observação, constitui, a partir de Leonardo e de Dürer, o paradigma da observação que assegura uma descrição clara e minuciosa. Em Leonardo, constitui-se o paradigma do desenho como investigação e análise do “objecto”, onde se entende uma extrapolação do campo artístico para satisfazer uma necessidade científica. Na Renascença, o desenho permitia apresentar soluções resolutas para problemas de ordem documental, a par do desenvolvimento das ciências, atingindo “uma extensão relevante no quadro do Iluminismo Seiscentista.” (Faria, 2001: 31)

No decorrer da minha pesquisa, ao ler um texto de Mário Bismarck (Bismarck, 2004), deparei-me com a reprodução de um conto de Plínio, o *Velho*, na sua obra *História Natural*, onde o historiador romano nos relata um pequeno episódio que ficou posteriormente conhecido como “A Origem do Desenho” e é associado também à “Origem da Pintura”. Conta-nos Plínio, num curto fragmento, que a filha do oleiro Butades, de Sicion, “estava apaixonada por um jovem; quando este partiu para o estrangeiro, ela traçou uma linha ao redor da sombra do seu rosto projectada numa parede pela luz de uma lanterna.” (Stoichita, Coderch, 1999: 159). Um outro autor, Atenágoras, acrescenta-nos na sua narrativa o pormenor significativo de que o amante da jovem estava adormecido. (Atenágoras, 1943)

Este episódio foi retomado inúmeras vezes durante a Renascença (Alberti, Leonardo Da Vinci, Borghini, Vasari), no século XVII (Dufresnoy, Felibien, Joachim von Sandrat), mas foi sobretudo no século XVIII e na Época Romântica que conheceu um maior desenvolvimento, quer através de registos escritos, quer de registos gráficos (pintura, desenho e gravura), tendo ficado então mais conotada com a origem do Desenho, mas sendo também pontualmente referida o como a invenção da Pintura, da Medalhística e mesmo da “Representação da Sombra”. (Stoichita, Coderch, 1997: 159)

No primeiro capítulo do Ensaio sobre a Origem das Línguas, Rosseau (1781), baseado neste episódio, diz que “ o amor foi o inventor do desenho mas

que poderia ter sido o inventor da palavra, mas, felizmente, ao estar descontente com ela, desenhou-a, encontrando no desenho uma forma mais viva de expressão." (Stoichita, Coderch, 1999: 159)

Esta fábula contém em si, de uma forma metafórica, todo o Desenho. Fala-nos daquele que desenha e do seu objecto de interesse, objecto esse, desligado da intenção de quem desenha (adormecido) e sem qualquer envolvimento no acto do observador, sendo só o foco de interesse onde o olhar de quem observa repousa. O autor é o único responsável no caminho solitário do fazer. Não sabemos qual o instrumento utilizado no acto, mas, na realidade, não é fundamental que se saiba, pois ele acontece independentemente do material. Ao "traçar uma linha", o desenho assume a sua forma material.

Mais tarde na descrição da fábula, é mencionada a luz, e esta está directamente associada ao mecanismo da visão, sendo ela que permite ver, que permite a percepção. Simbolicamente a luz está associada ao conhecimento, à clareza e à elevação do espírito.

Só com a luz existe sombra, e essa sombra está reproduz a mancha, mais outra "letra" na linguagem do desenho. Essa luz/sombra dá aquela que observa, a possibilidade de fazer o contorno e o registo do seu amado. Esse registo é motivado pelo facto de ela querer manter esse amor, essa realidade para si. Como se o desenho pudesse conter toda a verdade. O observador, o observado, a linguagem, o fazer e a ideia, tudo isto se encontra contido neste texto.

O Desenho, hoje, para além da sua existência como disciplina, ou como elemento que extravasa essa disciplina, é considerado, num sentido mais profundo, como equivalente ao pensamento do artista no acto da criação, como afirma o escultor Richard Serra, numa entrevista publicada pela Tate Gallery, em 1992.

“O desenho é sempre indicativo do modo como os artistas pensam (...). Quando falo em desenhar, não me refiro ao Desenho como disciplina diferente da Pintura ou da Escultura. Há o desenho do Desenho e há desenho na Pintura, assim como há desenho na Escultura.” (Serota; Sylcester, 1992: 21-22)

Foi definitivamente no século XX que o Desenho se tornou, não apenas fonte de inspiração, ou meio necessário ao desenvolvimento estrutural e formal das obras, mas também forma de expressão independente, com estatuto equivalente. Desenhar implicará usar um corpo, produzir gestos, segundo Molina,

“(...) o desenho traduz-se pela fixação de um gesto que concretiza uma estrutura, pelo que se relaciona com todas as actividades primordiais de expressão e construção vinculadas ao conhecimento, à descrição de ideias, às coisas e aos fenómenos de interpretação baseados na explicação do seu sentido através das suas configurações.” (Molina, 1995: 17)

O ponto e a linha são os elementos básicos na etapa de qualquer obra gráfica, onde o ponto, no seu estado de repouso, quando se dinamiza, gera a linha, ou seja, a linha é um ponto em movimento.

"A linha geométrica é uma coisa invisível. É o caminho feito pelo movimento - especificamente através da destruição do repouso intenso auto-suficiente do ponto. Aqui, o salto para fora do estático para o dinâmico ocorre(...). As forças que vem do nada e que transformam o ponto numa linha, podem ser muito diversas. A variação nas linhas depende do número dessas forças e sobre as suas combinações."<sup>2</sup> (Kandinsky, 1979: 57)

---

<sup>2</sup> “The geometric line is an invisible thing. It is the track made by movement-specifically through the destruction of the intense self-contained repose of the point. Here, the leap out of the static to the dynamic occurs.(...) the forces coming from without which transform the point into a line, can be very diverse. The variation in lines depends upon the number of these forces and upon their combinations.” (T.A.)

Por outro lado, o traço deriva de um gesto íntimo que funciona como uma identidade pessoal, tal como a caligrafia de qualquer pessoa. Pode ser realizado à pena, a ponta de prata, a pincel, a lápis, a carvão, a giz de cera, a pastel (seco ou oleoso), sendo possível a utilização de outros materiais, dependendo da concepção de desenho em uso e dos seus desdobramentos estéticos e culturais. Se o traço for absorvido pela cor ou o aspecto colorido for mais importante do que o gráfico, então o desenho torna-se pintura.

Para Philip Rawson,

“(...) desenho é aquele elemento, numa obra de arte, que é independente da cor ou do espaço tridimensional, a estrutura conceptual básica que pode ser designada, somente por tom (...). De certo modo, pode dizer-se que Desenho é a mais espiritual, a mais subjectiva de todas as actividades artísticas.”

(Rawson, 1969: 1)

Desenho é a forma universal de conhecer e de comunicar. Integrando as áreas do saber, actua na aquisição e na produção de conhecimento: traduz-se em mapas, esquemas, espécimes; concretiza planos, antecipa objectos, interroga-nos sob a forma de testemunho artístico. O desenho não é apenas aptidão de expressão ou área de investigação nos mecanismos de percepção, de figuração, ou de interpretação; é também forma de reagir, é atitude perante o mundo que se pretende atenta, exigente, construtiva e liderante. (Ramos, 2001)

O desenho ajuda a organizar criar e transmitir sensações, sentimentos, ideias e pensamentos (percepção), sendo também o desenho uma ferramenta de manipulação criativa do desenvolvimento do pensamento. A sua percepção engloba actividades básicas como: observar; registar; investigar; examinar; experimentar; analisar; sintetizar; contemplar; recordar; reflectir e responder emocionalmente. Na comunicação, através do desenho poderemos incluir processos como: simbolizar, narrar; ilustrar; interpretar; explicar; negociar; instruir;

especificar e codificar. E, finalmente, em manipulação poderemos referir acções criativas como: sonhar; imaginar; fantasiar; visualizar; exprimir hipóteses; testar ideias; transformar; planificar e resolver problemas.

Desenho é, para mim, também a possibilidade de registar a plena consciência das coisas que nos rodeiam, como elas são na sua essência. O Desenho, na sua representação, na sua verdade pura, reflecte a qualidade da essência daquilo que vê ou pensa. Sem que - pelo facto de não ser a coisa em si - a observada ou a ideia, passe a ser “falso” na sua existência.

### 2.1.2. O Conceito no Desenho

“No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por meio dele.”

- João 1:1-3

Quando olhamos para o mundo, fazemos escolhas permanentes que oscilam entre gostar e não gostar, entre rótulos e conceitos. É um olhar apressado, baseado nas nossas experiências e concordâncias. É um ver social, quase se poderia dizer, um ver para sobre-vi-ver. É uma escolha, em que a personalidade, ou o Eu, oscila constantemente. Como diria um sábio chinês do século VI, citado por Franck, “Escolher é a doença da mente”(Franck, 1973: 8). Porque é na escolha que a mente se perde e se confunde.

Na realidade, ou melhor, nessa realidade, aquilo que vemos são só os conceitos daquilo que nos rodeia e conhecemos. Usamos a memória de forma automatizada para nos movermos e podermos funcionar com o meio. Os nossos olhos estão habituados a essa rapidez, eles são mestres na arte do engano: “as aparências iludem”.



O conceito é sempre sobre algo, mas não é algo. E existe o perigo dessa confusão sempre que identificamos o conceito com o objecto, quando pensamos que o conceito, por estar tão preenchido de informação, constitui a o próprio objecto. Quando o conceito se confunde com a essência do objecto.

Do pensamento surge o “conceito” e o “preconceito” (pré + conceito) o qual, no dicionário, se encontra assim definido; “ideia ou conceito formado antecipadamente, sem fundamento sério ou imparcial; opinião desfavorável que não é baseada em dados objectivos; intolerância, estado de abuso; cegueira moral” (P. Editora, 2010: 1276), vezes, os nossos conceitos não passam verdadeiramente de preconceitos, tornando a nossa “cegueira” ainda maior.

A sensação que tenho é a de que todas as definições são incompletas e redutoras. Como podemos definir algo que existe por si, para além de nós, e cuja essência existe para sempre, infinitamente?

Embora seja esse no universo dos conceitos que habitamos diariamente, não é nesse universo que o desenho existe. Esse universo não se pode transportar para o desenho. A habituação e a familiaridade faz com que essa ferramenta seja por demais usada de uma forma inconsciente e gratuita.

A confusão entre o que é e o que parece ser origina a lacuna do conceito, o qual só vive na nossa cabeça. Não existe no real. O conceito pode existir anos e anos, como se de uma verdade se tratasse. A palavra traduz o conceito associado ao objecto mas não é o objecto em si mesmo, utilizamos as palavras para definir objectos. A frase é um juízo, constituído meramente por palavras, por um verbo, um sujeito, um adjectivo, substantivo. O conhecimento fica limitado à nossa percepção da realidade através do universo das palavras. No Tao te King, de Lao-Tsé, pode ler-se:

“O nome que pode ser nomeado  
não é o Nome eterno.

O inominável é o eternamente real.  
O nomear é a origem  
de todas as coisas particulares. (...)"  
( Kit, 1996: 309)

Só o inominável é real, uma vez que é livre de dualidade, logo, se é real é eterno.

É interessante a analogia que se pode estabelecer entre o desenho e as palavras, assim como a forma da sua existência. Vejamos: o Verbo ou o Logos<sup>3</sup> não é o Substantivo. O Verbo determina a acção, é a base de tudo na realidade, é aquilo que realmente é, o que concretiza, é a acção alterada apenas pelo tempo em que se passa, mas sem que a acção seja alterada. O substantivo nomeia seres e denomina ideias, conceitos. Podem ser substantivos comuns e esses permitem-nos nomear todas as pessoas, animais ou coisas da mesma classe ou espécie, sem particularizar o seu significado, como, por exemplo, homem, cavalo, casa. Agrupam os objectos que denominam de acordo com suas características gerais, sem expressar rasgos distintivos. Por isso, consideram-se substantivos genéricos.

Os substantivos individuais, na sua forma singular, nomeiam um só ser como, por exemplo, pluma, árvore, rosa. Designam um único ser. Os substantivos colectivos, possuindo embora uma estrutura de singular, nomeiam um conjunto indeterminado de seres ou coisas, como, por exemplo, floresta, coro. Por outro lado, há toda uma classe de outros vocábulos que não nos dão uma ideia precisa daquilo que nos é nomeado. Será sempre genérico, e, muitas vezes, é aquilo que acontece na observação: vemos um cavalo, ou o cavalo, mas não aquele Ser, sem categorização, que está à nossa frente, e é totalmente novo.

---

<sup>3</sup> “Logos”, significava inicialmente a palavra escrita ou falada — o Verbo. Mas, a partir de filósofos gregos, como Heráclito, passou a ter um significado mais amplo. “Logos” passa a traduzir um conceito filosófico equivalente a razão, quer como a capacidade de racionalização individual quer como o princípio cósmico da Ordem e da Beleza. Na teologia cristã, o conceito filosófico do “Logos” viria a ser adoptado no Evangelho de João. Este evangelista refere-se a Jesus Cristo como o Logos, isto é, a Palavra: "No princípio era a Palavra, e a Palavra estava com o Deus, e a Palavra era Deus" João 1:1 (Há traduções do Evangelho em que Logos é o "Verbo").

Nos verbos temos a totalidade da acção - ser, ver, correr, dormir, ler -, não existindo espaço para mais nada. Podemos dizer, por exemplo: “O João é inteligente”, o que reduz o João à condição de inteligente; ao passo que se dissermos: “O João é” , parece-nos estar perante uma frase inacabada, embora, na realidade, essa afirmação abarque o João como um todo. Nós é que sentimos a necessidade de acrescentar um conceito para “arrumar” o João na nossa cabeça.

Ao habitarmos no universo das palavras, pensamos que somos os nossos pensamentos mas na realidade somos muito mais que isso. Betty Edwards refere-se ao “estado alterado de consciência” como sendo aquele em que nos encontramos quando não pensamos em nada, usando o lado direito do cérebro. Pelo meu lado, prefiro designar esse estado quando somos habitados pelos nossos pensamentos, esse sim é o estado alterado de consciência, enquanto o estado meditativo, é real e comum a todos os seres humanos. Não é alterado por nada e não é povoado por nenhuma informação que o possa alterar, só existe o vazio, um estado de alerta total.

“Ser ou não ser; essa é a questão:  
Se mais nobre é em mente suportar  
(...)  
A buscar outros que desconhecemos?  
Assim nos faz covardes a consciência,  
E o natural fulgor da decisão  
Sucumbe à débil luz da reflexão;  
E assim projetos de vigor e urgência  
Em vista disto seus cursos desviam  
E perdem o nome de acção (...)<sup>4</sup>  
(Hamlet, Acto 3, cena1)

---

<sup>4</sup> “ *To be, or not to be: that is the question: Whether 'tis nobler in the mind to suffer (...) Than fly to others that we know not of? Thus conscience does make cowards of us all, And thus the native hue of resolution Is sicklied o'er with the pale cast of thought, And enterprises of great pith and moment With this regard their currents turn awry And lose the name of action.* ” (Tradução Luiz Angélico da Costa)

O início deste famoso diálogo de Hamlet <sup>5</sup> utiliza o verbo “ser” para abarcar a totalidade do Ser. O não-Ser, leio-o eu no “pensamento” que “nos acovarda” e nos faz cessar a accção (verbo). Como o não-Ser poderá ser também associado ao vazio.

Ora, o mesmo acontece no desenho. Quando observamos uma modelo, por exemplo, podemos pensar é uma mulher, nova, alta, feia ou bonita. Muitas vezes, oiço os alunos a lamentarem-se de como os/as modelos são todos magros, ou a confessarem “não gosto nada deste modelo”, ou, ainda, “gosto muito”, sem se aperceberem de que, ao pensarem assim, estão a excluir e retirar a possibilidade de ver o Ser que realmente está na sua frente, na sua essência, diferente de qualquer outro que alguma vez tenham visto. Ora, o gosto vem da mente, é consequência de uma vida a acumular informação, a catalogá-la, a arrumá-la, para, mais tarde, poder servir de filtro, através do qual se examina o entorno.

No desenho, no entanto, não devemos usar qualquer tipo de filtro, nem o das generalidades, nem o dos conceitos, nem o dos gostos. Duchamp, pintor, escultor e poeta francês, inventor dos ready made, dizia que existem três tipos de gosto: o bom, o mau e o indiferente. Ele estava do lado do “gosto indiferente”<sup>6</sup> (Judvitz, 1998: 9). Tal como Duchamp<sup>7</sup>, mais ainda do que o gosto indiferente é o ausente que me interessa no desenho.

A “contemplação” está para o Verbo assim como o “ver” está para o substantivo. Quem contempla acede ao devir <sup>8</sup> que o rodeia e abarca o todo.

---

<sup>5</sup> A frase "Ser ou não ser, eis a questão" (no original em inglês: To be or not to be, that is the question) está contida na peça A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca, de William Shakespeare, acto III, cena I, e é frequentemente usada como preceito filosófico profundo.

<sup>6</sup> “*indiferent taste*” (T.A.)

<sup>7</sup> Marcel Duchamp (1887 - 1968), pintor, escultor e poeta francês (cidadão norte-americano a partir de 1955), É um dos precursores da arte conceptual e introduziu a ideia de ready made como objecto de arte.

<sup>8</sup> Devir é um conceito filosófico que qualifica a mudança constante, a perenidade de algo ou alguém. Surgiu primeiro com Heráclito e com os seus seguidores; o devir é exemplificado pelas águas de um rio, “que continua o mesmo, a despeito de as suas águas continuamente mudarem.” Devir é o desejo de tornar-se. Recebe também a acepção nietzschiana do "torna-te quem és". Traduz, de forma mais literal, a eterna mudança de o ontem ser diferente do hoje. Nas palavras de Heráclito: "O mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio, porque o homem de ontem não é o mesmo

A frase de Picasso<sup>9</sup>, "demorei quatro anos para pintar como Rafael, mas uma vida inteira para pintar como uma criança"<sup>10</sup>, citada no livro *Creativity: When East Meets West*, (Lau, 2004: 263) traz-nos à luz outra ideia importante.

Esta ideia de pintar como uma criança é preciosa para a minha tese, porquanto a criança não conhece passado nem futuro, ela só conhece o presente, Se observarmos uma criança a brincar, ou a desenhar, ela "está" completamente "naquele momento", não está a pensar, "tenho de me apressar a brincar, que ainda tenho de ir tomar banho...". E o mais maravilhoso de tudo é a sua atitude de viver tudo como sendo novo.

O próprio Picasso, nos seus estudos para a Guernica, e não só, executou inúmeros estudos como se tivesse sido "uma criança a desenhar", para depois nos brindar com outros, desenhados, então, pelo "grande autor". Picasso sabe como é importante olhar de uma forma "imaculada", pois só assim se pode ir direito à essência do que se contempla, compreendendo-o, para seguidamente o poder representar.

Demoramos anos para desenhar "parecido" com o que se vê, para passar o resto da vida a desenhar o que "é".

Matisse<sup>11</sup> afirmava:

" Não há nada mais difícil para um pintor verdadeiramente criativo do que pintar uma rosa, porque antes de ele o poder fazer, tem primeiro de esquecer todas as rosas que já foram pintadas." (Matisse, 2007: 370)

---

homem, nem o rio de ontem é o mesmo do hoje". O devir é a lei do mundo. Os fenómenos repetem-se, é verdade, mas não se repete o mesmo fenómeno: o raio de hoje é sempre um raio, mas não é aquele de ontem; os seres vivos são sempre classificáveis em espécies, mas os seres que vivem hoje já não são os do passado. Aliás, cada coisa nunca é a mesma: dia a dia, perde e conquista algo, mesmo quando aos nossos olhos desapareceu para sempre.

<sup>9</sup> Pablo Picasso, foi um pintor, escultor e desenhista espanhol, tendo-se também dedicado à poesia. É, reconhecidamente, um dos mestres da arte do século XX. É considerado um dos artistas mais famosos e versáteis de todo o mundo, tendo criado milhares de trabalhos, não somente pinturas, mas também esculturas e cerâmica, usando, enfim, todos os tipos de materiais. Também é conhecido como sendo o co-fundador do Cubismo, junto com Georges Braque.

<sup>10</sup> "At that age I could draw like Raphael... It took me years to learn to draw like these children." (T.A.)

<sup>11</sup> Henri-Émile-Benoît Matisse foi um artista francês, conhecido pelo uso que fez da cor e pela arte de desenhar fluida e original. Foi um desenhista, gravurista e escultor, mas é principalmente conhecido como pintor. Matisse é considerado, juntamente com Picasso e Marcel Duchamp, um dos três artistas seminais do século XX, responsável por uma evolução significativa na pintura e na escultura.

### 2.1.3. O Ensino e o Erro

Ao propor-me fazer este projecto, não tive como intenção criar um manual de desenho, mas sim “acordar” para uma nova atitude em relação ao acto de desenhar. A existir alguma intenção, essa seria a de mostrar a importância da não-intenção.

Um manual pode indicar-nos um caminho e até nos podemos identificar com ele, mas esse é o caminho de alguém, não o nosso. Às vezes perdemo-nos nas sugestões e nos caminhos de outros, ao ponto de não conseguirmos encontrar o nosso. A própria maneira de abordar o ensino baseia-se nesse conceito. A informação está lá, disponível, como se de uma verdade única se tratasse, mas o pensamento não é estimulado e a ligação entre o que se diz e o todo parece inexistente.

Quando observamos a comunicação entre pais e filhos, ou entre professor e aluno, entendemos desde logo que essas relações são determinantes para o aprendizado. Elas podem ser um entrave ou uma ajuda para a nossa vida futura e para a percepção que temos do mundo.

Arnheim afirmou:

“A análise verbal paralisa a criação e a compreensão intuitivas, e, na realidade, a experiência do passado proporciona-nos muitos exemplos de destruição provocados por fórmulas e conceitos.” (Arnheim, 1992)

Aquilo que é certo ou errado, bonito ou feio, deriva de conceitos que vão sendo criados a partir das experiências de outros, eles próprios também formatados e condicionados, o que faz com que nos afastemos de uma visão clara e criativa do mundo.

Partindo do pressuposto de que a criança olha, cheira, toca, ouve, move-se, experimenta, sente, pensa... e que o corpo é acção e pensamento, pode afirmar-se que ela é um todo em relação ao mundo que a cerca, precisando de interagir com o meio para poder construir o seu conhecimento e fazer novas descobertas. A criança está atenta e aberta às experiências e ao mundo, sem medo dos riscos, e, por isso, atreve-se... Vive intensamente, maravilha-se com tudo que está ao seu redor.

“Porque a criança não pensa: agora vou largar o dedo, para agarrar nesta outra coisa. Sem reflectir, sem intenção nenhuma, vai de um objecto ao outro, e dir-se-ia que brinca com eles, se não fosse mais exacto achar que são os objectos que brincam com a criança.” (Herrigel, 2007, 37)

Neste sentido, o pensamento dá-se na acção, na sensação, na percepção, através do sentimento. Através deste processo de construção e de descoberta do mundo, a criança vai ampliando os seus horizontes de sonhos e conhecimentos na relação com os outros, com o mundo, com os objectos, adquirindo, assim, as percepções iniciais que influenciarão toda a subsequente compreensão do contexto da sua vida.

Sir Ken Robinson, reconhecido internacionalmente pelo seu trabalho no desenvolvimento da criatividade, inovação e recursos humanos, numa conferência TED, declarou que “o ensino mata a criatividade”, dando-nos o exemplo de uma criança que está a desenhar e a professora lhe pergunta o que é que ela está a desenhar. A criança responde-lhe: “Deus”. Então, a professora argumenta que ninguém sabe como Deus é, ao que a criança responde simplesmente: “Mas já vão saber” (Robinson). Segundo Robinson, as crianças não têm medo de errar; daí a sua capacidade inventiva. O ser humano, à medida que cresce, perde essa capacidade de aceitar o erro pelo facto de este ser estigmatizado. Se não estivermos preparados para o erro, também não podemos conhecer o novo.

A expectativa associada ao erro e à competição cria um solo perfeito para o distanciamento da verdadeira essência criativa e própria do ser. Worley, num texto sobre o professor contemplativo, é ilustrada a ideia da importância da tentativa e erro no ensino.

“(…) deixavam de lado a competição do jogo do aprendizado e generosamente devolviam-nos a sua experiência. Nenhuma fórmula pode substituir essa abordagem do aprendizado baseada em tentativa e erro.” (Worley, 2010)

Em qualquer parte do globo, a hierarquia da educação é idêntica: Matemática e Línguas em primeiro lugar; as Ciências Humanas depois; e, por fim, as Artes. Se repararmos, no ensino das Artes, a Música vem em primeiro; depois, a chamada Educação Visual; o Teatro e a Dança são relegados para último plano. Porque será que as diversas áreas não estão equiparadas em importância? Se virmos bem, todos nós dançamos e desenhamos, independentemente da idade ou do local do planeta onde estejamos. No entanto, se atentarmos, chegaremos à evidência de que educamos as nossas crianças do pescoço para cima, nomeadamente as suas cabeças, e, mais especificamente, um lado só, o hemisfério esquerdo.

Segundo Robinson, é quase como se educássemos as nossas crianças para serem todas professoras. Vendo bem, a maioria dos professores usa o corpo como meio de transporte da sua cabeça, “é a forma que usam para levar as suas cabeças para as conferências”. O nosso sistema de educação está baseado no conceito de habilidade académica e esse tem sido o que realmente tem dominado a nossa visão de inteligência.

A inteligência é diversa, nós pensamos visualmente, pensamos no som, pensamos cineticamente, pensamos em termos abstractos e pensamos em movimento. O padrão educativo prende-se essencialmente com a inteligência intelectualizada, estimulada pela competição entre os alunos.



Agostinho da Silva<sup>12</sup>, filósofo português, dizia que se deveria fazer uma grande diferença entre instruir e educar. Instruir é um parente do verbo construir. (Silva, 2004)

Existem outros métodos de ensino, embora utilizados numa escala reduzida. Um dos métodos que segue um tipo de educação que instiga o prazer de fazer e da descoberta é o da pedagogia Montessori, criada em Roma por Maria Montessori em 1907, e que se insere no movimento denominado das Escolas Novas. É um método que estimula e desperta no aluno a concentração, o interesse, além de desenvolver a sua inteligência e a imaginação criadora. (Montessori)

Baseia-se numa necessidade vital para a criança, que é a de aprender fazendo. Assim, em cada etapa do crescimento mental da criança são proporcionadas actividades correspondentes, com as quais se desenvolvem as suas faculdades. Isto permite ao professor tratar cada criança individualmente em cada matéria, e fazendo-o de acordo com suas necessidades individuais.

Não desenvolve o espírito de competição e, a cada momento, procura oferecer às crianças muitas oportunidades de ajuda mútua, o que é executado com grande prazer e alegria. Já que a criança trabalha partindo da sua livre escolha, sem coerções e sem necessidade de competir, não sente as tensões, os sentimentos de inferioridade e outras experiências capazes de deixar marcas no decorrer da sua vida.

O método Montessori propõe desenvolver a totalidade da personalidade da criança e não somente as suas capacidades intelectuais. Preocupa-se também com as capacidades de iniciativa, de deliberação e de escolhas independentes, sem esquecer os componentes emocionais.

---

<sup>12</sup> George Agostinho Baptista da Silva (1906 —1994), filósofo, poeta e ensaísta português. O seu pensamento combina elementos de panteísmo, milenarismo e ética da renúncia, afirmando a Liberdade como a mais importante qualidade do ser humano. Agostinho da Silva pode ser considerado um filósofo prático e empenhado através da sua vida e obra, na mudança da sociedade.

Outra pedagogia importante para um desenvolvimento integral da criança é a Waldorf<sup>13</sup>, criada por Rudolf Steiner, em 1919, em Estugarda, na Alemanha. Para atingir a formação do ser humano, esta pedagogia actua sobre o desenvolvimento físico, anímico e espiritual do aluno, incentivando o querer (agir) por meio da actividade corpórea das crianças em quase todas as aulas.

O sentir é estimulado na constante abordagem artística e nas actividades artesanais específicas para cada idade. O pensar é cultivado paulatinamente, a partir da imaginação incentivada por meio de contos, lendas e mitos.

Uma das características marcantes da Pedagogia Waldorf é o facto de não se exigir do aluno, ou cultivar precocemente, o pensar abstracto (intelectual).

Agostinho da Silva, dizia que só é boa educação a que parte do concreto para o abstracto, a que se faz no quadro colectivo sem perda da individualidade. (Silva, 1991)

Almeja-se que as aulas sejam uma preparação para a vida. Procura-se desenvolver as qualidades necessárias para que os jovens floresçam e saibam lidar com as constantes e velozes mudanças que se apresentam no mundo, com criatividade, flexibilidade, responsabilidade e capacidade de questionamento.

Eis, portanto, dois exemplos de formas de educar e de como a educação tem um papel preponderante na nossa percepção da vida. Métodos como estes trazem outra realidade na abordagem com o mundo que nos rodeia.

Estimulam o pensamento criativo, a auto-estima, e dão ao aluno a consciência da sua individualidade e responsabilidade na sua vida. Fazem uso de ambas as partes do cérebro, associando a criatividade e o poder de decisão aos novos conceitos gradualmente aprendidos.

Esse tipo de pensamento criativo abre a possibilidade para descobrir o

---

<sup>13</sup> A Pedagogia Waldorf é um dos desenvolvimentos das teorias de Rudolf Steiner, além da medicina antroposófica e a agricultura biodinâmica. Introduzida por Rudolf Steiner em 1919, em Estugarda, Alemanha, uma das principais características da pedagogia é o embasamento na concepção de desenvolvimento do ser humano, criada pelo próprio Rudolf Steiner, que leva em conta as diferentes características das crianças e jovens, segundo sua idade aproximada. Um mesmo assunto é abordado várias vezes durante o ciclo escolar, mas nunca da mesma maneira, e sempre respeitando a capacidade de compreensão da criança.

próprio caminho e compreender os outros caminhos diferentes.

O pensar sobre o pensar constitui a reflexão do que já foi pensado, isto é, a abstracção e a compreensão maior dos factos e acontecimentos vividos pelo indivíduo. Este pensamento acontece quando as crianças começam a problematizar, a analisar, a observar o que está ao seu redor, com um olhar mais crítico, inquisitivo e criterioso, em busca do saber “verdadeiro”.

Neste sentido, o prazer de manejar e de explorar, a óptica de “ver-pensar-sentir” o mundo, a maneira de se expor, de se sentir e de se posicionar nas mais diversas situações do dia-a-dia, fazem com que as crianças comecem a perceber ideias de modo diferente.

A Arte possibilita-nos a junção entre o pensamento e o sentimento, e que ajuda-nos a encontrar um significado para o mundo. Assim, o ser humano é a soma das suas percepções singulares, únicas, que buscam o constante despertar, no sentido da constante busca do conhecimento.

Muitos autores afirmam que as crianças são naturalmente criativas, críticas, investigadoras, reflexivas. Têm como algo natural na sua personalidade maravilhar-se com a vida. Naturalmente, têm sede da descoberta e da investigação, intrigam-se com tudo o que as rodeia.

Este pensamento vai de encontro à citação de Picasso.<sup>14</sup>

“Todas as crianças nascem artistas, o problema é permanecerem artistas à medida que crescem.”<sup>15</sup> (Cottrell, 2009: 7)

Não nos podemos esquecer que artistas como Shakespeare, Bach, Van Gogh, foram alunos de alguém, e, eles também, iniciados na linguagem da palavra, das escalas musicais e da linha.

---

<sup>14</sup> Pablo Ruiz Picasso nasceu a 25 Outubro 1881 e morreu a 8 Abril 1973. Pintor e escultor, foi co-fundador do movimento cubista.

<sup>15</sup> “*Every child is born an artist. The problem is keeping the artist alive when the child grows up*” (T.A.)

Embora o tema que me interessa não seja a arte ou a criatividade, a postura verdadeira e real associada às mesmas interessa-me que seja transportada para o âmbito do Desenho.

A abordagem ao erro na aprendizagem, e o modo como aquele é gerido, serve de inspiração e motor de arranque para entender como isso se reflecte no Desenho.

Na própria aprendizagem do Desenho, é-nos ensinado como usar o lápis, nas suas várias possibilidades de meio riscador, e a utilização da borracha é relegada para segundo plano, como se não existisse.

A borracha, se utilizada, apenas deverá servir para apagar depois de encontrada a solução, quando esta já estiver registada no suporte. Só então se apagam os eventuais erros que precisamos de cometer até chegar ao que é certo.

O que acontece é que o aluno tem a tendência para usar a borracha indiscriminadamente, sentindo uma necessidade premente de apagar o erro, de o fazer desaparecer, ao ponto de não saber se está a desenhar com o lápis ou com a borracha. Dominado pela urgência de ocultar o estigma.

O erro no Desenho, tal como na vida, ajuda-nos a encontrar a verdade ou o real. Se o apagamos de imediato, esquecemo-nos de o ter cometido e voltamos a cometê-lo vezes sem conta. Na realidade, só podemos deixar de fazer o mesmo erro se aprendermos com ele, se nos lembrarmos de que o cometemos. Por isso, é bom deixá-lo no papel: ele vai servir-nos de referência até encontrarmos o que queremos, e vai enriquecer o nosso desenho.

Ao estarmos inseridos numa sociedade em que o “fazer” está direccionado para a competição, em que o Ensino não nos educa a lidar e a aceitar os nossos erros como parte integrante e fundamental do processo da vida, acabamos por

“esconder” e “apagar”, de uma forma mecânica, sistemática e inconsciente, os nossos erros.

A diferença entre uma pessoa que consegue realizar os seus objectivos e concretizar os seus sonhos e uma pessoa que se perde no caminho não reside na forma como vive as suas conquistas e sucessos, mas na forma como vive os seus fracassos e erros. Esta realidade ninguém nos ensina, não somos preparados para lidar e aceitar nossos erros como fazendo parte da vida.

Essa consciência tem uma importância extrema na atitude do aluno para com o seu desenho/exercício. Ao saber lidar com o erro, ao saber “fazer” sem ter a expectativa do resultado final, ao entender e aceitar que tudo faz parte do processo de ver melhor, de conhecer, sem pressas, o aluno vai brindar o seu percurso com elementos que o enriquecem e facilitam.

Na realidade, o desenho não está só no ver, como já disse anteriormente, pois o ver está associado ao cérebro quando utilizado no âmbito do conceito, mas, para além disso, a nossa postura mental do não-controlo da situação, também influencia o resultado final.

A não-intenção no Desenho, quase como o desenho como uma inutilidade, no sentido de, ser feito sem propósito. O único propósito será o de observar melhor, passando o desenho a ser quase uma consequência dessa observação, materializando-a, e não a finalidade.

Se nos recordarmos de quando éramos crianças, existia, antes de qualquer intenção, o registo puro da linha no suporte físico. Essa era a nossa primeira materialização da expressão, o desenho, resultante do movimento expressivo, rápido, executado só pelo prazer de o fazer, sem qualquer outra intenção. Mais tarde, a intenção começa por aparecer, mas só mais tarde, quando desenhamos o nosso pai ou mãe... e nos dizem que não está parecido. Aí, inicia-se a fase de fazer com a intenção de preencher expectativas nossas e dos outros. O fazer

passa a viver da antecipação do resultado final, o qual poderá ser acrescido da comparação com o de outro menino que também desenhou e de que alguém disse que estava mais parecido. Expectativa, competitividade, bonito versus o julgamento, o erro, o que é feio.

Quando estudamos começamos a aprender Português no primeiro ciclo, e, aí, o nosso contacto inicial com as letras é altamente abstracto e desligado do mundo, desligado dos números e do desenho. Se olharmos com atenção, porém, o Desenho encontra-se em todas elas.

A escrita é um desenho de letras ou de números. Através desse mesmo desenho podemos definir ou conhecer melhor a pessoa que o escreveu, pois, embora o abecedário seja o mesmo, a maneira como desenhamos esse mesmo abecedário difere de indivíduo para indivíduo.

Quando começamos a aprender a escrever, a maior parte do tempo escolar é consumido no desenho de letra, no desenho de números, mas o desenho como observação do mundo que nos rodeia é esquecido, como se não existisse. Portanto, passamos horas infundáveis a desenhar letras, ao ponto de na idade adulta acabarmos por dizer que sabemos escrever, mas não desenhar.

As composições transformam-se em autêntica ginástica para o nosso Português e são-nos exigidas quase diariamente. No entanto, as composições no âmbito das formas, os valores claro e escuro, “compor” o que vemos, passam para o abstracto, ou melhor, para o âmbito do não-existente.

O silêncio, por sua vez é imposto, em vez de ensinado como sendo base essencial para o nosso bem estar a todos os níveis, do aluno, e como uma mais valia preciosa para uma melhor aprendizagem.

O “ver” e o “silêncio” são tratados como dados adquiridos, como se todos nós soubéssemos ver e estar em silêncio, sem que isso obrigasse a um ensinamento, maturidade ou consciência.

A educação como ferramenta prática, mecanizada e vocacionada para as massas distancia-nos da natureza básica e natural do ser humano, que possui, entre as suas funções básicas, a de se expressar através do desenho, ou seja, a de materializar ideias. As ideias passam para um plano secundário, e, conseqüentemente, o desenho também.

“Os nossos olhos foram reduzidos a instrumentos para identificar e para medir; daí sofreremos de uma carência de ideias exprimíveis em imagens e de uma capacidade de descobrir significados no que vemos. É natural que nos sintamos perdidos na presença de objectos com sentido apenas na perspectiva de uma visão integrada, e procuremos refúgio num meio mais familiar: o das palavras.” (Arnheim, 1992)

“Inovar é difícil, o grande problema das reformas é a tirania do senso comum.” (Robinson, 2006)

Integrar o Desenho no ensino, alterando abordagens e conceitos estipulados, é essa a minha proposta.

Qualquer indivíduo sabe desenhar, e essa é a primeira ideia fundamental a ser reencontrada.

O desenho não está vedado a ninguém, nem é só para artistas. A reiterada frase - “eu não sei desenhar” - revela um preconceito existente, mas na verdade ninguém pensa nele quando a profere. A ideia de comparação, expectativa, erro, bem ou mal, tem de ser irradicada do ensino do desenho.

O desenho é algo inato e comum a todos nós, simplesmente encontra-se esquecido. Agora, basta reencontrá-lo, de uma forma suave, bondosa e consciente.

#### 2.1.4. O Cérebro

Segundo Paulo Borges<sup>16</sup>,

“(…) somos ilusionistas inconscientes. A percepção dualista e os conceitos/rótulos que a mente projecta sobre os seres e as coisas fazem aparecer uma realidade que não existe: identidades separadas, com características supostamente intrínsecas e imutáveis, positivas, negativas e neutras. Daí surge o apego, a aversão e a indiferença, os pensamentos, palavras e actos.” (Facebook, 2010)

Como é que o nosso cérebro gere a imensa tarefa de produzir a visão?

Quando pensamos em ver, pensamos nos olhos, mas quem realmente vê é o nosso cérebro.

O nosso cérebro tem uma enorme capacidade e complexidade, e, tal como António Damásio<sup>17</sup> refere, “é o resultado de uma sinalização recursiva massiva que envolve múltiplas regiões”. A neuro-ciência (BBC, 2010) já descobriu mais de

---

<sup>16</sup> Paulo Borges, professor do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Presidente da União Budista Portuguesa, da Associação Agostinho da Silva e vice-presidente da Casa da Cultura do Tibete. Tradutor-intérprete dos ensinamentos de Dalai Lama na última visita e de vários livros budistas. Sócio-fundador e membro da Direcção do Instituto de Filosofia Luso- Brasileira. Membro correspondente da Academia Brasileira de Filosofia. Membro Fundador da APERel - Associação Portuguesa para o Estudo das Religiões. Membro do Conselho de Direcção da Revista Lusófona de Ciência das Religiões. Director da colecção Ecúmena, na Zéfiro. Autor de centenas de artigos e livros publicados em Portugal, Espanha, França, Itália, Alemanha e Brasil.

<sup>17</sup> António Rosa Damásio, nascido em Lisboa a 25 de Fevereiro de 1944, é um médico neurologista, neurocientista português que trabalha no estudo do cérebro e das emoções humanas. Actualmente, é professor De Neurociência na University of Southern California. Entre os anos de 1996-2005, Damásio trabalhou no hospital da University of Iowa. Licenciou-se em Medicina na Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, onde veio também a doutorar-se. Após uma estadia no Centro de Investigação da Aphasia de Boston (EUA), regressou ao Departamento de Neurologia do Hospital Universitário de Lisboa. Estudioso de neurobiologia do comportamento humano e investigador das áreas cerebrais responsáveis pela tomada de decisões e conduta. Observou o comportamento em centenas de doentes com lesões no córtex pré-frontal, permitindo concluir que, embora a capacidade intelectual se mantivesse intacta, esses doentes apresentavam mudanças constantes do comportamento social e incapacidade de estabelecer e respeitar regras sociais. Os seus estudos debruçam-se sobre a área designada por ciência cognitiva, e têm sido decisivos para o conhecimento das bases cerebrais da linguagem e da memória.



trinta áreas no nosso cérebro com funções distintas e especializadas. Mas, curiosamente, vários estudos vieram a afirmar que os dois hemisférios têm responsabilidades diferentes e que, de alguma forma, o cérebro se comporta como um “cérebro dividido” (Sperry<sup>18</sup>, 1964). Muitos pesquisadores afirmam que “a linguagem, memorização, processos de raciocínio, decisão e acção, estão localizados no lado esquerdo, assim como o movimento; e que a capacidade de visualização está localizada em grande parte no hemisfério direito.” (Damásio, 2010: 103)

O lado direito do nosso cérebro está relacionado com o momento presente, com o aqui e o agora, pensa em imagens, informação sob a forma de energia que, em simultâneo, entra como um fluxo através de todo o nosso sistema sensorial.

O hemisfério esquerdo pensa linear e metodicamente, está relacionado com o futuro e o passado, está preparado para pegar na enorme colagem do presente momento, de onde começa a retirar detalhes, categorizando-os e projectando-os no futuro. Está associada às memórias, tal como já foi mencionado. Por outro lado, relaciona-se com a linguagem, procedendo à ligação entre o mundo exterior e o mundo interior: é aquela voz que me diz o que devo fazer, como ir ao supermercado, cozinhar, etc. É a inteligência calculista que me diz quando tenho de lavar os dentes. É a voz que me diz “eu sou”, o que faz com que, mal essa voz me diga isso, eu me torne separada do todo, um sólido e singular, um indivíduo separado da energia que me envolve e também dos outros.

Jill Bolte Taylor, neurocientista, deixou-nos testemunho do processo por que passou, após ter sofrido um AVC que lhe afectou o lado esquerdo do cérebro (Taylor, 2008: 23). Pelo facto de ser um cientista, a descrição da sua experiência tem um valor extraordinário.

---

<sup>18</sup> Cf. Roger Sperry (1964), Prémio Nobel.

Bolte afirma que se sentiu como um ser energético ligado à energia que a rodeava, conectada com o todo através do hemisfério direito, e naquele momento sentia-se perfeita, enorme, sem noção do limite do corpo, “um estado de sabedoria única, um ‘ser *um só*’ com o universo, a composição do meu ser era algo fluido, não sólido. Já não me percebia mais como um objecto inteiro separado de tudo” (Taylor, 2008: 27). Passou a ver píxels e átomos. Para marcar o número de telefone e pedir ajuda, tinha que fazer coincidir a forma do número do cartão com o número do telefone, porque eles passaram a ser formas abstractas e não números, o que implicaria o conhecimento do seu conceito. A linguagem das palavras deixou de lhe ser perceptível, uma vez que também elas representam conceitos e passaram a sons imperceptíveis (Taylor, 2008: 34). O lado direito do cérebro não guarda qualquer bagagem emocional ou de conhecimento, e é justamente esse lado que, mais tarde, vai interessar para este projecto.

Jil Bolte descreveu a sensação de estar no lado direito do cérebro, uma vez que o esquerdo estava a ter um derrame (AVC) como que se “(...) estivesse presa no interior da percepção de uma meditação que não podia interromper (...)” (Taylor, 2008: 24)

Se, por um qualquer motivo, o cérebro sofrer alguma anomalia, isso pode reflectir-se na forma como vemos, de acordo com o sítio onde essa anomalia se verifica. Quando olhamos para os inúmeros estímulos que nos rodeiam, temos a sensação de que os nossos olhos vêem sem qualquer esforço, mas, na realidade, o nosso cérebro vive num enorme frenesim para descodificar toda a informação num piscar de olhos. De uma forma inconsciente, absorvemos toda a informação, seleccionando constantemente o que nos interessa.

Imaginemos um icebergue para servir de analogia com aquilo que vemos. A parte submersa conserva a “informação depositada no inconsciente e que pode ser chamada memória RAM<sup>19</sup>, ou seja, a memória de acesso aleatório do cérebro, ou memória involuntária”(Cury, 2004: 30). Os estímulos são registados nesta

---

<sup>19</sup> Random Access Memory.

memória de longo prazo, mediante a repetição ou através da sua carga afectiva. Por seu lado, a parte que fica à superfície alberga a informação consciente.

“Aquilo a que normalmente nos referimos como sendo a memória de um objecto é a memória composta das actividades sensoriais e motoras relacionadas com a interacção entre o organismo e o objecto durante um certo tempo”.

(Damásio, 2010: 170)

Sobre a memória e recordações, atentemos neste trecho de Nabokov:

“Um homem que se ocupa excessivamente com as tarefas da sua própria alma não pode deixar de se confrontar com um fenómeno vulgar, melancólico, mas assaz curioso, a saber: assiste à morte súbita de uma recordação insignificante que um acaso traz do humilde e remoto asilo de mendicidade onde esteve a completar a sua obscura existência. Cintila, pulsa ainda e reflecte luz, mas no momento seguinte, à nossa vista, respira por uma última vez e dá meia volta por não ter suportado a transição demasiado abrupta para a luz forte do presente. Daí em diante, tudo o que fica disponível é a sombra, o resumo dessa lembrança, infelizmente desprovido do enfeitado poder da convicção original.” (Nabokov, 1995: 310)

Muito daquilo que vemos é visto através do filtro da memória, informação que está armazenada a partir de outras experiências com o mundo. Há pouco tempo descobriu-se que o cérebro visual resulta não só do que vêem os nossos olhos mas também de memórias visuais. Nós usamos o conhecimento daquilo que vimos no passado para entender e vemos aquilo que se passa no presente. E essas “nossas recordações são afectadas por preconceitos, na verdadeira acepção do termo, dada a nossa história passada e as nossas crenças” (Damásio, 2010: 171). Sendo assim, não é só a informação que entra através dos nossos olhos mas também aquela que está armazenada que é utilizada para ver. Deste modo, acabamos por “ver” coisas que na realidade não estão lá. Por isso, a

nossa percepção do mundo é sobre aquilo que o nosso cérebro espera ver, mais do que aquilo que realmente lá está.

Ao entrarmos numa sala, “vemos” toda a informação que se encontra presente, o número de azulejos, de janelas, de vidros, cadeiras, luzes, ladrilhos, ou seja, tudo, mas o nosso cérebro só traz para o nosso consciente a parte que nos interessa, como, por exemplo, “a cadeira que está ali para eu me sentar”. Isto significa, pois, que nem toda a outra informação se encontra disponível. Se assim não fosse, viveríamos permanentemente mergulhados numa torrente de mensagens demasiado intensa.

Tudo aquilo que vemos é, portanto, “construído” dentro das nossas mentes: o movimento, as formas, as cores, os tamanhos, tudo o que existe e onde existe. Todas essas peças têm de ser “coladas” pelo cérebro. Daí resulta uma série de opções, de cortes (short-cuts), que a nossa mente executa, e, por consequência, pouco daquilo que vemos se baseia na realidade circundante, à semelhança de um laboratório de ilusões.

Os nossos olhos são enganados por inúmeras ilusões de óptica. Embora não sendo cegos, não vemos as coisas como elas são.

“Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção.” (Arnheim, 1992: Intr.)

Na abordagem meditativa do desenho, a percepção é pura, não é pensamento, a intuição é no momento não é raciocínio e a observação torna-se contemplação e conseqüentemente não dá espaço para a invenção.

Existem vários tipos de percepção: visual, olfactiva, gustativa, táctil, temporal, espacial, auditiva e cromática. Embora todas elas sejam extremamente importantes, e se influenciem entre si, não irei desenvolvê-las a todas. Começemos pela percepção cromática.

No caso da cor, Beau Lotto lembra-nos que, embora perceber a cor seja uma das coisas mais elementares que o nosso cérebro faz, depende em tudo dos vários tipos de contextos onde estão inseridas. E porquê?

A mesma imagem pode ter inúmeras leituras; se, por exemplo, colocarmos dois rectângulos com o mesmo valor de cinzento, um em cima de uma superfície branca e o outro em cima de uma superfície preta, os nossos olhos vão ter a ilusão de que se trata de dois cinzentos diferentes. Assim, o que vemos depende do contexto em que os objectos se encontram inseridos. (Lotto)

Atentemos no caso de Van Gogh: devido à epilepsia de que sofria, ele via o mundo e as suas cores de uma forma totalmente diferente do comum das pessoas.

O que acontece com as cores também acontece com o movimento. Se colocarmos um objecto a rodar continuamente para um lado, a dada altura depois de observado continuamente, vai parecer que ele mudou de direcção, o que, obviamente, é falso. Acontece simplesmente que, por ter uma iluminação igual, o nosso cérebro muda-lhe a direcção, parecendo-nos que começa a rodar para outro sentido. Nós estamos continuamente a redefinir a normalidade.

“Os nossos olhos vêem, captam todo o contexto através de “fotogramas”, como se se tratasse de uma captação fotográfica, e só em seguida é que o nosso cérebro processa essas imagens, juntando-as e dando-nos a percepção de movimento. Ele gera e regenera imagens, bem como faz a gestão do fluxo de imagens, por exemplo, a sua montagem e a criação de continuidade.” (Damásio, 2010: 100)

Na realidade, se considerarmos que a percepção não consiste no registo “fotográfico” mas, sim, na apreensão de características estruturais globais, verificamos que ela pouco se distancia de uma captação “conceptual”.

Concluiremos, assim, que da imensa informação captada, só temos acesso, conscientemente, a uma parte muito reduzida e sucinta.

Tal como António Damásio refere,

“(…) tanto no cerebelo como o hipocampo se assiste a processos de montagem e de continuidade, quer no caso das imagens quer dos movimentos, a par de várias regiões corticais dedicadas ao controlo motor que, provavelmente, desempenharão também um papel na organização das continuidades do processo mental.” (Damásio, 2010: 102)

Um exemplo que serve para consubstanciar esta ideia é o do cinema, o da animação (inícios). Trata-se, como sabemos, de imagens estáticas, os chamados “fotogramas”, unidades de tempo que, colocadas juntas e corridas a uma determinada velocidade, nos dão a percepção de movimento. O cérebro arranja, assim, uma forma de lidar com toda a informação que lhe chega através dos olhos, podendo, ao dividi-la, ocupar-se da informação de que necessita naquele curto espaço de tempo/imagem.

O reconhecimento é uma parte fundamental do nosso sistema de visão, pois transforma essa visão em compreensão. A percepção dá-nos a ideia da forma geral: se é redonda, triangular ou quadrada, mas isso não faz com que as formas se distingam entre si. Uma cabeça será entendida como uma forma redonda, mas não se distingue das outras cabeças. Uma das funções especializadas do cérebro é o reconhecimento de rostos. Vejamos: se colocarmos dois ovos lado a lado, a uma pequena distância entre si, numa linha horizontal, e, em seguida, colocarmos uma noz no meio, ligeiramente mais abaixo, e, por fim, pusermos uma banana na horizontal ainda mais abaixo, quando olharmos para o conjunto, associá-lo-emos automaticamente a um rosto. Do mesmo modo, podemos olhar para as nuvens e também conseguir descortinar nelas um rosto... Tal acontece porque, de facto, existe uma função específica no nosso cérebro para podermos reconhecer essa relação entre as formas, criando um conjunto a partir delas. Nos casos referidos, esses conjuntos encontravam-se associados ao

rosto humano. Por outro lado, a percepção associada à memória emocional permite-nos reconhecer quem é alguém, indica-nos se conhecemos ou não esse alguém, diz-nos quem amamos, quem odiamos, de quem temos medo, como se de um verdadeiro puzzle se tratasse. Existe uma grande parte do nosso cérebro destinada a esse reconhecimento, uma vez que esse é um aspecto fundamental da nossa relação com o mundo e com o Outro.

O neurocientista Vilayanur Ramachandran estudou a ligação efectuada no cérebro, entre a visão e as emoções. Se esta ligação não existisse, poderíamos olhar para alguém que conhecemos, como, por exemplo, a nossa mãe, e não sentir qualquer emoção, embora, ao ouvi-la ao telefone, conseguiríamos reconhecer a sua voz. Ou seja, se emocionalmente existe uma memória associada à fala, o que permite reconhecer a mãe através do telefone, o mesmo acontece em relação à visão. Quando essa ligação se encontra danificada, ou seja, quando o cérebro, estimulado pela visão, deixa de conseguir aceder à memória emocional, não reconhece a mãe no momento do contacto visual, não interferindo, porém, com o reconhecimento verbal... Podemos, então, concluir que a visão ligada às emoções provoca reacções, e que o nosso cérebro recorre às memórias emocionais, numa zona específica do cérebro, para nos ajudar a decodificar aquilo que vemos. (Ramachandran)

Esta capacidade nada tem a ver com a de reconhecer objectos. Existe outra função independente dessa que nos dá a capacidade de ver os detalhes e juntá-los, dando-nos a percepção do objecto que visualizamos. Se essa função não estivesse activada, o que veríamos seria um conjunto de linhas bidimensionais, sem poder distinguir, por exemplo, o objecto da sua própria sombra, passando a percebê-lo como uma única forma. Não decifraríamos o seu conjunto, embora pudéssemos conhecer a palavra que corresponde ao objecto, pois, como os elementos não teriam relação entre si, não conseguiríamos associar a palavra ao objecto percebido. Essa relação é feita no cérebro. Assim, uma vez reconhecido o objecto, associamo-lo a uma palavra, e o processo fica basicamente finalizado.

Embora o nosso cérebro tenha estas múltiplas funções de reconhecimento, não pode reter toda a informação dada pelo estímulo visual do que nos rodeia. Somos obrigados a ser selectivos na informação que retemos. Este sistema de selecção oferece-nos a possibilidade de nos concentrarmos numa só coisa e tudo, para além dela, passar para um plano secundário. Tudo acontece tão rapidamente que não temos consciência disso, mas o nosso cérebro está constantemente a proceder a um “inventário” de tudo o que vemos, decidindo a todo o momento o que quer ver. Por isso, não apontamos apenas os nossos olhos para as coisas, mas também o nosso cérebro.

Muitas vezes perdemos inúmeras informações de uma visão para a outra, como se de uma cegueira se tratasse. Uma vez reconhecido um objecto ou um animal, por exemplo, um cão, quando olharmos para outro cão que não aquele, o nosso cérebro parte do princípio do conceito “cão”, mas não vê as reais diferenças.

Na perspectiva de Arnheim (1999: 33), a cognição parte dos aspectos mais gerais, evoluindo gradualmente para os aspectos particulares e mais específicos. Arnheim é de opinião que a capacidade de discriminação das qualidades que constituem o meio envolvente por parte dos indivíduos aumenta com a sua maturação. Para este autor, “a percepção não parte dos pormenores, secundariamente processados em abstracções, mas de generalidades” (Arnheim, 1992: 158). As características gerais de “cão” são percebidas antes das características particulares do cão A ou B.

Daí que as primeiras representações da criança respeitem apenas a generalidades, ou melhor, a “aspectos estruturais gerais simples”.

O estímulo é também um factor importante para os nossos olhos. Nós concentramos a nossa atenção onde há mais estímulo. Se nos lembrarmos, quando observamos um mágico e a sua ajudante, perdemos o número de magia, porque estamos concentrados, ou na mão que se movimenta mais, que não é



forçosamente aquela que nos revela a magia, ou na ajudante, que está lá exactamente para captar a nossa atenção, através de movimentos incessantes que estimulam e atraem o nosso olhar.

Outra façanha do nosso cérebro é a de, recorrendo à imaginação, poder acrescentar partes que eventualmente faltem numa imagem. Se, por exemplo, tivermos a silhueta a preto de um gato em que só vemos parte dele - o corpo e a cauda, mas não a cabeça -, o nosso cérebro automaticamente imagina a outra parte que já conhece - a cabeça.

Seguindo essa linha de pensamento, percebemos que não é propriamente aquilo que vemos que nos assusta, apaixonou ou arrebatou, mas o que pensamos que está lá. Num filme, por exemplo, não é a imagem que aparece que nos faz estremecer, mas sim aquilo que imaginamos associado a essa imagem.

Na realidade, a nossa imaginação está constantemente a distorcer o que vemos. Usamos inúmeros atalhos, adivinhando aquilo que está à nossa frente, para não ter de construir desde o início cada imagem na nossa cabeça. O nosso cérebro tem a capacidade de inventar uma grande quantidade de coisas.

O aspecto para o qual se dirige a atenção pode denominar-se alvo (perceptivo e motor), razão por que, de modo apropriado, podemos estabelecer uma analogia entre o foco da consciência e um alvo de tiro. O elemento que, em dado momento, constitui o objecto da nossa atenção ocupa sempre o ponto central do campo da consciência. O centro desse alvo perceptivo corresponde ao grau máximo de consciência, e é denominado foco da atenção.

Imaginemos a seguinte situação: três amigas entram na sala de um restaurante com intenções diferentes: a primeira anda à procura de namorado; a segunda adora comer; e a terceira tem a obsessão dos germes. Ao saírem do restaurante, se lhes pedíssemos para descreverem o que tinham visto, obteríamos três respostas diferentes: a primeira, provavelmente, diria que os

empregados eram todos feios; a segunda referir-se-ia ao colorido dos pratos e ao almoço saboroso; e a terceira descrever-nos-ia o asseio da casa de banho. Esta diversidade de respostas poderia levar-nos a crer que tinham estado em sítios diferentes. A verdade é que as suas respostas vão de encontro aos seus focos de atenção, nunca isentos das suas memórias ou interesses. Este foco constitui mais um dos filtros que nos distinguem uns dos outros e define a forma como percebemos o mundo. Esta percepção dá-nos a capacidade de vermos determinadas coisas e ficarmos “cegos” para outras. Quase poderíamos referir-nos à visão como uma autêntica Torre de Babel.

É o nosso lado esquerdo do cérebro que “reage” ao estímulo verbal e coordena os movimentos, e esta seria a primeira pista para a compreensão da minha pesquisa.

A forma de apresentação de um exercício também é muito importante, e nela entra a percepção linguística. A instrução verbal é de extrema importância para a percepção visual, no caso da introdução de um exercício. Será por essa razão tão importante que, numa prova de aferição nacional, o discurso verbal deva ser exactamente o mesmo em qualquer escola do país. Desse modo, uma das variantes da percepção está controlada. O estímulo verbal é o mesmo para todos os alunos, criando condições para que o resultado possa ser também o mesmo.

Depois da apresentação, passa-se à execução, altura para compreender por que razão a abordagem por parte dos alunos é sempre sucinta. Como já mencionei, o nosso cérebro tem uma tendência natural para simplificar as formas. No campo da percepção temos inúmeros pontos a levar em linha de conta. Vejamos: a experiência visual é dinâmica, sendo alterada de acordo com os diferentes estímulos psicológicos e físicos, entre outros. A percepção visual, inicialmente, era associada às capacidades intelectuais, mas se dermos a uma criança pequenos objectos com formas geométricas não conhecidas (triângulo, por exemplo) e lhe pedirmos para colocar essas mesmas formas nos “buracos”

correspondentes, ela faló-á. Compreendemos, assim, que não é fundamental para a boa execução desse tipo de tarefas, o conhecimento intelectual da percepção do objecto. Na teoria da percepção, sabe-se que as características globais são os dados primários da percepção, e esta consiste na formação de “conceitos perceptivos”. Os sentidos limitam-se ao concreto, e os conceitos, ao abstracto.

Sendo assim, a percepção ou o processo visual encontra condições para formular conceitos. Uma vez que a visão actua no material bruto da experiência, criando um esquema de relação de formas gerais, estas são aplicáveis não somente a um caso individual (conceito), mas igualmente a um conjunto indeterminado de outros casos, desde que se enquadrem naquele “conceito” de forma. Esse conceito depende não só da visão, mas também do julgamento, da lógica, da abstracção e da memória, como já foi mencionado. É esse conjunto de elementos que, depois de processados, dá a percepção visual.

“O pensamento psicológico recente encoraja-nos a considerar a visão uma actividade criada na mente humana. A percepção realiza, ao nível sensório, aquilo que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento. O acto de ver de todo o homem antecipa de um modo modesto a capacidade tão admirada do artista, de produzir padrões que validamente interpretam a experiência por meio da forma organizada: ver e compreender.” (Arnheim, 1992: 17)

Este entendimento é fundamental para a resolução do problema. Uma das principais razões pelas quais os alunos de Desenho não respondem ao pretendido é exactamente devido a essa simplificação sistemática das formas. Recorrem inconscientemente aos conceitos que têm das coisas. O modelo humano não é mais que um conjunto de formas geométricas cilíndricas e esféricas. O aluno não se posiciona de uma forma nova e consciente em relação à proposta. Desenha de uma forma automática, inconsciente e de memória, não entendendo porque não consegue o resultado pretendido. Os contornos são

simplificados, destituídos de volumetria e de pormenor e o modelo visto através do conceito do que é um ser humano.

A consciência desse automatismo é importante ser verbalizada.

É fundamental ter consciência de que os nossos olhos funcionam de uma forma selectiva e que só parte daquilo que vemos se encontra presente no nosso consciente, e de que facilmente usamos os olhos da forma a que eles estão habituados. A resolução do problema passa por criar um método que altere essa forma de perceber o mundo.

E porque não recorrer só à atenção?

A atenção tem um período de tempo limitado e recorre ao lado esquerdo do cérebro, usando o conhecimento intelectual que, eventualmente, pode atrapalhar a representação pictórica. Existe na atenção, como em todos os processos psicológicos, um ponto de saciedade. Esta saciedade tende a inibir a continuidade da atenção em determinada direcção, como se a pessoa estivesse continuamente em busca de novidades perceptivas. A atenção tende a mudar espontaneamente, depois de um período de concentração numa parte da realidade. Outra razão para a passagem da atenção de uma parte da realidade para outra é a limitação da quantidade de material que pode ser incluída no foco de atenção, em cada momento considerado. Um hipotético olho cósmico, se existisse, poderia apreender simultânea e completamente a totalidade de uma determinada situação, mas o ser humano e os organismos inferiores, entretanto, podem apreender apenas uma proporção limitada da realidade. Acredito que quando usada, por exemplo, na ilustração científica, seja fundamental para esquematizar ou realçar aquilo que é considerado importante, mas até mesmo aí, se mal usada, partindo do conceito, pode “cegar” também a percepção, aportando enganos ou realidades filtradas.

No caso que me proponho abordar, o conhecimento intelectual, ou seja, aquilo que se pensa que se conhece e aquilo que se pretende conseguir são dados que apenas servirão para confundir a percepção.

Podemos distinguir três tipos principais de atenção: sensorial, motora e intelectual. Apesar desta divisão, de certa forma, a atenção implica sempre alguma actividade intelectual, ora orientando os movimentos, ora dando sentido às percepções.

Na atenção motora, a consciência está concentrada na execução de uma actividade física e muscular pré-programada.

A atenção intelectual representa o acto de reflexão e de actividade racional dirigido na resolução de qualquer problema conscientemente definido.

Por fim, temos a atenção sensorial, aquela em que o elemento afectivo tem um significado determinante no processo da atenção, admitindo-se que a pessoa só dirige a atenção para os estímulos que lhe despertam interesse. De facto, ao verificarmos que a nossa memória tem mais afinidade com as coisas que nos despertam maior interesse, podemos desse modo afirmar que a nossa atenção (indispensável para a memória) é mobilizada mais prontamente pela nossa afectividade. Essa atenção pode ser voluntária ou involuntária: basta pensarmos nas vezes em que olhamos para onde não “devemos” ou queremos. Para a atenção, somente uma parte das excitações sensoriais adquire relevo, dando origem a uma forma sobre a qual se polariza essa atenção, enquanto as partes restantes representam o fundo, menos claro, mais difuso e mais fluido. Aqui, não existem quaisquer elementos isolados, mas apenas fins totais e integrados para alguma realização pessoal. Deste modo, serão claras e nítidas as percepções contidas no foco de atenção; e vagas e difusas aquelas que se encontram para além desse foco.

A atenção depende do ânimo ou do interesse, ou seja, de afectos, o que significa que dentro do campo da atenção nem todos os estímulos recebem a mesma consciência e energia.

Atenção vem do latim *attentio*, normalmente traduzível por “atenção”, “esforço” ou “cuidado” (Torrinha, 1945: 86) e que consubstancia a ideia de “tensão (do espírito) em direcção a alguma coisa”. Tensão não é o nosso estado natural, e não se coaduna com a contemplação e observação, o que seria um absurdo.

Resumindo:

Este estudo sobre a percepção foi fundamental para a minha proposta, embora já tivesse essa consciência, devido aos anos de observação de alunos e do seu comportamento em relação ao desenho. A pesquisa efectuada veio confirmar que a minha intuição estava certa.

Em consequência desta pesquisa, tenho associado a Meditação ao ensino do Desenho, e não apenas a atenção. Para mim, essa foi a grande descoberta: desenhar com o lado direito do cérebro só, usando unicamente a visão daquele momento, o “agora”, sem fazer qualquer tipo de associação com o que já se conhece, e não tendo interesse pelo resultado final.

Betty Edwards, sustentada em estudos efectuados pelo psico-biólogo Roger W. Serry sobre o cérebro, associa o lado direito do cérebro à aprendizagem do desenho. (Edwards, 1999: XX)

Esta autora associa a essa zona o estado em que nos encontramos quando desenhamos, e recorre à expressão “estar fora de si” (Edwards, 1999: 5), para traduzir uma sensação idêntica à que se tem quando lemos, corremos, escrevemos, meditamos ou desenhamos. Diz-nos que desenhar é um pouco como conduzir na auto-estrada, uma vez que lidamos com imagens visuais, informação visual, relacionando-as, sentindo e lidando com toda essa complexidade. Discordo desta perspectiva. A meu ver, esta analogia parece-me um contra-senso, porque se é verdade que podemos desenhar com o lado direito do cérebro, onde não existe a memória dos conceitos, nem passado, nem futuro, como poderemos, recorrendo ao mesmo lado direito e percorrer uma auto-estrada? Na verdade, ao conduzir, usamos o lado esquerdo do nosso cérebro,

accedendo à informação prévia que nos permite relacionar espaços, reconhecer objectos, funções e reacções.

Enquanto aquela autora refere o “fora de si” como a sensação que se tem ao desenhar, eu associo esta última a estar tão “dentro se si”, de tal modo que perdemos a noção dos nossos limites: estamos tão presente no que fazemos que perdemos a noção de quem Somos. O lado direito possibilita-nos exactamente esse modo de estar.

Betty Edwards associa também essa “maneira diferente de ver/percepcionar” (Edwards, 1999: 4) aos artistas, e fala-nos da forma como estes se sentem transportados, num estado acordado, “unos com o trabalho”, sem tempo, descontraídos, livres da ansiedade, experienciando um prazer quase místico. Este estado é, sem dúvida, aquele que se vive quando “estamos” no lado direito do cérebro, quando meditamos, o que é possível acontecer a qualquer ser humano, não sendo um dom exclusivo de artistas ou de seres iluminados.

“Desenhar no modo hemisfério-direito do cérebro, ou no modo do artista...” (Edwards, 1999: 92) implica já que o desenho seja qualquer coisa de impressionante, com finalidade artística.

No seu livro, Betty Edwards convida-nos a desenhar experimentando o lado direito do cérebro, mas também nos convida a viver essa experiência conectando com o nosso lado artístico e criativo. Realmente, o lado direito está associado à criatividade, mas, ao ter isso em mente, poder-se-ia desviar a atenção do iniciado, neste caso possuído pela intenção no fazer. Quando desenhamos com o lado direito do cérebro, a nossa observação está presente no “agora”, e, por consequência, não faz nada com determinada finalidade. Para um iniciado no desenho, o seu único interesse deverá ser “ver”, sem quaisquer preocupações de criatividade.

Para associarmos aos artistas esta maneira de ver, devemos ter presente aquilo que acontece em termos do que é genuíno, de verdade e qualidade daquilo que fica registado, essa sùmula que reconhecemos nos artistas. É aí que devemos focar o nosso modo de estar, na verdade do momento que, conseqüentemente, derivará na verdade do desenho.

A autora dá-nos também uma possível explicação para o lado direito do nosso cérebro actuar do modo que actua. Segundo ela, o lado esquerdo, por estar entediado, deixa o lado direito funcionar. “Ele” pensa, no caso do desenho da mão: ‘já lhe dei nome - é uma ruga, e eu digo-te; são todas iguais’<sup>20</sup>, e cansa-se.” (Edwards, 1999: 92)

Eu tenho uma ideia divergente, pois penso que, mais do que tédio, o que sucede é que o lado esquerdo do cérebro se vê impossibilitado de recorrer a conceitos. Como não os pode catalogar, porque está a observar no “agora”, ponto a ponto, até esse conjunto de pontos se tornar uma linha, não é possível, simultaneamente, reconhecer uma ruga. Ruga é conceito, não é observação do aqui e do agora, a chamada “consciência nuclear”, como Damásio a denomina. Ver no momento presente, como se fosse a primeira vez, retira-nos a possibilidade de fazer associações com qualquer informação prévia. O lado esquerdo, pura e simplesmente, não tem possibilidade de participar, fica excluído. Essa é a razão, quanto a mim, para que só o lado direito do cérebro seja utilizado neste método e em determinado tipo de exercício.

Na realidade, se é certo que ambos os lados do cérebro são necessários para uma boa e eficaz percepção, eles devem ser “chamados” a actuar em distintas ocasiões.

Senão, vejamos: no início, na apresentação do exercício, é necessário apelar ao universo dos conceitos, no sentido verbal, mas unicamente a esse, e

---

<sup>20</sup> “I’ve already named it-it’s a wrinkle, I tell you. They’re all alike” (T.A.)



não a um eventual conhecimento prévio sobre a matéria que está a ser apresentada. Seguidamente, como Steinhart referiu, devemos

“(...) transferir aquilo que vimos de um lado do cérebro para outras áreas do cérebro onde essa informação é traduzida em linhas, e a seguir para áreas onde os neurónios motores instruem a mão para desenhar aquele segmento de linha na página.”<sup>21</sup> (Steinhart, 2004: 49)

Em seguida, na execução do exercício, recorreremos ao lado direito, uma vez que a proposta assim o exigirá, como iremos perceber mais tarde.

Esta forma de perceber o mundo é a mesma que utilizamos quando estamos em meditação. Estar consciente e presente no agora, só isso nos interessando.

“Consciência é um estado mental em que temos conhecimento da nossa própria existência e da existência daquilo que nos rodeia. A consciência é um estado mental, pois, se não houver mente, não há consciência; a consciência é um estado mental particular, enriquecido por uma sensação do organismo específico onde a mente está a funcionar. (...) A consciência é um estado mental a que foi acrescentado o processo do ser.”  
(Damásio, 2010: 199)

Eis a capacidade da mente vazia, mas totalmente consciente (aware) de estar no presente, que nos traz benefícios para o futuro e um novo entendimento e compreensão.

“Lembre-se: Se olhar através da mente que conta histórias, o seu mundo pode parecer instável, claustrofóbico, caótico ou

---

<sup>21</sup> “*You have to transfer what you have perceived in one area of the brain to other areas of the brain where it is translated into line, and then to areas where motor neurons instruct the hand that line segment on a page.*” (T.A.)

preso. No entanto, quando o olhar é libertado da identidade, projecção, desejo e interpretação, então será irradiado para um espaço silencioso e de paz. Então verá com os olhos de Deus.”  
– Mooji <sup>22</sup>

## 2.2. Zen

### 2.2.1. O que é o Zen

Será o preenchimento do vazio, será a negação do ser, será a meditação concentrada sobre o Si-mesmo, ou a visão mística da Verdade Absoluta?

- BRINKER

Um Mestre Zen responderia:

“O Zen nada ensina. Todo e qualquer ensinamento que exista no Zen vem da nossa própria mente. Somos nós que nos ensinamos a nós próprios. O Zen apenas indica o caminho. Nada há no Zen que se assemelhe a uma doutrina, a um dogma ou mesmo a uma filosofia.” (Soho, 2007: 9)

ou

“A atitude Zen na vida não é apreendida através de livros, embora possa ser confirmada pela leitura. É uma atitude inata do homem-verdadeiro-sem-rótulos, que poderá ser o artista interior.”<sup>23</sup>

(Franck, 1973: 113)

---

<sup>22</sup> Mooji, nasceu a 29 de Janeiro de 1954 na Jamaica e é considerado um guru ("professor" em sânscrito). Partilha os seus ensinamentos pelo mundo inteiro realizando Satsangs (Sanskrit sat = verdade, sanga = companhia).

<sup>23</sup> “*The Zen attitude to life is not absorbed from books, although it may be confirmed by reading. It is the inborn attitude of the True- Man-Without- Label, who may well be the artist-within...*” (T.A.)

A tentativa de uma definição de Zen é em si a antítese do próprio Zen, “deturpa a essência do Zen, turvando a sua clareza iluminadora” (Brinker, 1995: 8). Um “Manual da Bem-Aventura” como Eugen Herrigel referiu, é algo que um budista Zen recusa inteiramente, uma vez que o Zen contém em si a totalidade. Logo, qualquer manual será tão-somente uma parte, para além de estar sempre baseado na experiência de outro que não aquele que recorre a ele, e no Zen isso é impossível. O Zen esvazia o intelecto de toda a maya (ilusão) para dar lugar ao Real, ao Imperecível.

A palavra “meditação” vem do latim *meditatio*, e Dhyana é o termo sânscrito que se refere a um dos tipos ou aspectos da contemplação (meditação). O Dhyana-Budismo nasceu na Índia e sofreu transformações decisivas até atingir a maturidade na China, tendo sido adoptado no Japão, usando o termo Zen e onde, até hoje, é tido e cultivado como tradição viva. A meditação não é mais do que concentração e contemplação, e, embora se encontre muitas vezes associada à espiritualidade e à religião, ela pode ser usada para o desenvolvimento pessoal em qualquer contexto. O objectivo da contemplação é a busca da verdade, nada menos. Como o teólogo cristão Josef Pieper comentou, o primeiro elemento do conceito de contemplação é o silêncio, caminho para a percepção da realidade. O que, segundo ele, constitui uma forma de saber que se obtém, não por pensamento, mas pelo silêncio. Diferentemente do conhecimento objectivo, a contemplação não se limita a mover-se em direcção ao seu objecto: repousa nele (Wallace, 2007: 1). Tal como o autor referencia, essa contemplação pode subdividir-se em três estágios: a vida activa (*praktike*); a contemplação da Natureza ou “contemplação natural” (*physike*); e a contemplação em sentido estrito, a visão de Deus, também chamada “teologia” (*theologia*) ou “conhecimento espiritual”, equivalente à gnose. (Wallace, 2007: 12)

Frederick Franck, numa forma simples, define o Zen “como o ver a natureza das coisas, dentro e fora de si”<sup>24</sup> (Franck, 1973: 9), transformando-se numa forma radicalmente realista de “vivenciar” a realidade.

Não é o budismo associado ao Zen que constitui o objectivo deste trabalho, limitando-se o meu interesse à análise desta forma de estar, da atitude Zen, como sendo,

“ (...) uma experiência directa da insondável profundidade do ente que não pode ser apreendida pela razão, nem mesmo quando se crê haver passado por experiências inequívocas e evidentes, ou seja, sabe-se na medida em que não se sabe.”  
(Herrigel, 2001: 14)

A ideia de “vivenciar” tudo como se da primeira vez se tratasse, estando totalmente disponíveis para contemplar o que nos rodeia, sem aceder ao “banco de memórias”, que é o nosso conhecimento prévio das coisas, é uma das principais razões pelas quais menciono, incluo e associo o Zen à prática do Desenho.

A “arte sem artifícios” ou a “arte autêntica” de que o Zen fala, indicia algo sem finalidade, sem intenção, pois a vontade e a intenção são aquilo que provoca a tensão naquele que faz, criando a sensação de separabilidade, de que resulta a impossibilidade de abarcar a totalidade. Tal como Eugen Herrigel afirma:

“(...) a autêntica criação só é possível no estado de genuíno desprendimento de si, durante o qual o criador não pode estar presente como ‘ele próprio’. Só o espírito está presente, numa espécie de vigília, a qual, precisamente por não apresentar a tonalidade do “ele próprio”, ganha toda a distância e toda a profundidade, como olhos que ouvem e ouvidos que vêem.”(Herrigel, 2001: 53)

---

<sup>24</sup> “*Seeing in to the nature of things, inside and outside of myself.*” ( T.A.)

O princípio fundamental associado a esse estado é o de estar no aqui-agora, sem tempo, sem passado - ou seja, sem memórias - nem futuro, ideia associada sempre à expectativa daquilo que poderá vir a ser ou resultar. Ao estar no eterno presente, calamos a mente e estamos totalmente presentes e acordados naquilo que contemplamos: passa a não existir observador e observado, fundindo-se ambos num só. Toda a dúvida, medo e pretensões serão banidas, uma vez que deixa de haver espaço para existirem. Como Alan Watts nos explica, daí nasce a sensação de “não haver tempo”, pois, graças ao “acordar para o instante”, verificamos que o passado e o futuro são “fugitivas ilusões”, e que o presente é eternamente real (Watts, 1956). Franck, por sua vez, refere-se a este estado como a “essência da mente”<sup>25</sup>, o “ver a sua própria natureza”<sup>26</sup>, não de uma forma intelectualizada de auto-análise, mas sim revelando “o homem verdadeiro sem rótulos”. (Franck. 1973)

Tal como mencionado no início, qualquer palavra é uma definição que não abarca o todo em si.

“Quando o Zen usa palavras, fá-lo com a consciência de que elas são como dedos que apontam para a Lua mas não são a própria Lua.”<sup>27</sup> (Franck, 1973: 113)

Embora associado a práticas de meditação sentada, o próprio Zen, tal como Alan Watts referiu, existe para todos os momentos da actividade humana, sem estar associado a nenhuma “técnica do sentar”, o formal zazen. (Watts, 1956: 237)

Na prática do zazen, é fundamental que a nossa mente se concentre na respiração: ela é a “porta basculante” (Suzuki, 2007: 37). Nessa prática não há necessidade de tentar ver ou de tentar ouvir a própria respiração, tão importante no Zen, porque ela tomará conta de si própria. Não deverá ser um exercício, mas sim um “vigiar e libertar”, não devendo ser feita como se se tratasse de uma disciplina. A consciência da inspiração e da expiração passa a ser apenas a do movimento natural que ela faz.

---

<sup>25</sup> “*Essence of mind*” (T.A.)

<sup>26</sup> “*Seeing into one’s ‘own nature’*” (T.A.)

<sup>27</sup> “*When Zen uses words it does so in the awareness that they are like fingers pointing at the moon, not to be mistaken for the moon itself.*” (T.A.)

Normalmente, ignoramos a existência da nossa respiração por ela ser tão natural e acontecer independentemente da nossa vontade consciente. No entanto, quando estamos furiosos, quando ouvimos a expressão “ele está fora de si”, talvez ouçamos alguém dizer-nos com intenção de nos acalmar: “respira fundo”, “respira e conta até dez”. A expressão “fora de si” é o mesmo que dizer que não estamos no nosso centro, não estamos em posse do nosso verdadeiro poder, não estamos “dentro”; e, para “voltarmos”, basta uma inspiração profunda. Então, acalmamos e retomamos ao centro. Ao inspirarmos profundamente, não pensamos, é impossível pensar, a nossa cabeça, pura e simplesmente, não existe nesse momento, por isso voltamos ao vazio do nosso centro sem dualidades, sem partidos. As expressões atrás referidas são usadas, no dia-a-dia, sem que as entendamos no seu sentido mais profundo. E é desse estar “dentro” que o Zen fala, aplicado sempre a tudo o que fazemos.

Segundo Susuki e Watts, a verdadeira prática do zazen é realizada quando nos sentamos como se bebêssemos água quando temos sede. Esta ideia é o espelho do Zen como forma de estar, porquanto tudo o que fazemos, em qualquer circunstância ou momento da nossa vida, deve acontecer com essa naturalidade.

Atentemos nesta expressão: *Shi Ku myo u*, equivalente a “Do verdadeiro vazio surge o ser maravilhoso”. *Shi* é a “verdade”; *Ku* é o “vazio”; *myo* é “maravilhoso”; *u* é o “ser” (Suzuki, 2007: 146). Sem o vazio, não há naturalidade, não há o verdadeiro ser. É fundamental, por exemplo, que, ao escutar alguém, numa palestra, numa aula, se esqueça totalmente a ideia que se tem de si, que se esqueça totalmente o que se tem na mente, qualquer tipo de conhecimento, ideia preconcebida ou julgamento, pois só dessa maneira é possível realmente ouvir. É esta a naturalidade a que me refiro. Quando fazemos alguma coisa, devemos fazê-la totalmente, criando por antecipação e por inteiro o chamado vazio ou nada. Deixa de existir o “Eu” e o “Tu”, a mente, o mundo, à medida que a nossa mente se encontra pura e calma. A visão dualista e discriminativa do mundo, o bom e o mau, isto ou aquilo, tu e eu, desaparece. Vive-se o momento sem julgamento, sem mente.

No Zen, a concentração não consiste em fazer tudo por observar algo: a concentração é sinónimo de liberdade, o foco é no vazio. O verdadeiro caminho de cada um é, na realidade, o caminho da Verdade Universal. A nossa verdadeira natureza está para além da nossa experiência consciente e é nessa que devemos acreditar. Ela é eterna e imutável, sem tempo nem espaço. O vazio da mente ou a calma absoluta da mente é denominado “essência da mente” ou “mente original” (Watts, 1956: 238)

Muito mais haveria por dizer em relação ao Zen, mas a ideia que me interessa reter é esta: essencialmente, ele consiste numa mente vazia de qualquer conhecimento prévio, de uma totalidade no fazer, de um aqui e agora, de um momento sem tempo, sem espaço, sem limites entre o que se observa e o que é observado. Ele é a mente silenciosa sem sujeito, e é essa mente que habita no desenho.

“O homem perfeito usa a sua mente como um espelho. Não agarra nada, e não recusa nada. Recebe, mas não fica com nada.”<sup>28</sup> (Chuang Tzu, ano IV a. C., cf., Franck, 1973: 125)

### 2.2.2. Arte Dharma - Zen nas Artes

“A Unidade no Todo e o Todo na Unidade. O Génio criativo encontra-se onde isso é plenamente compreendido.” - (Brinker, 1995: 18)

Dharma significa “ Lei Natural” ou “Realidade” e é a base de filosofias, crenças e práticas originárias da Índia, nomeadamente o budismo. Sob a

---

<sup>28</sup> “ *The perfect man uses his mind as a mirror. It grasps nothing, it refuses nothing. It receives but does not keep.*” (T.A.)

perspectiva espiritual, Dharma, como Lei Universal, pode ser considerada o Caminho para a Verdade Superior.

A Arte Dharma, pode dizer-se que é o caminho da verdade na arte. Refere-se à arte que nasce de um certo estado mental a que poderemos chamar o “estado meditativo”. Tem origem num estado de apreciação da natureza das coisas tal como elas são. Num estado de total confiança, onde não nos debatemos com os nossos pensamentos e medos. Ausente de qualquer tipo de agressão, ou seja, de competição, comparação, frustração ou excitação, quer para conosco quer para com os outros. É chamada Arte Genuína, considerada como a que não tenta fazer algo bonito ou polido, mas sim, aquela que, em frente de uma folha branca, está disposta a deixar-se ir, simples e naturalmente.

Acredita-se que ninguém consegue compreender ou fazer uma obra de arte sem entender a prática da meditação; por isso, a prática da meditação, sentada ou não, é considerada fundamental. Meditação no sentido em que a mente está totalmente vazia, antes de fazer seja o que for, desenhar, pintar, compor, não necessitando de o fazer no sentido literal de “estar sentado”. Quando me refiro à meditação, associa-a a esse estado de antes e durante o acto de fazer, e até mesmo de depois. Pode ser chamado o “estado de Ser”.

“Na arte meditativa, não há separação entre o medium e o artista. O artista personifica o visualizador bem como o criador da obra. (...) Nesse sentido, um completo novato pode pegar num pincel e, no estado mental correcto, pode fazer uma obra de arte.”<sup>29</sup> (Trungpa, 1966: 1)

Existe uma diferença entre o estado da não-mente (mindfulness) e o estado de consciência (awareness). Se estivermos apenas na não-mente, podemos sentir alguma tensão, ao passo que, num estado acordado e de simples apreciação, atento e consciente, estamos descontraídos.

---

<sup>29</sup> “In meditative art, the artist embodies the viewer as well as the creator of the works. (...) in that sense, a complete novice could pick up a brush and, with the right state of mind, produce a masterpiece.” (T.A.)



Para a Arte Dharma,

“(...) o problema básico no esforço artístico reside na tendência para separar o artista do público e, seguidamente, tentar enviar a mensagem de um para o outro. Quando isto acontece, a arte torna-se exibicionismo.”<sup>30</sup> (Trungpa, 1966: 1)

O Ego é um problema para o artista, o “eu” e o “meu” são a personificação desse problema. A arte para ser exibida, para produzir resultados, onde existe, subjacente, o sentimento de expectativa, de se ser apreciado, dando lugar à hesitação, tudo isso se distancia da atitude da Arte Dharma.

“A arte autêntica – exclamou ele - existe sem finalidade e sem intenção! Quanto mais teimar em querer aprender a soltar a seta para acertar com segurança no alvo, mais se afastará, tanto do primeiro (respiração correcta), como do segundo intento (acertar no alvo). O que se interpõe no seu caminho é a sua vontade demasiado activa.” (Herrigel, 2007: 39)

A vontade vem do “eu” e é o que nos distancia da autenticidade. Ao pensarmos na arte da Pintura com Pincel, poderá ocorrer-nos que ela é o resultado de uma atitude livre do “momento”, mas isso não corresponde à realidade. Qualquer arte, seja ela Pintura com Pincel, Tiro com Arco, Ikebana, ou qualquer outra, inicia-se com um treino intenso e muitas vezes doloroso, bastante espartano, para se tentar obter o domínio total da técnica, até chegar ao ponto de ser espontâneo. Esse domínio, longe de oprimir, liberta.

Tal como Herrigel nos diz, a maneira japonesa de ensinar conduz de facto ao domínio incondicional das formas. Treinar, repetir e repetir o repetido, num

---

<sup>30</sup> *“The basic problem in artistic endeavor is the tendency to split the artist from the audience and then to send a message from one to the other. When this happens, art becomes exhibitionism.”* (T.A.)

progresso lento e continuado, é condição necessária, e característica comum a todas as artes ligadas à tradição.

A definição de Arte, segundo este ponto de vista, é o poder de ver a singularidade da experiência no dia-a-dia. A repetição torna-se única. Em qualquer acto, cozinhar, passear, em tudo o que fazemos, fazemo-lo com essa consciência com essa naturalidade, a chamada “consciência diária”<sup>31</sup>: dormir quando queremos dormir, comer quando queremos comer.

Arte Dharma é estar consciente, sempre atento, e não só quando associado à arte em si. Corresponde à elegância natural de um estado de consciência diário em tudo o que fazemos, sem qualquer tipo de agressão nem mesmo nas pequenas coisas, como, por exemplo, quando despimos um casaco ao chegar a casa, e não o atiramos para o chão, pendurando-o no seu devido lugar.

Tudo é importante: cuidar do local onde vamos trabalhar ou a forma como é colocado o material. Quando um pintor se senta, a forma como examina os pincéis, pousando-os meticulosamente, a forma cuidadosa como dilui a tinta-da-china e estende diante de si o papel, tudo isso faz parte do processo. Tudo para que, finalmente, como Herrigel nos descreve, depois de permanecer longos momentos imperturbável, em profunda concentração, faça aparecer, com traços rápidos e de uma precisão absoluta, uma imagem que não é possível nem necessário corrigir.

“O pincel é o instrumento perfeito para a expressão da espontaneidade sem hesitações, e uma simples pincelada é suficiente para ‘revelar’ o carácter do pintor a um observador experiente.” (Watts, 1956: 214)

A própria técnica implica a arte da “ausência de arte”, ou o que Sabro Hasegawa chamou “acidente controlado”, “de modo que as pinturas são tão

---

<sup>31</sup> Definição de “Zen” de Baso Matsu (falecido em 788).

naturalmente formadas como as rochas e a erva que representam” (Watts, 1956: 209)

Quais são os princípios estéticos da Arte no Zen?

Em primeiro lugar, sobressai um sentido elementar de simplicidade autêntica, de singeleza, de objectividade e de pureza comovente em todas as criações artísticas imbuídas do espírito Zen, assim como as aptidões artísticas amadurecidas através do “Caminho” do Zen. Esses princípios têm um sentido crescente de objectividade imediata, assim como um profundo respeito pela Natureza.

Os motivos de interesse da Arte Zen não são simbólicos ou religiosos, mas sim coisas naturais e seculares. Mesmo quando representam a Natureza, o resultado não é simplesmente encarado como sendo uma representação, mas sim, ela própria, um trabalho da Natureza.

A calma é o primeiro princípio para o estudo Zen e para qualquer arte do Extremo Oriente. A pressa, e tudo o que ela envolve, é fatal, e não faz sentido existir, uma vez que, aqui, não existe um alvo, um objectivo.

As características de uma obra Zen são: assimetria, singeleza, altivez desafectada, naturalidade ou evidência, profundidade abissal, desapego, quietude, serenidade interior e equilíbrio. Algumas destas características, para além de valores estéticos, visam elevados ideais morais e religiosos e, ao mesmo tempo, abrangem os pensamentos básicos de uma concepção artística. Nenhuma destas características está associada a qualquer tipo de veneração, de admiração ao culto da imagem.

Dizia o Mestre para o aluno quando este observa o Ensô.

“Vê, pois, vê! A verdadeira essência búdica  
não se fecha diante de ti.

Abre os olhos, tolo!”<sup>32</sup>



FIG. 1 - Ensô

Ensô é uma palavra japonesa que significa "círculo" e contém um conceito fortemente associado ao Zen. Ensô é, possivelmente, o tema mais comum na caligrafia japonesa. Ele simboliza Iluminação, Esforço, Elegância, o Universo e o Vazio. Ele é também a "expressão do momento". Acredita-se que muito da personalidade do artista se revela inteiramente na maneira como pinta o Ensô, e que apenas quem está mental e espiritualmente completo pode pintar um

---

<sup>32</sup> Apud Isshi Monju (1608-1646), monge budista, sobre a explicação desse círculo.

verdadeiro Ensô. Alguns artistas pintam Ensôs todos os dias, como um diário espiritual.

Os mestres destas artes, na presença de alunos, comportam-se como se estivessem sozinhos, sem lhes dirigir um único olhar e muito menos uma palavra. Absortos no processo, esquecidos de si, serenos e compenetrados, fazem com que todos os seus gestos constituam um só acto, para que toda a força expressiva fique contida e não se dissipe. Isso faz com que o momento em que pinta seja de um enorme poder, tanto para quem executa como para quem observa.

Tal como constatou Herrigel, a autêntica criação só é possível no estado de genuíno desprendimento de si próprio, durante o qual o criador não pode estar presente como “ele próprio”. Só o espírito está presente, numa espécie de vigília, a qual, precisamente, por não apresentar a tonalidade do “eu próprio”, penetra toda a distância e toda a profundidade, com “olhos que ouvem e ouvidos que vêem.” (Herrigel, 2007: 54)

Constatamos, assim, que Arte Dharma e Arte Zen, em si, são o mesmo. Ambas são o Caminho para a Verdade Superior. Essa postura na arte é exactamente a mesma que pretendo trazer para o desenho, essa consciência natural, permanente, no dia-a-dia, sem intenção, a qual associo à Arte do Desenho.

### 2.2.3. Contemplação: a Meditação do Olhar

"Através desse movimento, o Génio penetra na interioridade do mundo e nele descobre a quietude, a claridade e a serenidade da realidade ideal. Assim, a contemplação da Arte levará o sujeito a interromper o ciclo de carências e satisfações que expressam o sofrimento do Mundo."

- (SCHOPENHAUER, 2005)

Essa contemplação estética proporciona um conhecimento de certo modo mais directo e verdadeiro do que o conhecimento da ciência e do senso comum, uma vez que poderá constituir o conhecimento de uma representação não submetida ao princípio da razão, ou seja, nem à causalidade que se refere aos fenómenos, nem às leis da lógica que regem o conhecimento racional.

A palavra “contemplação” tem origem no vocábulo latino *contemplatio*, significando a acção de olhar atentamente (Torrinha, 1945, 196), correspondendo ao grego *theoria*, e ambos se referem a uma devoção total para revelar, clarificar, tornar evidente a natureza da realidade.

“A contemplação é a pura percepção, cujo “acesso só é permitido aos que possuem um coração puro e livre de segundas intenções.” (Herrigel, 2007, 13)

A contemplação não se inicia só com o aluno na sua postura e no seu estar sem intenção, pois também o próprio professor necessita de ter esse conhecimento, baseado na sua experiência contemplativa da realidade, para que possa transmitir esse saber. Todo o seu ser deverá demonstrar e emanar aquilo de que fala. Afinal, a contemplação implica totalidade na observação, e quem exige tal postura tem de saber identificar esse estado quando ele existe e quando não, em resumo, saber orientar o aluno para que tal aconteça. Para isso é necessário um silêncio interior absoluto, sendo algo que só é possível ensinar se já existe em si. É uma zona e um estado cujas palavras não são suficientes para o descrever e ensinar.

“O que realmente acontece quando o ver e o desenhar se torna VER/ DESENHAR é que a consciência e a atenção tornam-se

constantes e indivisíveis, tornam-se contemplação.”<sup>33</sup> (Franck, 1973: 8)

Esse olhar consciente, permanente, ligado ao todo, é a razão pela qual associo e adopto o estar contemplativo na prática do desenho.

A aproximação ao ensino do uso da contemplação como base no método de aprendizagem já existe, embora em escala reduzida.

A Faculdade de Naropa, fundada em 1944 por Chögyam Trungpa Rinpoche, um estudioso, mestre nas artes e na meditação, e que se tornou amplamente reconhecido como um dos principais professores do budismo no Ocidente, criou uma universidade que combina estudos contemplativos com o estudo tradicional ocidental de disciplinas escolares e artísticas. O rigor dessas práticas de meditação disciplinada prepara a mente para processar a informação em maneiras novas e talvez inesperadas. A prática contemplativa “adestra” o poder de observação interior profundo.

Inseridas no currículo desta faculdade estão as práticas que incluem a Meditação Sentada, T'ai-chi Chuan, Aikido, Yoga, Pincelada Chinesa e Ikebana ou Arte Floral. A profundidade da introspecção e a concentração alcançadas através do envolvimento dos alunos na disciplina Práticas Contemplativas, em Naropa, altera em muito o panorama do ensino e da aprendizagem. (Naropa)

“Algumas vezes, a meditação está associada à obtenção de um estado mais elevado da mente, almejando à consecução de um estado de transe ou de absorção. Mas, neste caso, estamos a falar de um conceito de meditação completamente diferente: trata-se de um tipo de meditação incondicional, sem nenhum objecto ou ideia em mente. Na tradição de Shambhala, a meditação consiste simplesmente em treinar o nosso estado de ser de maneira que a nossa mente e o nosso corpo possam estar sincronizados. Com a prática da meditação, podemos

---

<sup>33</sup> “*What really happens when seeing and drawing became SEEING/DRAWING is that awareness and attention became-constant and undivided, became contemplation.*” (T.A.)

aprender a ser, sem ilusão, permanecendo totalmente genuínos e vivos.”<sup>34</sup> (Trungpa, 2003: 37)

A contemplação vai muito para além daquilo que conhecemos como o acto de “ver” ou de “observar”.

O “ver” comum é rápido, e essa rapidez é muito útil para o dia-a-dia, mas para o desenho peca por redundar numa informação precária.

Já o “observar” torna-se interessante para o universo do desenho, mas talvez para um desenho mais avançado, onde já sabemos o que observar e, essencialmente, como observar. Trata-se de um olhar mais consciente, que usa a informação observada e o conhecimento prévio, ligando-os racionalmente e de forma ordenada. Mas para que tal aconteça deve-se saber usar essa informação devidamente, pois, de outra forma, corre-se o risco de “observar” através do filtro dos conceitos, deturpadores da realidade, na maior parte dos casos.

A contemplação é lenta, desprovida de conhecimentos prévios, sem intenção, e é a forma mais próxima que encontro para o olhar que materializa a minha ideia do desenho como meditação. Integra-se na postura que quero trazer para o desenho, e, por isso, decidi reservar-lhe um capítulo, por entender que é de extrema importância fazer esta diferenciação consciente, na forma como olhamos. Na verdade, é precisamente isso que define todo o processo no desenho.

---

<sup>34</sup> “Sometimes meditation also is connected with achieving a higher state of mind by entering into a trance or absorption state of some kind. But here we are talking about a completely different concept of meditation: unconditional meditation is simply training our state of being so that our mind and body can be synchronized. Through the practice of meditation, we can learn to be without deception, to be fully genuine and alive.” (T.A.)



## 2.3. Desenho como Meditação

### 2.3.1. Desenhar o Agora: Desenho como Meditação O Processo

"Se tu desejas ser um com a verdade, o 'tu' deve desaparecer completamente."- Papaji<sup>35</sup>

Senti que este capítulo faria sentido se ilustrasse o meu percurso, como que a unir todas as peças para poder dar a entender o meu percurso e como cheguei aqui.

O meu caminho no desenho iniciou-se muito cedo, com dez ou onze anos, e nasceu da minha necessidade de encontrar a verdade das coisas. Senti que o desenho me fazia ver melhor, transportava-me para uma zona familiar e tranquila. Durante anos ouvi música clássica horas a fio, com uma totalidade que me fazia esquecer o tempo. Sentada, passava três e quarto horas a ouvir Chopin, Mozart, Stravinsky, Schubert, Tchaikovsky, Bach, Shostakovitch, Rachmaninoff, entre tantos outros, sem que a minha cabeça abarcasse qualquer outro tipo de pensamento. Penso que foi aí, agora que escrevo e revisito esse momento, que experienciei as minhas primeiras meditações espontâneas.

Em 1990, inicia-se o meu envolvimento real e consciente no Desenho. Começo o curso de Desenho na Sociedade Nacional de Belas Artes, na altura era o Mestre Quintino Sebastião o responsável pelo curso em questão e grande responsável pela minha descoberta do desenho, como presença viva e inevitável na minha vida.

---

<sup>35</sup> Nascido na Índia em 1910, Papaji, é considerado um Sat Guru, que significa, um preceptor espiritual da mais alta realização, Aquele que realizou a verdade suprema. Além disso, o Guru interior; O Eu verdadeiro; O Absoluto impessoal.

Recordo-me da primeira reunião. Todos os professores responsáveis pelo curso encontravam-se numa enorme secretária, voltados para os alunos, informando-nos sobre o que tratava o curso. Lembro-me, na altura com dezanove anos, de sentir uma enorme vontade de pertencer àquele grupo de pessoas que sabiam tão bem do que estavam a falar, e completamente apaixonadas pelo desenho. Quando comecei o curso percebi que seria impossível para mim desenhar só quatro horas por semana; então, nesse primeiro ano, frequentei todas as aulas de todos os primeiros anos da escola. Pedi ao Mestre se seria possível, pensando que, tal como eu, haveria uma série de alunos a fazerem-lhe o mesmo pedido, e que talvez fosse difícil aceder ao meu pedido. Curiosamente, foi fácil, e mais tarde entendi porquê. Passava quatro horas sentada, de seguida, quatro vezes por semana. O tempo deixou de existir nessa altura. Era como se tivesse entrado para um mosteiro, a devoção era total, nada mais existia. A minha vida passou a ser desenho. Só. A dada altura, numa saída tardia, após o final da aula, às onze horas da noite, fui apanhar o metro, e enquanto esperava, subitamente, tudo se transformou em linhas. Linhas que entravam umas nas outras, os objectos deixaram de existir como sólidos ou peças conhecidas, as pessoas deixaram de ser pessoas, tudo se transformou em linhas. Os túneis passaram a ser linhas arqueadas ligadas por outras que desapareciam para o infinito; o metro, linhas que desapareciam e voltavam a aparecer; as paredes eram linhas verticais que sustentavam e encontravam horizontais com variadíssimas inclinações. Nem a mancha nem a cor existiam, só linhas. Foi arrebatador, iniciático, e entendi o desenho profundamente nesse dia, como se tudo fosse realmente abstracto, se fosse visto sem qualquer tipo de filtros. O processo sem retorno estava iniciado.

Passado um ano fui convidada para integrar essa mesma equipa de Desenho. Estava no segundo ano, e comecei a dar aulas ao primeiro. Iniciou-se em mim o outro lado do desenho: ensinar, passar conhecimento. Alguns anos passaram e a observação de inúmeros alunos fizeram-me aperceber de dificuldades que eu nunca, como aluna, tinha vivenciado, derivadas da expectativa associada ao desenho. Aquelas aulas tinham uma enorme qualidade -

o silêncio. Quanto mais silenciosas fossem, melhores eram os resultados. Quando os alunos chegavam a correr e saíam a correr, a aula dispersava, e a profundidade não era a mesma. Comecei a entender que o que se passava nas aulas não dependia só da matéria, nem da forma como era dada, mas também dependia bastante de uma presença que se “impunha” quando o silêncio e a calma se instalavam. Aquela qualidade acontecia quando os alunos se cingiam ao que lhes era pedido, sem qualquer outro tipo de indagações ou ocupações mentais. Quando eles estavam “presentes” no “momento”. Essa era a característica comum de alunos de iniciação que obtinham rapidamente resultados. Era isso que os distinguia.

Os alunos que se ocupavam em fazer “brilhantes” para o professor ou para os colegas, ou que falavam muito sobre o que faziam, perdiam a energia nessas superficialidades, fazendo uma coleção de desenhos “parecidos”, dispersando-se e não permitindo que uma evolução a nível mais profundo acontecesse. Recordo-me de um excerto de Herrigel sobre a superficialidade no fazer na arte do tiro ao arco. O Mestre dizia:

“Se a maioria dos tiros acertar no alvo, não passará de um artista, que se pode exibir em público. Para esse ambicioso que apenas coleciona tiros certos, o alvo não passa de um pobre pedaço de papel que ele desfaz com as suas setas.” (Herrigel, 2007: 67)

Eu continuava o meu percurso como observadora e desenhadora de tudo o que me rodeava, mas ao mesmo tempo a paixão de acompanhar e cativar paixões pelo desenho começava cada vez mais a ocupar o meu espírito.

Entretanto, no início do ano de 2000, a minha curiosidade pelas práticas da Meditação fizeram-me procurar e experimentar outros universos. Iniciei-me na meditação sentada, o chamado zazen<sup>36</sup>. Em silêncio, mas atenta a tudo o que se passava. Consistia em manter-me sentada com os olhos semicerrados, focada na

---

<sup>36</sup> Denominação japonesa para o processo de “sentar-se em concentração”.

respiração, com a mente no presente. Podia durar horas, mas isso não me incomodava. O tempo era algo que deixava de existir nesse estado.

Mas o facto de não usar o corpo de alguma forma incomodava-me. Ainda não estava preparada para lidar com o meu corpo como se ele não existisse. Tinha muita energia, não só física como mental, e, por isso, experimentei outros tipos de meditação. Inicialmente, pratiquei (e continuo a praticar) a meditação que me dá mais prazer, o chamado Trance-Dance, meditação através da dança. Consiste em dançar ao som de música tribal, com percussão de ritmos repetidos, criando uma situação propícia para a nossa mente se enfadar, onde dançamos durante uma, duas ou três horas (nunca soube quanto tempo passou) de olhos vendados. As vendas servem para entrarmos na dança sem nos preocuparmos com as nossas figuras, se alguém está a olhar ou nos distraímos a olhar para os outros, para que o julgamento cesse. Várias tribos recorrem à música e à dança para entrarem em transe.

Tribos africanas e tribos de índios dançam a noite toda, às vezes durante dias. A origem da dança nasceu da necessidade de duplicar ou "imitar" a Natureza através do movimento e do som. Constituíam uma forma poderosa e eficaz de manter contacto com o espírito. Também os Sufis<sup>37</sup> rodopiam sobre si, olhando para a palma da mão, virada para o céu. Todos eles dançam sem limites, sem tempo, até entrarem em transe. Todos eles usam a dança como uma forma de oração e contacto com o Alto, não só em si, como na ligação com o todo que o rodeia. Esse transe é alcançado quando a mente deixa de existir. Só assim o tempo e o espaço desaparecem. No caso da meditação que experimentei, o Trance Dance, ou o movimento do corpo é, simplesmente, uma forma de linguagem não-verbal. É uma expressão de inteligência ausente de palavras. Os movimentos corporais intencionais (dança) consistem numa linguagem não-verbal que expressa uma realidade que já conhecemos. Por outro lado, o movimento

---

<sup>37</sup> O Sufismo é a corrente mística e contemplativa do Islão. Os praticantes do Sufismo, conhecidos como sufis ou sufistas, procuram desenvolver uma relação íntima, directa e contínua com Deus, utilizando-se, dentre outras técnicas, da prática de cânticos, música e dança.

(não intencional) intuitivo é uma forma de dança mais atraente impulsionado por forças invisíveis e que não é controlado pela nossa vontade individual, deliberada.

Através deste tipo de meditação, pude vivenciar a totalidade do meu ser, não só espiritual como físico. Quando a minha cabeça ficava vazia, e eu estava entregue à dança, sem pensar, a sensação que tinha, e tenho, é a de me sentir totalmente viva, acordada, desperta e presente no momento, sem limites físicos. Só a dança ocupa o meu corpo, que deixa de existir. Movimentos que me eram desconhecidos apareciam sem que eu os pudesse controlar, não era mais eu que comandava “passinhos” de dança, era a dança que me dançava. Oitenta pessoas a dançarem de olhos vendados, sem se tocarem. Com a venda, eu “via” melhor.

Mais tarde conheci a Meditação Dinâmica, e a Kundalini, também feita de olhos vendados, criada pelo Mestre indiano Osho<sup>38</sup>. Meditações onde, mais uma vez, o corpo tinha um papel fundamental e a sua participação foi a razão pela qual Osho as criou. Ele considerava que a meditação parada não se coadunava com a mente agitada dos Ocidentais, que se encontravam tensos demais para se sentarem, e ficarem ali, com a cabeça às voltas. Era impossível entrar em meditação assim, pensava ele: tinha que “cansar” o corpo e a mente, para que, ao desaparecem, dessem lugar ao vazio.

Estas meditações, e outras inúmeras que experimentei, têm uma coisa em comum: a não-mente, estar “presente” no “momento”. Este é o estado associado a qualquer uma delas. Esse espaço vazio, essa qualidade de silêncio, mesmo com som presente, essa totalidade é igual em todas elas. O fim é o mesmo.

E esse estado é comum ao desenho, à experiência que eu tive com o desenho. Quando os objectos deixaram de ser objectos para passarem a linhas, era exactamente o mesmo que acontecia quando os passos de dança deixaram

---

<sup>38</sup> Rajneesh Chandra Mohan Jain (Kuchwada, Madhya Pradesh - Índia, 11 de Dezembro de 1931 - 19 de Janeiro de 1990) foi o fundador de um movimento filosófico-religioso, primeiro na sua terra natal e, mais tarde, nos Estados Unidos da América. Durante a década de 1970, foi conhecido pelo nome de Bhagwan Shree Rajneesh e, mais tarde, como Osho. Desde a sua infância, na Índia, Osho deixou claro que não seguiria as convenções do mundo à sua volta.

de existir, para aparecerem movimentos soltos sem história, livres de conceitos e pre-conceitos, verdadeiros, espontâneos e novos. Sem tempo, sem espaço. Nada. O vazio para ver, dançar, respirar, para Ser Mais.

Lentamente, em 2002, comecei a trazer cada vez mais, embora de uma forma subtil, esse modo de “estar” para as minhas aulas de desenho, fazendo analogias com aquilo que nos rodeava, trazendo atenção para o desenho, não só na sala de aula, mas também na vida, no dia-a-dia. O Desenho ligado a tudo. Nesse mesmo ano comecei a fazer cursos para pessoas que nada tinham a ver nem com Desenho, nem com Meditação. Pude criar o ambiente e as directrizes que pretendia para começar a experimentar o que sabia.

Ainda não satisfeita com a minha descoberta, decidi frequentar um curso de *Shiatsu*<sup>39</sup>. Queria saber como era a experiência de meditação, quando vivida no contacto com os outros. Seria a mesma, desapareceria o “eu” também?

Rapidamente, as minhas sessões de uma hora ou hora e meia, de silêncio profundo, aconteciam desprovidas de pensamentos. De olhos fechados, eu sabia e “via” todos os pontos. Os meus dedos passaram a ser os meus olhos. Não me interessava o corpo como um todo. Não sabia se era gordo, magro, homem ou mulher, novo ou velho. Se estivesse no “presente momento” e deixasse que a minha intuição, aliada ao meu conhecimento inconsciente, descobrisse os pontos com os meus dedos, tudo acontecia. E assim fazia, várias sessões seguidas, sem sinais de cansaço. A respiração, a minha e a do “paciente” ensinavam-me o ritmo certo. Mais uma vez de olhos fechados, “via” melhor, ouvia melhor.

O cansaço existe quando não estamos no presente. As crianças nunca estão cansadas exactamente por isso. A nossa mente é que determina o nosso cansaço. Quando estamos preenchidos e felizes com o que estamos a fazer, não há cansaço. O cansaço aparece quando a nossa mente está ocupada com o

---

<sup>39</sup> Shiatsu é um método terapêutico japonês criado no fim da era Meiji (1868), a partir dos recursos de pressão dos meridianos com os dedos, que, por sua vez, assim como o Do-in, também japonês, tem origem na teoria dos meridianos do corpo da Medicina Chinesa. A palavra japonesa Shiatsu significa pressão (“Atsu”) com os dedos (“Shi”).

passado ou o futuro, com o que não fizemos e devíamos ter feito, ou quando estamos já a pensar no que vamos fazer a seguir.

A consciência da respiração tornou-se importantíssima para estimular e ajudar pausas da mente. Parar, saber parar. Não correr para sítio algum. No presente não existe nenhum lugar, que não aquele, para ir. Viver essa realidade, mais uma vez, era fundamental para o Desenho, e passar essa ideia aos meus alunos, também.

Mais tarde, em Itália, frequentei um curso de Pintura Primal, associada ao Zen. Observar árvores e pintá-las como se fosse a primeira vez que as via, sem qualquer conhecimento prévio de pintura, sem qualquer ideia que tivesse sobre o que a pintura seria, algo que era para “apagar” naqueles vinte dias. Meditávamos e pintávamos, não havia na realidade esta separação, uma era a outra. Sem expectativas.

Meera, a facilitadora do curso dizia, e, mais tarde, escreveu:

“Vê, sente e acolhe a impressão da dança do sol na floresta, sem comentário ou interpretação. Estás a presenciar estas coisas sem tentar pintar a cópia, sem qualquer sentido do que é a uma maneira certa ou errada. Esta é a forma como eu quero que pintes.”<sup>40</sup> (Hashimoto, 2007: 79)

Herrigel tem uma descrição no seu livro Zen e a Arte do Tiro com Arco que me parece ser descritiva do estado a que me refiro, ele chama-o de *intuição-prajna*,

“*Prajna* pode ser definida como a ‘sabedoria transcendental’, embora esta expressão também não transmita todos os matizes contidos na palavra, pois *prajna* é uma intuição que compreende simultaneamente a totalidade e a individualidade

---

<sup>40</sup> “*Stato vedendo, sentendo e accogliendo un'impressione- il sole cha danza sui cespugli- senza nessun commento o interpretazione. e state vedendo voi stessi che dipingete queste cose senza cercare di copire, senza nessuna sensazione di un modo giusto o un modo sbagliato. questo é il modo in cui vorrei che dipingeste.*” (T.A.)

de todas as coisas. Essa intuição reconhece, sem qualquer espécie de meditação, que o Zero é o infinito – e o infinito é o Zero-; isto não tem um significado simbólico ou matemático, é uma experiência apreensível sem mediação.” (Herrigel, 2007: 8)

Este caminho foi-me mostrando a semelhança da postura e da atitude em tudo o que fazia, afinal não havia diferença. Na realidade, o desenho sem mente é o mesmo que meditar. Estar no presente, sem conceitos, nem julgamentos, nem conhecimentos. Estar.

Quando explico ou apresento esta forma de ver – o Desenho como Meditação - pessoas que desenhavam há anos dizem-me: “Pois, não sei, nunca meditei”. Eu, ao observá-los no seu trabalho, nos seus desenhos, na sua postura, vejo que, na realidade, quando desenhavam, estavam a meditar. Desenhavam sem tempo, só observavam linha a linha, chegando ao ponto de confrontarem linhas entre linhas, dentro da ideia de linhas que não são nada, sem estarem associadas a nenhum conceito. Essa é considerada a Meditação no Desenho. Não é necessário qualquer tipo de conhecimento ou prática de meditação prévia. A postura de quem desenha é que define esse estado meditativo ou não. Quem desenha pelo momento que tal acontecimento lhe porciona, sem pensar no produto final, cuja utilidade é a utilidade do momento presente, onde não existe futuro, onde o tempo e o espaço não existem, e os contornos entre si, e aquilo que observa desaparecem, não precisa de saber intelectualmente o que é a meditação, porque ele já vive essa realidade com todo o seu Ser. Na realidade, essa é a única forma de entender e compreender o estado meditativo. Podemos ler mil livros, com inúmeras teorias, fazer montanhas de cursos, mas só saberemos o que é contemplar ou meditar, quando o fizermos. E isso pode acontecer espontaneamente, uma vez que é um estado natural.

Meditar e Desenhar pode ser a mesma coisa, e acredito que ao fecharmos os olhos da mente, vemos melhor.



Existem vários exercícios de Desenho que proporcionam esse estar sem mente. O contorno, o movimento e os espaços negativos são alguns deles. Se forem feitos da forma correcta, sem qualquer outra preocupação, eles são sem dúvida, como poderão perceber mais tarde, uma forma natural, fácil e rápida de aprender a ver. Logo, por consequência, a desenhar.

Acredito que não só traz benefícios para o desenho, como também para aquele que desenha, na sua vida e maneira de estar. Inevitavelmente, terá uma visão nova do tudo o que o rodeia, das pessoas, situações, de si mesmo. Encontra-se atento e acordado em relação a tudo. O interesse pelo novo pode passar a exaltar-se como parte muito viva no seu dia-a-dia. Como se tivesse nascido outra vez. Esse estar vai alastrar para tudo a toda a hora, não mais ficando cingido à aula, ou ao momento do desenho.

Quando vemos grandes artistas nas suas actuações musicais, de dança, de teatro, ficamos extasiados com a sua força, mas, na realidade, o que nos faz render à sua presença é a sua totalidade, comum a qualquer um de nós, mas esquecida constantemente. Aquela entrega genuína arrebatá-nos, tirando-nos, mais uma vez, do tempo e do espaço.

Essa qualidade reflecte-se em tudo e todos aqueles que a vivem. Afinal, porque é que o desenho não pode ser tão profundo e de uma entrega tão grande como qualquer outra das formas de expressão? Às vezes há uma espécie de “leviandade” que transparece naquele que procura aprender a desenhar, como se fosse algo que se pudesse fazer enquanto se conversa, come, dança...

Tal com um bailarino, um músico, um pintor, ou um atleta, que não se dispersam noutras coisas que não aquelas que estão a fazer, assim deve ser o desenhador.

Ser total em tudo o que se faz.

Ser sem mente, para desenhar o que é. Para Desenhos Reais, Totais.

A intenção não é a de criar um manual de desenho mas sim “acordar” para uma nova atitude, para o acto de desenhar. Se existir alguma intenção será a de mostrar a importância da não-intenção. Um manual pode indicar-nos um caminho, e até nos podemos identificar com ele, mas é um caminho de alguém, não é o nosso.

### 2.3.2. Percepção Pura – Contorno

“E que devo então fazer?

Tem de aprender a esperar.

E como é que isso se aprende?

Desprendendo-se de si e decidindo deixar para trás o seu Ego e tudo o que lhe diz respeito, até que não reste mais nada, a não ser a tensão, sem intenção.” (Herrigel, 2007: 39)

Esta é a essência deste exercício, a ausência de intenção.

Ao contemplarmos o objecto ou os objectos que nos propomos desenhar, precisamos de os abordar como formas abstractas, melhor, como conjuntos de linhas que na sua relação formam um determinado objecto. Esse objecto é passível de ser conhecido, ou não, por aquele que o contempla, mas o seu conhecimento não é fundamental, uma vez que não recorreremos à memória nem ao conceito da coisa que se vê. Nem a memória do objecto nem a memória daquilo que se pensa saber sobre desenho têm qualquer utilidade para este processo. O contorno requer ser visto linha a linha, melhor, “ponto a ponto”, sendo que cada ponto representa o momento do “Agora”, e vários “Agoras” juntos formam uma linha. Quase idêntico ao princípio do “alfabeto” do desenho: ponto e linha; vários pontos juntos formam uma linha; no final, um conjunto de linhas forma o que se contempla.

Este processo funciona quase como uma mimese<sup>41</sup>, uma imitação do real, porém, sem que essa intenção exista. É uma cópia do real, sendo que o real é abstracto e sem nome. John Ruskin's em 1857 no livro *The Elements of Drawing*, deu ênfase à ideia de que devemos desenhar aquilo que se vê e não aquilo que se sabe. Mais tarde, Harold Speed em 1917, no seu livro, *Pratice and Science of Drawing*, estimulou nos seus alunos 'o hábito japonês de olhar para uma paisagem de cabeça para baixo entre as pernas' como uma maneira de ver sem o mérito da influência do conhecimento<sup>42</sup> (Steinhart, 2004: 48). Ao olharmos neste prisma, contemplativo, os limites entre aquele que observa e o observado, desaparecem e fundem-se, uma vez que é a nossa mente povoada de conceitos que nos dão a sensação de separabilidade. É neste momento que podemos dizer que o lado direito do nosso cérebro está a ser requisitado, deixando o esquerdo "desligado". Este exercício foi introduzido pela primeira vez por Kinom Nicolaidés, que o chamou unicamente "Exercício de Contorno"<sup>43</sup> (Nicolaidés, 1969: 9). O autor propunha-nos que o fizéssemos como se fôssemos cegos, usando os nossos olhos para "tactear" o que observávamos, para contrariar a tendência natural que os nossos olhos têm de "saltar" informação, quando usamos só a visão para desenhar. Ele sentia que o resultado deste exercício era efectivo e atribuía esse feito ao facto de que os dois lados do cérebro se envolviam no processo. Mais tarde, nas escolas, este exercício começou a ser apelidado de "Desenho Cego", numa tentativa de traduzir a ideia que lhe subjaz. Devo confessar que embora entenda a razão desta denominação, ela causa-me algum incómodo, pois, para mim, "desenho cego" é a antítese do desenho, como ideia, e está longe daquilo que Nicolaidés pretendeu transmitir-nos. Mais tarde, Betty Edwards retomou o mesmo exercício e chamou-lhe "Desenho de Contorno Puro"<sup>44</sup>, defendendo, como já foi referido num capítulo anterior, que este exercício

---

<sup>41</sup> "Imitação" ou "representação", em grego.

<sup>42</sup> "(...) John Ruskin's 1857 *The Elements of Drawing* have emphasized that one must draw what one sees and not what one knows. Harold Speed in his 1917 *Pratice and Science of Drawing* urged opun students' the japonese habit of looking at a landscape upside down between the legs' as a way of seeing it without the deadening influence of knowledge." (T.A.)

<sup>43</sup> "Contour Drawing" (T.A.)

<sup>44</sup> "Pure Contour Drawing" (T.A.)

só usa o lado direito do cérebro, uma vez que o esquerdo se “aborrece “ e desiste (Edwards, 1999: 93)

Na realidade, neste exercício, os olhos nunca estiveram tão acordados, tão vivos, tão autónomos, tão conscientes, pelo que prefiro chamar-lhe “Percepção Pura” ou “Contorno Real”. A ideia de “Exercício de Percepção Pura – Contorno” tem em mim outra ressonância, na medida em que pode ser considerada percepção, porquanto pretende ser o resultado da interacção visão-cérebro, do elemento observado e puro no sentido em que é desprovido de qualquer associação com a memória, com os sentimentos, ou o tempo, não contendo qualquer conceito associado, recorrendo a todos os sentidos, inclusive ao do tacto, e utilizando os olhos como se estes se encontrassem ligados directamente à mão. Como a mente está silenciosa, a tendência é para abrandar o ritmo da observação ao ponto de chegarmos ao estado de contemplação. Curiosamente, no decorrer desta pesquisa, apercebi-me de que ao apelar à totalidade para a atitude no desenho, não posso convocar um só lado do cérebro, seja o esquerdo ou o direito, uma vez que totalidade é, obviamente, o Todo. Na realidade, este exercício deverá “envolver” todo o cérebro. Ele inicia o processo com o lado direito, e, silenciosamente, o esquerdo passa a existir, mas com a atitude de quem entra num local sublime, onde até mesmo os mais barulhentos e agitados se rendem à força e à intensidade do momento.

Este exercício não tem tempo definido, pois nunca acaba. Podemos propor que seja feito em dez, vinte minutos, uma hora, três, depende daquilo que pretendemos. Mesmo quando proponho um exercício de vinte minutos, e o aluno termina antes, lembro-lhe que não estamos a fazer um objecto que, quando acabado, acaba o exercício, mas sim estamos a observar/contemplar, e isso nunca se esgota, continua até que o tempo estipulado termine. Essa é uma consciência que considero ser importante ter. O exercício não é fazer uma mão, ou o modelo, é, sim, percepção de linhas e mais linhas, sem limites de conceitos, até ao fim do tempo proposto. Quanto mais tempo, mais lento terá de ser o registo, tal e qual como a contemplação.

O material proposto para este exercício é um *medium* riscador de ponta dura, podendo ser caneta ou lápis (dureza mina b), e uma folha de papel de preferência grande (50,70 cm), para que possa haver espaço para o desenho crescer.

O papel deve ser um papel comum, não dispendioso: o comum papel de cartaz branco, ou craft, é o ideal. Neste caso, e especialmente para alunos de iniciação, o material tem de ser o mais simples possível, para que a mente se encontre desocupada da logística.

Um papel barato permite-nos não estarmos preocupados com o seu gasto ou “perda”. Se errarmos, não perdemos muito, “apenas” uma folha de papel. Pelo contrário, se o material for caro e complexo, pode de alguma maneira provocar inibição no seu uso, com o receio de “estragar”.

Na realidade, tenho observado que muitas vezes os alunos agem como se perdessem muito mais do que isso. É necessário estar munido de uma coragem e de um despojamento que, habitualmente, não é mencionado nem se encontra associado ao desenho. Principalmente quando falamos de desenho de observação, as expectativas criadas pela falsa ideia de cópia, por vezes, e de uma forma inconsciente, toldam-nos a abordagem desinteressada ao desenho. A atitude de não-agressão, de que falo no capítulo da Arte Dharma, é importante ser convocada para este momento.

Por vezes, recorro à música, cujos ritmos são de cariz repetitivo, uniforme, sem oscilações emocionais, para promover e ajudar a indução ao estado meditativo, uma vez que, em determinados locais, o som e a agitação exterior à sala são incomodativos, e, assim, o som uniformiza o ambiente, constituindo um elemento unificador, e não só a nível sonoro mas também para unir os próprios alunos, o modelo e o professor, transformando-os num só. Funciona como uma malha invisível: não se vê, mas sente-se. No caso de alguns alunos, acontece que a música os incomoda, pois, em vez de os transportar, retém-nos na mente, na zona do julgamento.

A postura é também algo a ter em atenção. O aluno deverá preferencialmente executar o exercício em pé, para que todo o seu corpo esteja envolvido na acção. Se estiver sentado, parte do corpo, nomeadamente as pernas, vão estar “adormecidas”. Deverá também manter uma certa distância física do suporte onde se encontra o papel. Dessa forma todo o braço poderá desenhar e não apenas a mão, o que faz com que a amplitude do desenho seja maior, e a visão mais alargada. O distanciamento físico do suporte permitirá um envolvimento maior com o tudo o que se contempla e uma visão distanciada do exercício traz-nos uma maior clareza no entendimento.

Em todo o processo, a postura, a organização e a própria arrumação do material é importante que se faça silêncio e numa atitude consciente. Tudo faz parte do desenho. A fase inicial deve ser considerada um ritual de preparação e de indução, para podermos atingir níveis cada vez mais profundos. Antes de começarmos a desenhar, é importante permanecermos alguns minutos em silêncio, parados, e, se necessário, de olhos fechados, criando espaço e condições para construirmos o “momento presente”, tal como “o arqueiro que deve permanecer um momento nessa posição, antes de soltar a seta.” (Herrigel, 2007: 27)

Seguidamente, olhamos para o modelo e escolhemos uma linha de contorno exterior por onde desejamos iniciar. Quando falo de contorno exterior, não me refiro à linha que fazemos quando, por exemplo, contornamos a mão com esta pousada no papel e passamos o lápis à sua volta, encostado aos dedos. Essa linha também é denominada “contorno”, mas é um contorno bidimensional, que nada tem a ver com aquilo que se pretende, e só funciona em duas posições da mão.

Quando escolhemos a linha por onde vamos iniciar o desenho, colocamos a caneta no papel e começamos, muito lentamente, a desenhá-la. É uma linha determinada, sem hesitações, nem oscilações. Como estamos no “presente

momento”, estamos livres do medo de errar pois sentimo-nos completamente determinados. O medo ou a dúvida só aparecem se estivermos no passado, presos à ideia de que “eu não sei desenhar”, ou no futuro, pretendendo exercer controlo para “não ficar mal”. A qualidade da linha é um indicador da qualidade da “presença no momento”. Se pretendemos controlar o desenho, permanecemos na mente, no universo do julgamento do bom e do mau, e reduzimos o exercício àquilo que pensamos que está certo - e que normalmente não está -, lançando-o para o que parece ser, mas que, na realidade, nada é. Não é real: é produto do medo de errar e da ideia daquilo que um desenho “deverá” ser.

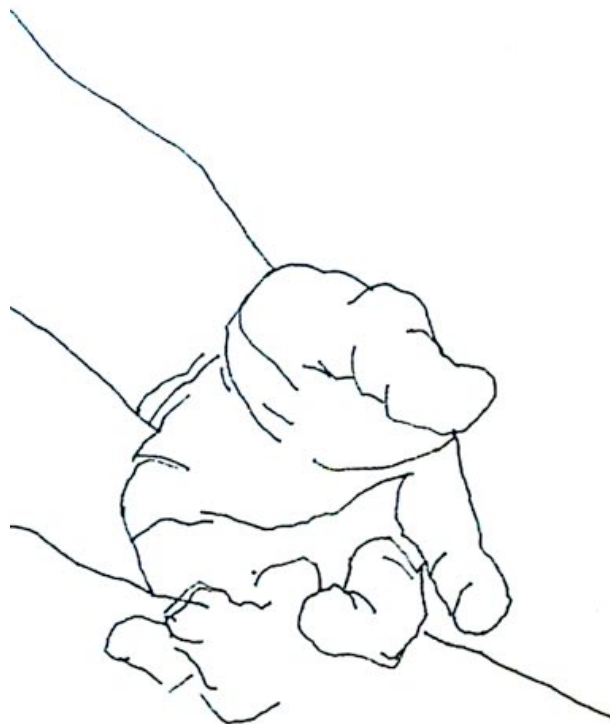


FIG. 2 Desenho de Percepção Pura – Contorno  
Autora Susana Chasse

Quando estamos a desenhar só olhamos para o modelo, e nunca para o papel. Quando a linha que estamos a observar termina, paramos de desenhar, e podemos olhar para o papel para poder recolocar a nossa caneta/lápis e

iniciarmos uma nova linha. Mas se desejar-mos podemos fazer todo o exercício sem olhar para o papel.

Essas linhas de contorno exterior entram na forma, passando a constituir contorno interior. Tudo aquilo que observarmos e for passível de ser transformado em linhas, sejam elas interiores ou exteriores, são para ser registadas, mas sempre de uma forma calma e lenta.

Lentamente, porque só assim podemos entender e captar todos os diferentes comportamentos que a linha tem. A lentidão, inicialmente, torna-se por vezes complicada, já que os nossos olhos estão habituados a um “frenesim” de movimento para captar a informação. Demora algum tempo até conseguirmos acalmar os nossos olhos, o corpo, a mente e o espírito.

Betty Edwards aconselha que quando a mente começa a interferir, indagando “para que é que eu estou a fazer isto?”<sup>45</sup>, nos esforcemos por continuar a desenhar (Edwards, 1999: 91). Pelo meu lado, proponho que o aluno, para silenciar ou acalmar mente, pare, respire fundo e, se necessário for, feche os olhos por uns segundos. Tal como Herrigel referiu, o acto de inspirar, une e reúne: no suster da respiração, atingimos o ponto em que tudo está certo, e o expirar liberta e consoma, vencendo todas limitações (Herrigel, 2007: 28). Respirar fundo e pensar ao mesmo tempo é impossível, e, assim, a mente é obrigada a parar. O que é certo é que ela não pára se a ideia fôr: “Eu não posso pensar”. Temos de aprender a silenciá-la. Ao fecharmos os olhos, descansamos de alguma tensão visual que possa existir, e é como se iniciássemos todo o processo. A respiração é amplamente utilizada na meditação, exactamente porque tem a capacidade de fazer parar a mente. Por vezes, é utilizada como foco de atenção para que o processo de silenciar a mente seja mais duradouro. Ao concentrarmos a nossa atenção na respiração, cansamos a mente através da repetição, e ela acaba por se calar.

De qualquer modo, neste caso não me interessa concentrar a atenção na respiração, porquanto concentrar a atenção seja no que for, mais cedo ou mais

---

<sup>45</sup> “*What am I doing this for?*” (T.A.)



tarde, transforma-se em tensão. A respiração, na atitude a desenvolver, é pontual, e deve se usada como forma de descontração, de parar e de silenciar o que nos possa estar a “dis – trair”, para podermos estar abertos e disponíveis para o mais importante de tudo, que é estar totalmente conscientes no momento.

No final do exercício, Edwards, faz várias perguntas, e uma delas é: “Ficaste enamorado com o que viste?”<sup>46</sup> (Edwards, 1999: 91). O estado de “enamoramento” também é algo de que nos devemos afastar, pois está associado a um sentimento de apego, e, neste exercício, a neutralidade é a chave para uma percepção clara. No estado meditativo a que o associa, não há lugar para esse “enamoramento”, o qual nos faz ver coisas que não estão lá. Acaba por ser sinónimo de separabilidade: não estamos fundidos com o que contemplamos, ainda existe o Eu a ver qualquer coisa separada de si, e a sentir-se, neste caso, “enamorado”.

No desenho de contorno, as linhas vão surgindo uma a uma, nascendo umas por detrás de outras, e o seu conjunto dá-nos, no final, o objecto que contemplamos, ou não.

Se, por exemplo, escolhermos fazer o exercício sem nunca olharmos para o papel, mesmo quando a linha termina, poderemos obter no fim um amontoado de linhas que “não se parece” com nada. O que é perfeito, visto que este exercício é útil na medida em que, através dele, podemos ter acesso à percepção pura do contorno, e essa consciência fica lá, guardada em nós, e irá ser usada sempre que necessário. Não é o resultado final que é importante, mas sim o caminho.

“O resultado não depende do arco, mas sim da presença de espírito, vivacidade e atenção com que ele é manejado (...). Afaste de uma vez por todas do seu espírito a preocupação de acertar no alvo! Pode tornar-se um mestre arqueiro, mesmo que não acerte sempre. Os tiros certos não passam de provas exteriores e confirmações do grau máximo de ausência de

---

<sup>46</sup> “*Did you become enamored of what you saw?*” (T.A)

libertação do Ego, meditação, ou como lhe queira chamar.”  
(Herrigel, 2007: 67-68)

O uso da borracha neste exercício, talqualmente em muitos outros, não faz qualquer sentido. Se não olhamos para o papel, se não controlamos o resultado, se estamos no agora, não faz sentido controlar o resultado com o uso da borracha. As linhas traçadas são de contemplação pura, tudo faz parte do processo para ver mais.

Muitas vezes, no meio do exercício ou quando o terminam, os alunos comentam que as proporções não estão correctas, e eu costumo responder que não sei do que estão a falar... Mais uma vez, a mente, através dos seus julgamentos, diz que algo “está mal”. No entanto, eu não havia pedido mais do que observar linha a linha, sem qualquer relação entre elas.

Para fazer este exercício é necessário que se responda unicamente àquilo que é pedido, pois só assim o processo ocorre.

O exercício não necessita de recorrer a qualquer conhecimento prévio, nem do objecto contemplado, nem da disciplina em si, e deixa-nos disponíveis para contemplar e desocupar a mente.

“No tiro com arco, arqueiro e alvo deixam de ser entidades opostas, para se unirem numa única realidade. O arqueiro já não tem consciência de si como alguém a quem cabe a tarefa de acertar no alvo à sua frente. Mas esse estado de não-consciência só é alcançado quando o arqueiro se desprende e liberta inteiramente do seu Ego, quando forma uma unidade com a perfeição da perícia técnica.” (Herrigel, 2007: 7)

Desta forma, o arqueiro consegue um resultado em tudo diferente do que obtém alguém que o faz como desporto, sendo algo que não pode ser alcançado simplesmente com o estudo metódico e exaustivo, unicamente técnico.

Esta não-consciência ou consciência total é a derradeira conquista deste exercício, quando deixa de existir a separação entre quem faz e o objecto, quando não existem limites entre os dois, e passa a existir um só. Esse “um” está na realidade ligado ao todo que o rodeia, e essa é a verdadeira unidade no fazer total.

Com esta forma de olhar/contemplar não se pretende fazer qualquer tipo de associação, dispensando a intenção e a finalidade artística. Ela, por si só, constitui a realidade e a verdade. E só isso me interessa. Quase poderia perguntar, ironicamente: “Arte? Artistas? Isso é o quê?” Pretende-se obter o desenho sem intenção, inútil. No limite, fazê-lo sem sequer olhar para ele, quando se termina. Só me interessa a acção. Arte é a consequência dessa verdade e não o fim.

O desenho não deve almejar mais do que o fazer. Essa atitude no fazer acaba por se reflectir no estar, no dia-a-dia, pois passamos a ver, a observar, a contemplar de uma forma desperta e vibrante. Tudo aquilo que nos rodeia é sempre novo e está constantemente a mudar: a pessoa que sou hoje não é a mesma de ontem, e esse princípio aplica-se a tudo, pois "tudo flui" Heraclito<sup>47</sup> (Frias, 2002: 80)

Este exercício aporta a consciência de que tudo é novo, como se tudo fosse visto pela primeira vez. Como a linha não se consegue associar a qualquer tipo de conceito, é obrigatoriamente vista como nova no “presente momento”.

A banalidade, obra terrível dos nossos olhos, mas também do nosso cérebro, com este exercício carece de existência.

---

<sup>47</sup> Heraclito de Éfeso (540 - 470 a.C.) foi um filósofo pré-socrático considerado o "pai da Dialética". Recebeu a alcunha de Obscuro, principalmente em razão da obra a ele atribuída por Diógenes Laércio, Sobre a Natureza, em estilo obscuro, próximo do das sentenças oraculares. Na vulgata filosófica, Heraclito é o pensador do "tudo flui" (panta rei) e do fogo, que seria o elemento do qual deriva tudo o que nos circunda. Tudo é considerado um grande fluxo perene no qual nada permanece a mesma coisa pois tudo se transforma e está em contínua mutação. Por isso, Heraclito identifica a forma do Ser no Devir ao qual todas as coisas são sujeitas.

Este exercício vive no presente, característica comum à arte. Picasso afirmou: “Para mim não existe nem passado nem futuro, na arte. (...) Tudo o que eu fiz foi para o presente e na esperança de que permaneça sempre presente.” (Nesbitt, 2008: 318). O desenho que não estiver no presente jamais será realmente desenho.

A percepção do “Agora”, do presente, a não intencionalidade, a totalidade, a ausência de conceitos, a mente vazia, a falta de limites entre quem contempla e o objecto contemplado, em que o “eu” e o “meu” desaparece e passa a nada, eis o que é a meditação. Para mim, este exercício é a iniciação da “meditação do olhar”.

A partir do momento em que esta postura é integrada e vivida no dia-a-dia, qualquer desenho que se faça, independentemente da proposta, passa a acontecer com essa qualidade e dessa forma.

Na realidade, quem entra totalmente no desenho, passa naturalmente a ter essa atitude meditativa sem que seja necessária a sua indução. Por isso, a expressão máxima de meditação no desenho é alcançada quando essa consciência é vivida sempre.

No princípio criam-se as condições favoráveis para despertar essa consciência, com exercícios que induzem esse caminho, para depois, lentamente, este passar a ser a única via.

Como Herrigel dizia: “Para que isso aconteça, o discípulo tem de se libertar da intenção e do Eu.” (Herrigel, 2007: 82)

### 2.3.3 Percepção Pura - Contorno Exterior e Interior Desapego

Este exercício pede-nos distanciamento e, de alguma maneira, desapego em relação ao resultado final, assim como da ideia de “eu” e “meu”. Para promover e ajudar nessa postura, proponho uma variante do exercício anterior.

O exercício é exactamente o mesmo, mas com a variante de o aluno mudar de lugar de dez em dez minutos, ir abandonando o seu desenho, e dirigindo-se para a outro desenho que não o seu. O aluno, então, continua o desenho que está à sua frente. É indiferente por onde continua: pode continuar a partir do que já está feito na folha, ou, pura e simplesmente, decidir continuar num outro sítio. Esta sucessiva mudança de lugares dá-se entre um grupo de cinco pessoas previamente definido, e com uma rotação também ela previamente estipulada.

Inicialmente, alguns alunos terão tendência para controlar o exercício, ou seguir uma lógica, mas, ao fim de três mudanças de lugar, sucede que desistem de controlar seja o que for, pois isso torna-se impossível. Como o desenho deixa de ter autor, digamos assim, o aluno deixa de se identificar com o resultado e concentra-se só na contemplação. Com o tempo reduzido, o que faz com que não seja possível “terminar” o exercício, associado ao facto de estar sempre a mudar de lugar, e, conseqüentemente, de pose, deixa de haver a tendência natural da cópia do todo, porque esta obrigatoriamente deixa de existir. O aluno é obrigado a contemplar linhas e excertos abstractos que podiam pertencer a qualquer objecto ou a qualquer pose. Torna-se demasiado complicado para o cérebro seguir uma lógica, e, então, ou o aluno descontraí e fica totalmente desapegado do resultado, ou fica completamente confuso e tenso com a situação porque a sua mente não consegue controlar nada.

Este exercício é muito interessante porque funciona como prova dos nove para o aluno e para a consciência quanto à sua postura de distanciamento relativamente ao desenho. Por vezes, reparo que, ao abandonar o seu exercício, o aluno fica incomodado com a ideia de que ele, desenho, vai ser alterado por

outrem; há quem fique inibido por interferir ou desenhar num desenho que não é seu; e há ainda quem tente colocar o seu “cunho” nos desenhos em que intervém. Em todos estes exemplos, a atitude não é a correcta em relação à postura que se pretende neste exercício. Ideias como estas não passam de um produto da nossa mente e, conseqüentemente, constituem um julgamento. O aluno julga/pensa que vai salvar, melhorar ou piorar o exercício de alguém, e que irá acontecer o mesmo ao seu desenho inicial. Esta postura, naturalmente, existe também quando não se muda de lugar. Ela está lá, só não é tão óbvia. Esta variante traz à luz os sentimentos de posse e de controlo, que muitas vezes os alunos tentam camuflar ou de que nem sequer têm consciência.

Esta consciência deve existir no professor que observa os seus alunos, e esta é tão-só uma forma de materializar e de mostrar claramente ao aluno os mecanismos subvertidos que a mente pode revelar. É flagrante, não há como não ver.

No fim, o aluno volta à posição inicial e observa a intervenção que foi feita no “seu” exercício. É um desenho que já não lhe pertence, e, por essa razão, consegue ter distanciamento e observar outras visões, abrindo a possibilidade de aprender e até de vislumbrar uma realidade diferente, mais profunda ou mais superficial, consoante o caso.

Depara-se com uma superficialidade ou com uma profundidade que não lhe pertence, mas que pode reconhecer.

Esta é uma forma de “fintar” a mente e as emoções. Quem se entrega à experiência sai enriquecido; quem resiste depara-se com a sensação de frustração e tensão. O resultado depende unicamente da postura do aluno.

## 2.3.4. Percepção Pura - Contorno

### Descrição do Processo e Considerações

#### 2.3.4.1 Grupo 1

Experiência com alunos com conhecimentos de desenho e que já conheciam o exercício.

Turma de Mestrado, com idades aproximadas, compreendidas entre os vinte e trinta anos, já possuíam conhecimentos e experiência no desenho, e inclusive conheciam o exercício que mais tarde iria ser proposto. Foi-lhes pedido para desenhar a modelo, sem qualquer tipo de regra ou directriz. Podiam usar o material que desejassem, dando-lhes 10 a 15 minutos para efectuar o desenho.

Depois de finalizado foi feita a introdução do Método, explicado no que consistia, e seguidamente introduzido o exercício de Percepção Pura -Contorno. Foi então solicitado que desenhassem, segundo as directrizes apresentadas, dentro do mesmo tempo, 10 a 15 minutos.

- sem olhar para o papel enquanto desenhavam; linha a linha de contorno; sem associação a qualquer conceito; sem o uso da borracha; silêncio total; ocupar toda a folha; respirar; mantendo a mente vazia de qualquer pensamento com o auxílio da respiração; presentes só no agora.

O exercício foi feito uma 1ª vez, permitindo aos alunos familiarizarem-se com o mesmo exercício. Foram feitos pequenos ajustes e chamadas de atenção, uma vez que agora, depois de feito, era mais fácil, limar certas exigências que o exercício requeria.

Foi feito o exercício pela 2ª vez, na mesma fracção de tempo.

No final foi pedido que comparassem o 1º e o 3º exercício / desenho. Em todos os casos, sem excepção, constatou-se uma melhoria considerável na qualidade do desenho. Embora este grupo de alunos já desenhasse anteriormente e inclusive já conhecessem o exercício apresentado, dentro de outros moldes e outras condições, a evolução foi significativa.

Prova que, criando determinadas condições, neste caso associadas ao estado meditativo e à qualidade meditativa, um mesmo exercício, apresentado de uma outra forma, pode ter resultados consideravelmente melhores no final. Quando menciono a palavra “melhor”, refiro-me a mais reais, mais genuínos.

A ausência da mente racional, possibilita-nos a indução ao estado meditativo. A qualidade da percepção daquilo que contemplamos aumenta, e a qualidade nos desenhos também.

#### 2.3.4.2 Grupo 2

Experiência com alunos sem conhecimentos de desenho e que não conheciam o exercício.

Turma do 1º ano de Design, com idades aproximadas, compreendidas entre os vinte e vinte cinco anos, não possuíam conhecimentos e experiência no desenho. Foi-lhes pedido para desenharem a sua própria mão, como desejassem, sem qualquer tipo de regra ou directriz. Podiam usar o material que pretendessem, e dado 10 a 15min. para efectuar o desenho.

Depois de finalizado foi feita a introdução do Método, e explicado no que consistia. Seguidamente foi introduzido o exercício de Contorno / Percepção Pura. Foi então solicitado que desenhassem, segundo as directrizes apresentadas, dentro do mesmo periodo de tempo, 10 a 15 min.

- sem olhar para o papel enquanto desenhavam; linha a linha de contorno; sem



associação a qualquer conceito; sem o uso da borracha; silêncio total; ocupar toda a folha; respirar; mantendo a mente vazia de qualquer pensamento com o auxílio da respiração; presentes só no agora.

O exercício foi feito uma 1ª vez, permitindo aos alunos familiarizarem-se com o exercício. Foram feitos pequenos ajustes e chamadas de atenção, uma vez que agora, depois de feito, era mais fácil, limar certas exigências que o exercício requeria.

Foi feito o exercício pela 2ª vez, na mesma fracção de tempo.

No final foi pedido que comparassem o 1º e o 3º exercício / desenho. E mais uma vez, em todos os casos, sem excepção, constactou-se uma melhoria considerável na qualidade do desenho. Este grupo de alunos não tinham a prática do desenho mas a sua evolução foi tremenda. Por não haver conhecimento prévio, permitiu uma evolução ainda maior, quanto a mim, o não conhecimento trouxe a possibilidade de abarcar o todo.

Prova que, criando determinadas condições, neste caso associadas ao estado meditativo e à qualidade meditativa pode num periodo reduzido de tempo haver uma grande evolução.

A ausência da mente racional, possibilita-nos a indução ao estado meditativo. A qualidade da percepção daquilo que contemplamos aumenta, e a qualidade nos desenhos também.

Para ilustrar esta demonstração, apresento alguns exemplos retirados da aula.



Fig. 3 André Filipe Guedes Pires - Desenho sem o Método

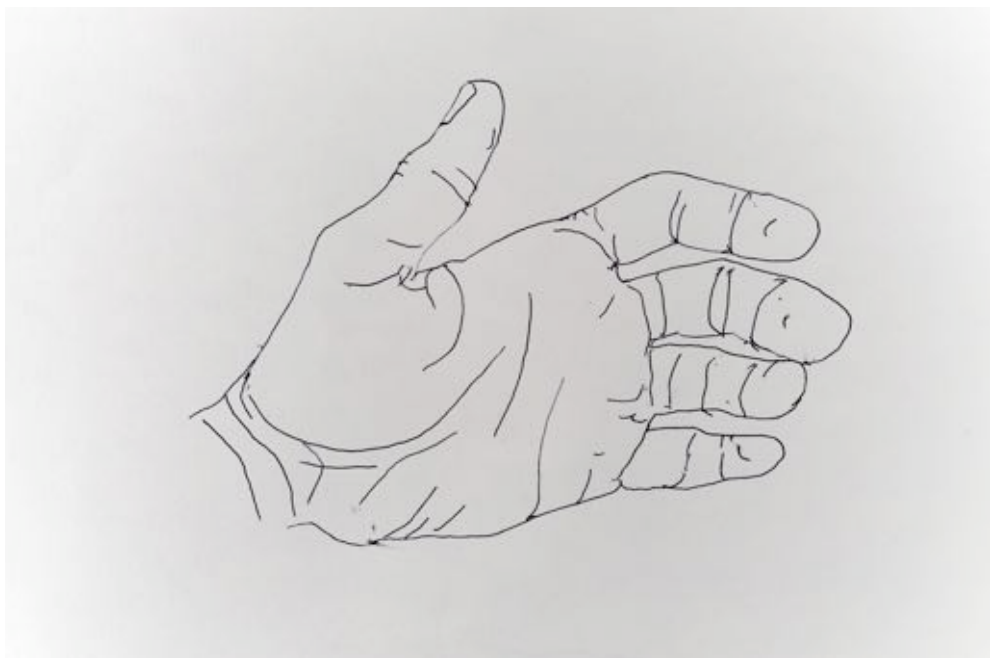


Fig. 3A André Filipe Guedes Pires - Desenho com o Método



Fig. 4 Ana Escher - Desenho sem o Método .



Fig. 4A Ana Escher - Desenho com o Método



Fig. 5 Ana Raquel Almeida - Desenho sem o Método

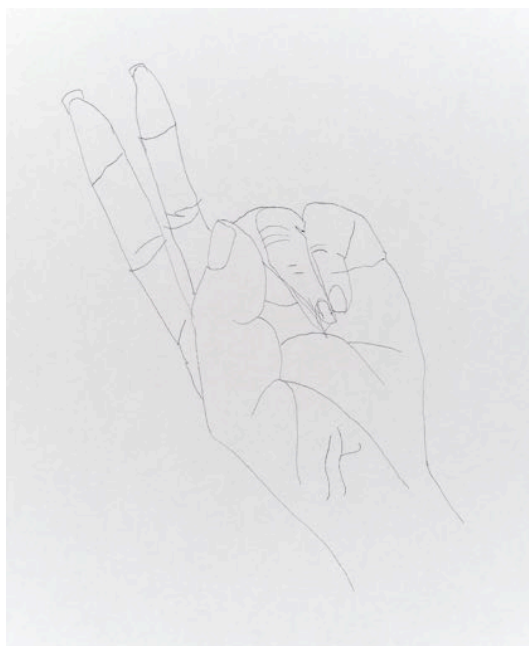


Fig. 5 A Ana Raquel Almeida - Desenho com o Método



Fig. 6 Joana Martins - Desenho sem o Método



Fig. 6 A Joana Martins - Desenho com o Método



Fig. 7 Raquel Cabrita - Desenho sem o Método



Fig. 7A Raquel Cabrita - Desenho com o Método

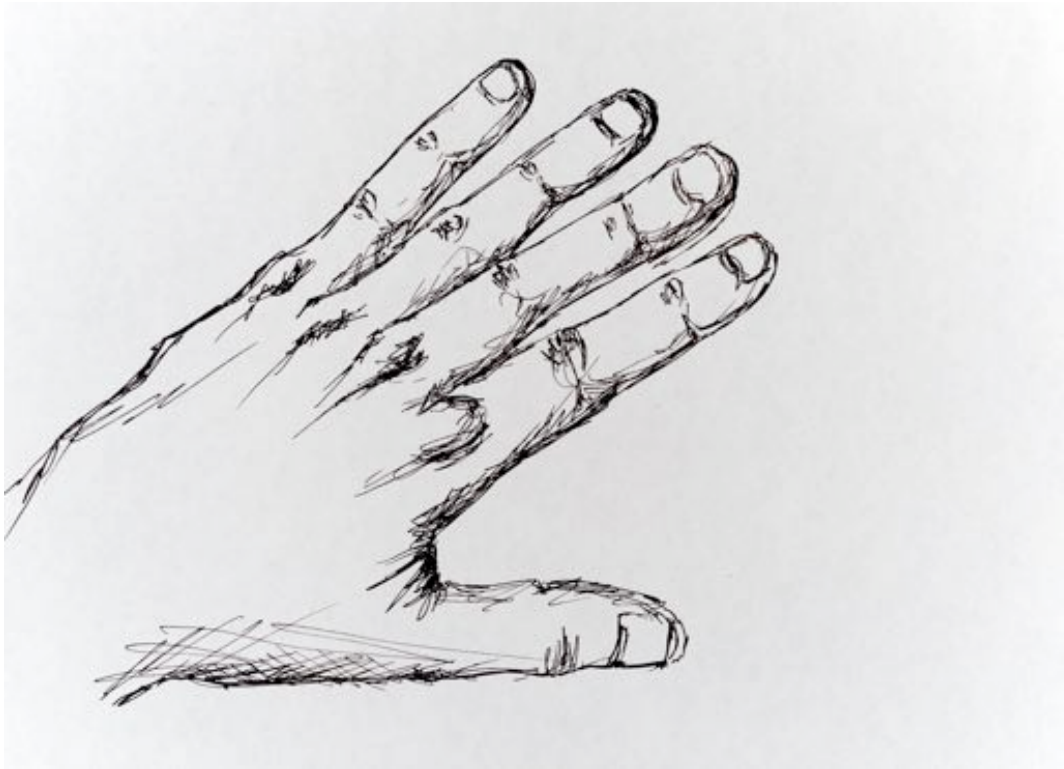


Fig. 8 João Ruivo - Desenho sem o Método



Fig. 8 A João Ruivo - Desenho com o Método

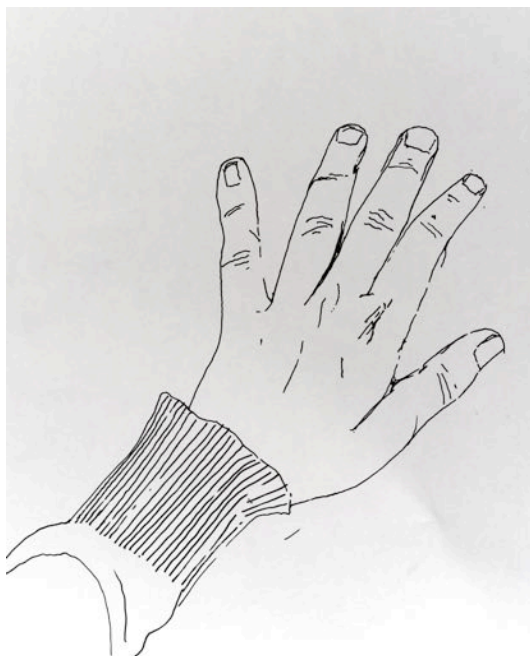


Fig. 9 Maria Joana Jorge - Desenho sem o Método



Fig. 9 A Maria Joana Jorge - Desenho com o Método





Fig. 10 Filipe Miranda - Desenho sem o Método



Fig. 10 A Filipe Miranda - Desenho com o Método



Fig. 11 Georgia Gaye - Desenho sem o Método

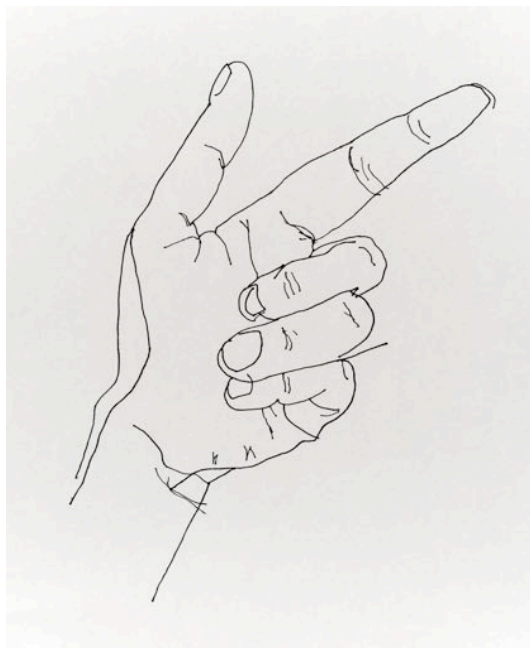


Fig. 11 A Georgia Gaye - Desenho com o Método



Fig. 12 Roberta Di Pasquale - Desenho sem o Método



Fig. 12 A Roberta Di Pasquale - Desenho com o Método

Seguidamente, em anexo, dois exemplos do resultado do método em dois participantes num mini cursos de 3 horas, o desenho antes e depois do método.



Fig. 13 / 13 A Resultado antes e depois do Método  
(Sem qualquer conhecimento de Desenho, 35 anos)

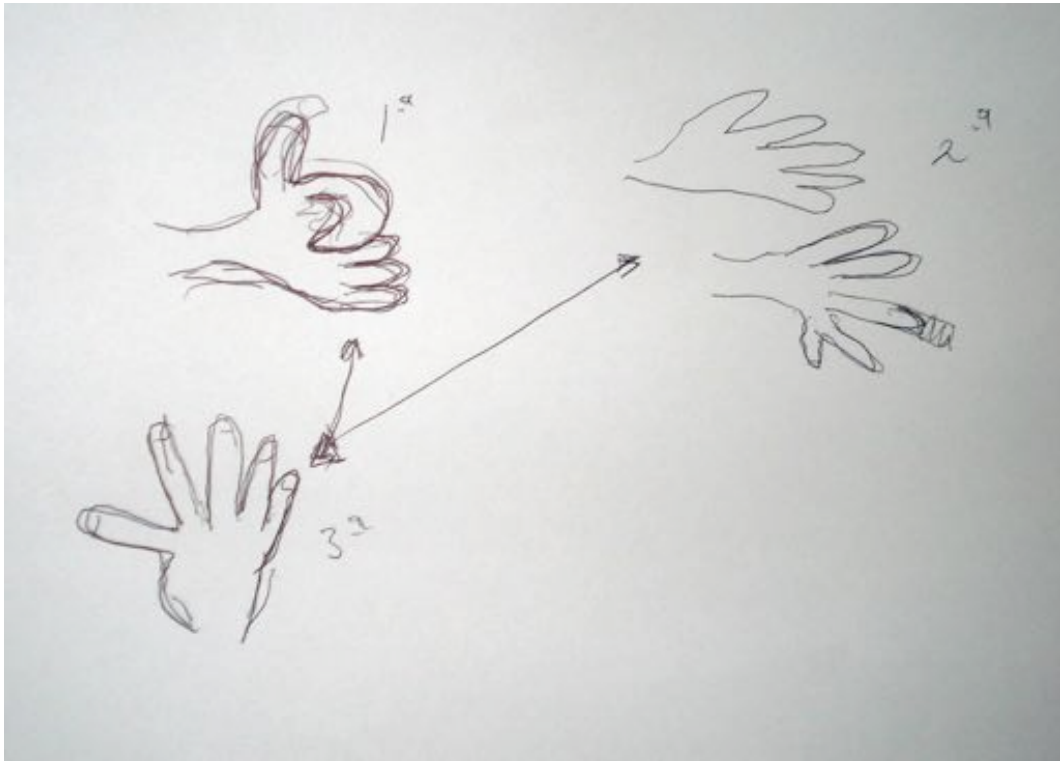


Fig. 14 / 14 A Resultado antes e depois do Método  
(Sem qualquer conhecimento de Desenho, 39 anos, sexo masculino)

### 2.3.5 Percepção Pura - Movimento: Desenhar a Alma do que se Contempla

Se observarmos uma criança a desenhar notamos a sua enorme expressividade no movimento. Ela necessita de se movimentar e os seus traços são determinados pela construção mecânica do seu braço bem como pelo seu temperamento. Além de expressivo, o movimento também é descritivo, tal como Arnheim nos diz (Arnheim, 1992: 162), tal como a espontaneidade da acção, que é controlada pela intenção de imitar propriedades de acções ou objectos. Podemos encontrar essa propriedade de movimento nos pintores expressionistas ou nos “actions painters”, como Franz Kline e De Kooning, do mesmo modo que na Pintura a Pincel Zen.

Ao apresentar o exercício de movimento, que mais tarde passarei a explicar, proponho uma experiência sensorial consciente daquilo que é o movimento ou o gesto. Quando somos pequenos e começamos a andar, a subir escadas, a dançar, começamos com movimentos lentos e estamos atentos à sua aprendizagem, mas, à medida que o tempo vai passando, os movimentos passam a ser automáticos e inconscientes. Ora, quando observamos o movimento de outro ser humano, tendemos a ter a mesma abordagem inconsciente e rápida. Por isso, o primeiro passo para a percepção do desenho de movimento será dado pelo próprio aluno, que se deve movimentar de forma a reunir novas informações sensoriais que vão ajudá-lo a compreender a proposta. Ele poderá movimentar-se só por si, ou ser conduzido e ajudado por música que estimule o movimento corporal.

Depois da experiência sensorial, o aluno está mais consciente daquilo em que consiste o movimento e mais preparado para assimilar a informação que irá receber. Uma maior e nova consciência nasce. O aluno está agora na posse de

um dado novo para executar uma abordagem ao desenho, e essa novidade “desperta” nele estímulos que o tornam mais consciente no acto de desenhar.

A importância destes exercícios ou propostas reside mais na captação e no entendimento da atitude inerente ao movimento, mais do que no resultado final obtido. Uma vez que se entende e interioriza e integra essa postura, ela pode ser transportada para qualquer outro exercício, mesmo que seja diferente daqueles que já se conhece.

Captar o movimento daquilo que se observa, pode ser perfeitamente concebido e integrado na ideia de Percepção Pura, uma vez que interessa captar o movimento de uma forma empática, não mental, e, acima de tudo, registar a unidade do movimento. Sandler, associa essa rapidez e atitude à personalidade e à qualidade mental do desenhador (Sandler, 1996, 123), eu considero que tanto uma coisa como a outra deverão ser excluídas do processo. Trata-se da mesma atitude que podemos observar na Pintura de Pincel Zen, onde, subsequentemente à contemplação da Natureza, da paisagem, do modelo, ou do que for, se observa um gesto rápido, sem hesitações, que deixa o registo imediato sobre a folha de papel semqualquer associação mental ou pessoal.

Esta atitude de observação e de rapidez física é totalmente oposta se considerarmos a lentidão e o pormenor da proposta anterior, mas assemelha-se no que concerne à atitude de vazio e de “presença no Agora”.

Tudo tem um “movimento”, mesmo estando parado, e este exercício capta e regista exactamente isso. Para tal, devemos utilizar, de preferência, uma folha de papel comum, em formato A4, e uma mina de grafite mole (3B). Pode ser também usado o pincel e tinta-da-china, mas penso que, para um iniciante, a grafite é mais segura, uma vez que o seu tem um carácter mais simples. O formato do papel é pequeno, porquanto o movimento é muito rápido e deve conter toda a figura observada. A mina é mole, para facilmente deslizar e executar linhas com variadíssimas espessuras. É importante que o lápis nunca perca o contacto

com o papel, essas linhas tal como Padilla mencionou,” cumprem a função de registrar o fluir do tempo sobre o suporte, a fugacidade e urgência da captação instantânea”<sup>48</sup>. (Padilla, 2007: 264)

Kaupelis, refere-se a este exercício como sendo “um grupo de marcas que tencionam sugerir o movimento e a distribuição do peso inerente à pose”.<sup>49</sup> (Kaupelis, 1980: 27)

O exercício deve ser feito de pé, preferencialmente, para que todo o corpo se envolva na atitude e no gesto.

Em pé, observamos o modelo em movimento, o qual fará inúmeras poses. A intenção, porém, não será a de desenhá-las todas, o que, naturalmente, seria impossível. Desenhamos apenas quando sentimos uma ligação empática com a pose, quando, de alguma forma nos identificamos com a pose ou o movimento, e, assim, passamos a ser também essa pose ou movimento. Se tentarmos usar a nossa memória, criaremos uma tensão tão grande que a preocupação para nos recordarmos fará com que não aconteça nada. Este exercício para além ser fundamental no desenho, é uma mais valia para o nosso espírito, uma vez que desenvolve em nós a empatia em relação aquilo que nos rodeia, e a empatia é dos estados mais elevados podemos experienciar.

A captação da pose faz-se como se de uma inspiração se tratasse, e o registo dela, a sua expiração. O tempo é exactamente esse. “Inspira-se” a pose, e, de seguida, “expira-se” para o papel. O seu registo demora cerca de cinco segundos, não levantando o lápis do papel, registando toda a pose no papel. É como se captasse-mos a alma da pose. Não queremos saber de pormenores, não nos interessa se o modelo tinha cabelos, unhas, dedos: interessa-nos tão-somente a atitude que o modelo revelava naquele gesto.

---

<sup>48</sup> “ (...) *cumplen la funcion de registrar el fluir del tiempo sobre el soporte, de la fugacidad e inmediatez de la captación instantánea.*” (T.A)

<sup>49</sup> “(...) *a group of marks taht are meant to suggest the movements and distrubution of weight inherent in the pose.*”(T.A.)



Nicolaides, descreve o desenho gestual como o “sentir do movimento do todo”<sup>50</sup>(Nicolaides, 1969: 15). É importante lembrar que o movimento é independente de, o objecto se movimentar devemos sim desenhar aquilo que objecto está a “fazer”.

Esta linha de cinco segundos pode ser feita de olhos fechados, não existindo, desse modo, qualquer tendência de controlo, como se “descarregássemos” o gesto para o papel. Para que tal aconteça temos de estar completamente vazios. Só assim teremos espaço para acolher, receber e interiorizar aquela percepção. Essa sensação não é para guardar: ela sai tão rapidamente como entrou, para que nada seja retido ou perdido pelo caminho. Se a informação ficar na mente, perde-se, e o aluno começa a pôr em dúvida o que viu. A dúvida destrói a Percepção Pura do movimento, e é consequência de não estarmos “presentes” no que estamos a fazer.

Este exercício é uma das bases fundamentais do Desenho. Sem ele, poderemos “desenhar”, copiar, “fazer igual” ao que observamos, mas, nesse caso, o resultado não passa de “bonequinhos” sem alma, estáticos.

Captar o gesto e o movimento é captar a alma do que se vê.

Esta forma de desenhar tem sido amplamente usada por grandes artistas, por exemplo, para estudos de pinturas e de esculturas. Rodin, Picasso, Rembrandt, Da Vinci, entre tantos outros, usaram este método.

Curiosamente Betty Edwards não considerou fundamental este exercício e não o incluiu no seu livro, de alguma forma não encontrou a ponte entre esta gestualidade e essência do exercício e a postura de “desenhar com o lado direito do cérebro”. Sinto que isso é reflexo de um certo controlo que está presente no seu livro, e este exercício é realmente a alma em movimento a essência em acção, que não se coaduna com o controle, esquemas de observação e quadrículas para conter o desenho, vai muito para além disso.

---

<sup>50</sup> “*In Gesture Drawing you fell the movement of the whole*” (T.A.)

Baudelaire citava Delacroix:

“Se não estiveres suficientemente capacitado para desenhar um homem a cair de uma janela, durante o tempo que ele demora do quinto andar até ao chão, jamais poderás produzir uma obra monumental.”<sup>51</sup> (Steinhart, 2004: 52)

Seguem-se alguns exemplos de estudos e desenhos de autores conceituados onde foi utilizado este tipo de atitude.

---

<sup>51</sup> “ *If you are not skillfull enough to sketch a man falling out of a window, during the time it takes him to get from the fifth story to the ground, you will never be able to produce monumental work.* ” (T.A.)



Fig. 15 Estudo de Rembrandt



FIG. 15 Estudo de Picasso



Fig. 17 Estudo de Rembrandt



Fig. 18 Desenho de Rodin

### 3. CONCLUSÕES

“O professor converte-se novamente em aluno, o mestre em aprendiz, o fim em princípio e o princípio em perfeição.” (Herrigel, 2007: 13)

Decorridos vinte e cinco anos, e a partir do momento em que iniciei esta tese compreendo como todos os acontecimentos estiveram ligados de uma forma ou doutra a este momento e me trouxeram até aqui. Como se a minha vida toda fosse desenho.

Escrever esta Tese é quase a antítese da postura que proponho associar à prática do Desenho. Por várias vezes, a minha cabeça tomou conta da situação, dificultando-me ver claro o caminho que deveria percorrer. O meu lado “voluntarioso e agressivo” (Herrigel, 2007: 39) afastou-me do meu propósito e o medo de errar, às vezes, era mais forte do que o poder do conhecimento interior. E isso é o que acontece não só aqui, como em inúmeras coisas que nos propomos fazer, até na própria prática do desenho.

A materialização em Tese do meu percurso, da minha pesquisa e do meu pensamento, foi de uma enorme importância para mim: o desenho desprovido de sentido trouxe-me uma qualidade ímpar no fazer.

A meditação do desenho, ou o desenho como meditação, abre caminho à conclusão de que ambos participam de uma mesma realidade. Quando desenhamos “vazios” e estamos no momento presente, totalmente conscientes, estamos a meditar. Horas a fio sem dar conta de nada, sem saber que existe outro momento para além daquele, é essa a “realidade” que quis trazer para esta Tese, por acreditar que é possível criar, abrir essa consciência, tornando-a

acessível a qualquer pessoa.

Inicialmente, pode não ser fácil visitar e habitar esse espaço, verdadeiro e total, uma vez que na nossa vida, outros como nós, não vivem, nem nos mostram essa qualidade. No nosso dia-a-dia, não somos inspirados por esse “estar”. Temos de ser nós, com a nossa disponibilidade e coragem, a entregar-nos ao “momento”.

Comprovar que desenhar e meditar podem ser, e são-no, neste caso, estados equivalentes, é o meu objectivo. Assim como o de partilhar uma maneira de “ver” que considero mais abrangente, de partilhar uma forma de lá chegar, cultivando o silêncio e a totalidade.

Na realidade, todos nós possuímos a capacidade de desenhar.

Não é preciso saber meditar ou saber sequer o que isso significa. Basta olhar, observar, contemplar, sem querer, sem intenção, em busca de totais. A totalidade, quando se contempla, traduz-se em meditação, e este é, quanto a mim, o caminho para desenhar, no início e, quem sabe, no fim.

Dar a conhecer obras de artistas que consideramos, e que de alguma forma nos mostram um caminho de totalidade inspiradora e muito semelhante, em alguns casos, a esta atitude meditativa, penso que é mister do ensino nas nossas escolas e universidades de Belas Artes, embora talvez com uma nova luz, a luz que, mais do que a inspiração, deve aludir ao real e ao verdadeiro, ao genuíno, o que se consegue com entrega, coragem e muito trabalho.

Deve dar-se ao desenho um estatuto de centralidade, entendendo a sua importância nas várias áreas a que está associado. O design é uma dessas áreas, que esqueceu, de certa forma, as raízes do seu desígnio.



“O futuro pintor deve saber o que é útil para o seu desenvolvimento – desenho, ou mesmo escultura – tudo o que o levará a identificar-se com a Natureza, entrando nas coisas – é a isso a que chamo Natureza – que lhe provocam sentimentos. Considero essencial o estudo por meio do desenho. Se o desenho pertence ao Espírito e a cor aos Sentidos, é preciso desenhar primeiro, cultivar o espírito e ser capaz de conduzir a cor pelos caminhos espirituais. É isso o que quero dizer bem alto, quando vejo o trabalho de jovens para quem a pintura já não é uma aventura e cujo único objectivo é a exposição individual que os ponha no caminho da fama.”<sup>52</sup>  
(Matisse, 1966: 7)

Tal como Matisse, sempre existiu em mim a consciência de que o desenho captava a essência das coisas, a sua verdade, e por mais que a pintura me fascinasse, não me permite fazê-la enquanto o desenho não estivesse entendido e integrado em mim. Retomar e reconhecer o desenho como sendo a raiz de tudo é fundamental, pois se as palavras ilustram e materializam o universo dos escritores, o desenho é o veículo que materializa ideias e nos ajuda a compreender onde estamos inseridos, numa outra dimensão. Sem ela, os designers até podem pensar que vêem, mas será que vêem na realidade? Ou estão tão afastados de tudo que só se movem nos conceitos das coisas?

“O acto de desenhar é então um modo de apreensão do mundo material que contribui para a consciência de si, para o contacto com esse mundo material e para a construção do que chamamos realidade:”<sup>53</sup> (Matisse, 1991: 38)

---

<sup>52</sup> “ *The future painter must feel what is useful for his development- drawing or even sculpture-everything that will let him become one with Nature, identify himself with her, by entering into the things- which is what I call Nature- that arouse his feelings. I believe study by means of drawing is most essential. If drawing is of the Spirit and color of the Senses, you must draw first, to cultivate the spirit and to be able to lead color into spiritual paths. That is what I want to cry aloud, when I see the work of the young men for whom painting is no longer an adventure, and whose only goal is the impending first one-man show which will first start them on the road to fame.*” (T.A.)

<sup>53</sup> “*The drawing becomes an act of ... to perceive the inner truth of things, the 'inherent truth which must be disengaged from the outward appearance of the reality.*” (T.A.)

Como é que um designer pode criar ideias baseado unicamente em conceitos? O desenho faz a ligação entre ele, como ser, e o que o rodeia, seja a Natureza ou a natureza das coisas. Liga-o a tudo. O designer não pode perder essa visão, e necessita de ter essa consciência.

“A experiência visual humana é fundamental na aprendizagem para podermos compreender o meio ambiente e reagir a ele; a informação visual é o mais antigo registo da história humana. As pinturas das cavernas representam o relato mais antigo que se preservou do mundo, tal como ele podia ser visto há cerca de trinta mil anos.” (Dondis, 1997: 7)

Desenhar, desenhar, desenhar “religiosamente”, sempre e sem desculpas, totalmente entregue. Aprender a não pensar desenho.

Meditamos para “ver” melhor, dentro. Desenhamos para “ver”, fora. Os dois são um.

## Notas

(T.A.) – Tradução da Autora

## 4. BIBLIOGRAFIA

Aivanhov, Omraam Mikhael. *A Meditação*. [Tradução e revisão literária de Francisco Chitas Correia, Pedro Veiguinha] Lisboa: Idade d'Ouro, 1982.

Aivanhov, Omraam Mikhael. *Criação Artística e Criação Espiritual*. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições Prosveta, 1997.

Alberto, Carneiro; Távora, Fernando; Moreno, Joaquim. *Desenho Projecto de Desenho – Drawing Design Project*. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 2002.

Aristóteles. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d Bantam Book, 1993.

Arnheim, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1992.

Arnheim, Rudolf. *Consideraciones Sobre la Educación Artística*. Barcelona: Paidós Estética, 1999.

Athenagoras, Gustava Bardy. *Supplique au Sujet des Chretiens*. Paris: Editions du Cerf, 1943.

Ballone, G.J. *Immanuel Kant*. [Em linha]. actual. 2005. [Consult. 2 Set. 2010]. Disponível em WWW:  
<URL:<http://www.psiqweb.med.br/site/?area=NO/LerNoticia&idNoticia=151>>.

BBC. *Documentary Brain Story: The Mind's Eye* [Em linha]. You Tube [Consult. 2 Set. 2010]. Disponível em WWW:  
<URL:<http://www.youtube.com/watch?v=Rs9u3qga2tl>>.

Bigliani, Gabriele. *Pittura Zen, Lo Zen e La Via Del Pennello in 80 Capolavori Dei Maestri Giapponesi e in 20 Dipinti Ch'na*. Roma: Stampa Alternativa, 1994.

Bismarck, Mário. *Desenhar é o Desenho, Desenho Belas Artes Arte Humanidades* [Em linha]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. [Consult. 18 Ago. 2010].

Disponível em WWW: <URL:<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/19089/2/Desenhar%20%c3%a9%20o%20desen>>.

Bismark, Mário (2004). *Contornando a Origem do Desenho* [Em linha]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. [Consult. 2 Set. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19045>>.

Boorstin, Daniel J. *Los Creadores*. Barcelona: Critica, 1992.

Bouquillard, Jocelyn; Marquet, Christophe. *Hokusai: First Manga Master*. New York: Abrams, 2007.

Brinker, Helmut. *O Zen na Arte da Pintura*. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.

Bryson, Norman. *Tradicion y Deseo: De David a Delacroix*. Madrid: Ediciones AKAL, 2002.

Burke, Edmund. *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. [Tradução de Enid Abreu Dobránsky] Campinas: Papyrus, 1993.

Côrte-Real, Eduardo, *The Triumph of Design – O Triunfo do Desenho*. Lisboa: Livros Horizonte. Unicom/IADE, 2010. (Col. Estudos de Arte).

Côrte-Real, Eduardo. *O Triunfo da Virtude, As Origens do Desenho Arquitectónico*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

Cottrell, Richard. *Looking at Paintings: A Private View*. London: Murdoch Books, 2009.

Cury, Augusto. *Filhos Brilhantes, Alunos Fascinantes*. Lisboa: Pergaminho, 2006.

Cury, Augusto. *Pais Brilhantes, Professores Fascinantes*. Lisboa: Pergaminho, 2004.

Damásio, António [Em linha]. [Consult. 2 Out. 2010]. Disponível em WWW: <URL:[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio\\_Dam%C3%A1sio](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Dam%C3%A1sio)>.

Damásio, António. *O Livro da Consciência*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. (Col. Temas e Debates)

Daston, Lorraine. *Distinguished Faculty Lecture: Lorraine Daston* [Em linha]. [Consult. 15 Ago. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.youtube.com/watch?v=AvyDZyk1K8Y>>.

Debienne, Marie-Claire. *O Desenho e a Criança*. [Tradução de Ana Maria Rabaça] Lisboa: Moraes, 1977. (Col. Psicologia e Pedagogia).

- Devir. [Em linha]. [Consult. 10 Ago. 2010].  
Disponível em WWW:<URL: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Devir>>
- Dexter, Emma. *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. London: Phaidon Press Limited, 2005.
- Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2010.
- Dicionário de Inglês-Português*. 5.<sup>a</sup> ed. Porto: Porto Editora, 2009.
- Dicionário de Português-Inglês*. 4.<sup>a</sup> ed. Porto: Porto Editora, 2009.
- Diderot; D'Alembert. *L'Encyclopédie: Dessin – Peinture*. Paris : Bibliothèque de L'Image, 2003.
- Dondis, D. A. *Sintaxe da Linguagem Visual*, 2.<sup>a</sup> ed. [Tradução de Jefferson Luiz Camargo] São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- Wikipédia, A Enciclopédia Livre. *Marcel Duchamp* [Em linha]. [Consult. 23 Set. 2010]. Disponível em WWW: <URL:[http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Duchamp](http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp)>.
- Duchamp, Marcel. *Marcel Duchamp - On Indifferent Taste* [Em linha]. You Tube. [Consult. 23 Set. 2010]. Disponível em WWW:  
<URL:<http://www.youtube.com/watch?v=ZUYovIM8WQc>>.
- Edwards, Betty. *The New Drawing on the Right Side of the Brain*. U.S.A.: Penguin, 1999.
- Elders, L.J., *La metaphysique de Saint Thomas d'Aquin*. Paris: Vrin, 2008.
- Elias, Helena; Vasconcelos, Maria. *Desmaterialização e Campo Expandido: Dois Conceitos Para o Desenho Contemporâneo* [Em linha]. [Consult. 13 Ago. 2010]. Disponível em WWW:  
<URL:<http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/200/177>>.
- Faria, Miguel Figueira de. *A Imagem Útil: José Joaquim Freire (1760-1847), Desenhador Topográfico e de História Natural*. Lisboa: Universidade Autónoma, 2001.
- Ferreira, Luís Eugénio. *Walt Whitman: Vida e Pensamento*. Fortaleza: Galeria Panorama, 1970.
- Flam, Jack. *Matisse on Art*. New York: Phaidon, 1973.
- Flusser, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia: Para Uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- Fonseca, Eduardo Ribeiro da. *Nietzsche, Arte e Criação de Valores* [Em linha].

Muvi, Museu Virtual. [Consult. 8 Mai. 2010]. Disponível em WWW:  
<URL:[http://www.muvi.advant.com.br/lendo\\_arte/eduardo\\_ribeiro/nietzsche\\_arte\\_e\\_criacao\\_de\\_valores.htm](http://www.muvi.advant.com.br/lendo_arte/eduardo_ribeiro/nietzsche_arte_e_criacao_de_valores.htm)>.

Franck, Frederick. *My Eye is in Love: Revelations on the Act of Seeing by Drawing*. 1<sup>st</sup> ed. Macmillian Company, 1963.

Franck, Frederick. *The Awakened Eye*. New York: Vintage, 1979.

Franck, Frederick. *Zen Seeing, Zen Drawing: Meditation in Action*. New York, 1973.

Frias, Joana Matos. *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialéctica em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

Gama, Maria Clara S. Salgado. *A Teoria das Inteligências Múltiplas e suas implicações para Educação* [Em linha]. Psicoterapia **On Line** - Homem de Mello. [Consult. 6 Set. 2010]. Disponível em WWW:  
<URL:<http://www.homemdemello.com.br/psicologia/intelmult.html>>.

Ganim, Barbara. *Drawing from the Heart*. California: Quest Books, 2004.

Garcia López, Antonio; Iborra, José Mayor; Aguirre, Borja Morgado; Reinaldos; Gerardo Robles. *En Torno al Arte*. Vision Libros, 2001.

Garrould, Ann. *Henry Moore: Dibujos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1989.

Gil, Fernando. *A Ciência Tal Qual Se Faz*. Lisboa: ed. João Sá da Costa, 1999.

Gonçalves, Eurico. *Dada-Zen: Pintura Escrita*. Famalicão: Quasi Edições, 2005.

Hashimoto, Meera. *Il Risveglio Dell'Arte*. Milano: Socio Unico Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2008.

Hegel, G. W. F. *Introdução à História da Filosofia*. [Tradução de António Pinto Carvalho] Coimbra: Arménio Amado, 1974.

Hegel, Georg Wilhelm. *Estética: O Belo Artístico ou o Ideal*. [Tradução de Orlando Vitorino] Guimarães Editores. Lisboa, 1983. (Col. Filosofia e Ensaios).

Hegel, Georg Wilhelm. *Fenomenologia Do Espírito*. [Tradução de Paulo Menezes] Petrópolis: Vozes, 1992.

Herrigel, Eugen. *Zen e a Arte do Tiro com Arco*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

Huxley, Aldous. *Aldous Huxley* [Em linha]. You Tube. *1962 Interview* [Consult. 8 Set. 2010]. Disponível em WWW:  
<URL:<http://www.youtube.com/watch?v=AhHuMNS4tWM&feature=related>>.

Jacob, Baas. *Buddah Mind in Contemporary Art*. London: University of Califórnia Press, 2004.

Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. California: University of California Press, 1998.

Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na Arte*. 7.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006. (Col. Arte e Sociedade).

Kandinsky, Wassily. *Point and Line to Plane*. New York: Dover Edition, 1979.

Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. [Tradução de Valério Rohen] Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

Kaupelis, Robert. *Experimental Drawing*. New York: Watson-Guption Publications, 1980.

Kaupelis, Robert. *Learning to Draw, A Creative Approach*. New York: Dover Publications, 2006.

Kellogg, Rhoda. *Analyzing Children's Art*. Califórnia: Mayfield Publishing Company, 1970.

Kit, Wong Kiew. *O Livro Completo do Tai Chi Chuan*. São Paulo: Pensamento, 1996.

Klee, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. New York: Praeger Publishers, 1960.

Kushner, Kenneth. *O Arqueiro Zen e a Arte de Viver*. São Paulo: Pensamento, 1992.

Lau, Sing; Hui, Anna N. N.; Ng, Grace Y. C. *Creativity: When East meets West*. London: World Scientific Publishing Co, 2004.

Leymaire, Jean; Read, Herbert; Lieberman, William S. *Henri Matisse*. London: Cambridge University Press, 1966.

Lichtenstein, Jacqueline. *A Pintura, Textos Essenciais*, Vol.9. : O Desenho e a Cor. São Paulo: Editora 34, 2006.

Lima, Luís Carlos Fortunato. *O Desenho Como Substituto do Objecto, Descrição Científica nas Imagens do Desenho de Materiais Arqueológicos: Dissertação para a obtenção do grau de mestre em "Prática e Teoria do Desenho"*, Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto, 2007.

Lima, Luís Carlos Fortunato. *O Desenho como Substituto do Objecto*, Repositório Aberto da Universidade do Porto. [Consult. 15 Ago. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.youtube.com/watch?v=AhHuMNS4tWM&feature=related>>. <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/7311>>.vww

Lobsang, Tulku. *Nangten Menlang Buddhist Medical Organization* [Em linha]. Buddhist Medical Center Nangten Menlang. [Consult. 1 Set. 2010]. Disponível em WWW:

<URL:<http://www.youtube.com/watch?v=AhHuMNS4tWM&feature=related>>. <http://www.tulkulamalobsang.org/index.php?lang=pt>>.

Logos, [Em linha]. [Consult. 5 Out. 2010][http://pt.wikipedia.org/wiki/ Logos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Logos).

Lorenzo-Fuentes, José. *Meditação: Prática e Aplicação*. [Tradução de Lucília Rodrigues] Mem Martins: Europa-América, 2003.

Lotto, Beau (2009). *Optical Illusions Show How We See* [Em linha]. Ted Ideas Worth Spreading. [Consult. 20 Ago. 2010]. Disponível em WWW:  
<URL:[http://www.ted.com/talks/lang/eng/beau\\_lotto\\_optical\\_illusions\\_show\\_how\\_we\\_see.html](http://www.ted.com/talks/lang/eng/beau_lotto_optical_illusions_show_how_we_see.html)>.

Lotto, Beau [Em linha]. [Consult. 20 Ago. 2010]. Disponível em WWW:  
<URL:<http://www.lottolab.org/>>.

Lourenço, Ana Carvalho de Almeida Marques. João Fragoso: *Último Registo do Atelier de Uma Vida*, Lisboa: IADE, Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, 2009.

Matisse, Henri. *Escritos e Reflexos sobre Arte*. [Tradução de Denise Bottmann] São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

Matisse, Henri; Güse, Ernst-Gerhard; Saarland-Museum Saarbrücken. *Henri Matisse: Drawings and Sculpture*. Munich e New York: Prestel, 1991.  
Mendonça, José Tolentino. *O Elogio da Inutilidade*. Lisboa: Encontros do Lumiar, 2008.

*Método Montessori* [Em linha]. Wikipédia, A Enciclopédia Livre. [Consult. 2 Set. 2010]. Disponível em WWW:  
<URL:[http://pt.wikipedia.org/wiki/Método\\_Montessori](http://pt.wikipedia.org/wiki/Método_Montessori)>.

Molina, Juan José Gómez. *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 1995. (Col. Arte. Grandes temas).

Monteiro, Daniel Lago (2010). *No Limiar da Visão: A Poética do Sublime em Edmund Burke* [Em linha]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de S. Paulo. [Consult. 8 Set. 2010]. Disponível em WWW:  
<URL:<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-24032010-134406/pt-br.php>>.



Monteiro, Daniel Lago; *No Limiar da Visão: A Poética do Sublime em Edmund Burke*. São Paulo: Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2009.

Moura, Vítor. *Uma Investigação Filosófica de Edmund Burke: O Excesso por Fascículos*. Braga: Universidade do Minho. Centro de Estudos Humanísticos, 1998.

Nabokov, Vladimir. *Um Homem Ocupado* In: *Contos Completos, vol.1*. Lisboa: Editorial Teorema Lda, 1995.

Nairn, Rob. *O que é a Meditação?: Os Ensinos de Buda*. [Tradução de Sandra Isabel César] Mem Martins: Livros Vida, 2002.

Naropa University. *Contemplative Education* [Em linha]. Naropa University. [Consult. 20 Set. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.naropa.edu/about/conted.cfm>>.

Nesbitt, Kate. *Uma Nova Agenda para a Arquitectura*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

Nicolaides, Kimon. *The Natural Way to Draw*. Massachusetts: Houghton Mifflin, 1969.

Nietzsche, Friederich. *Crepúsculo dos Ídolos (1896)*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

Oliva, Alberto; Guerreiro, Mario. *Pré-Socráticos: A Invenção da Filosofia*. São Paulo: Papyrus Editora, 2007.

Os Sinónimos [Em linha]. [Consult. 2 Set. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.os-sinonimos.com>>.

Osho. *Meditação – A Primeira e a Última Liberdade*. Lisboa: Editora Pergaminho, 2005.

Osho. *O Livro Orange, Meditações de Osho*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

Osho. *Zen – A Sua História e Seus Ensinos*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

Padilla, Ramón Diaz. *El Dibujo del Natural en la Época de la Postacademia*. Madrid: Ediciones AKAL, 2007.

Paim, Antonio. (2008) *Dicionário das Obras básicas da Cultura Ocidental* [Em linha]. Instituto de Humanidades. [Consult. 3 Mar. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.institutodehumanidades.com.br/arquivos/dicionario.pdf>>.

Pereira, Alexandre; Poupas, Carlos. *Como Escrever uma Tese*. 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições Sílabo, 2006.

Platão. *O Banquete (O Simpósio ou do Amor)* Lisboa: Guimarães Editores, 1983. (Col. Filosofia e Ensaios)

Platão. *Obras completas III - Diálogos polémicos I: Teeteto, Cratilo, Eutidemo*. Madrid, 1934.

Ramachandran, Vilayanur. *VS Ramachandran On Your Mind* [Em linha]. Ted Ideas Worth Spreading. [Consult. 12 Set. 2010]. Disponível em WWW: <URL:[http://www.ted.com/talks/lang/eng/vilayanur\\_ramachandran\\_on\\_your\\_mind.html](http://www.ted.com/talks/lang/eng/vilayanur_ramachandran_on_your_mind.html)>.

Ramos, Artur (2001). *Desenho B 10º ano. Curso Tecnológico de Design de equipamento e Multimédia* [Em linha]. Direcção Geral de Inovação e Desenvolvimento Curricular (DGIDC). Ministério da Educação [Consult. 10 Set. 2010]. Disponível em WWW: <URL:[http://sitio.dgicd.min-edu.pt/recursos/lists/repositorio%20recursos2/attachments/202/desenho\\_b\\_10.pdf](http://sitio.dgicd.min-edu.pt/recursos/lists/repositorio%20recursos2/attachments/202/desenho_b_10.pdf)>

Ramos, Elza; Porfírio, Manuel. *Manual do Desenho, Ensino Secundário, 12º Ano*. Porto: Edições ASA, 2006.

Ramos, Elza; Porfírio, Manuel. *Manual do Desenho, Ensino Secundário, 10º Ano*. Porto: Edições ASA, 2004.

Rawson, Philip, *Drawing. The Appreciation of the Arts: 3*. London: Oxford University Press, 1969.

Redfield, James. *O Segredo de Shambhala*. 5.<sup>a</sup> ed. [Tradução de Pedro Dias] Lisboa: Casa das Letras, 2008.

Richter, Jean Paul (1883). *The Notebooks of Leonardo Da Vinci: Compiled and Edited from the Original Manuscripts*, vol. 2. Nova Iorque: Dover Publications, 1970.

Robinson, Sir Ken (2006). *Ken Robinson Says Schools Kill Creativity* [Em linha]. Ted Ideas Worth Spreading. [Consult. 9 Set. 2010]. Disponível em WWW: <URL:[http://www.ted.com/talks/lang/eng/ken\\_robinson\\_says\\_schools\\_kill\\_creativity.html](http://www.ted.com/talks/lang/eng/ken_robinson_says_schools_kill_creativity.html)>.

Rodrigues, F. Carvalho; Ribeiro, André S. *Emergência de Inteligência nos Sistemas*, Lisboa.

Rosenthal, T.G. *Paula Rego: Obra Gráfica Completa, vol. 2*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2003.

Rossi, Dorival C. *Design, Desígnio e Desenho. Triades em revista. N.00*. Outubro de 2008.

Rousseau, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el Origen de las Lenguas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Ruskin, John. *The Elements of Drawing: In Three Letters to Beginners*. New York: John Wiley and Sons, 1877.

Sampaio, Leonardo Rodrigues; Camino, Cleonice Pereira dos Santos; Roazzi, António. *Revisão de Aspectos Conceituais, Teóricos e Metodológicos da Empatia, Psicologia Ciência e Profissão*, 2009.

Sandler, Irving. *El Triunfo de la Pintura Norteamericana. Historia del Expressionismo Abstracto*. Madrid: Alianza, 1996.

Santade, Maria Suzett; Silva, Fabiano Correa da. *Desenho & Palavra: da Arte à Percepção da Linguagem*. Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação 6-8 Setembro 2007, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho).

Schopenhauer, A., *O Mundo como Vontade e Representação*. [Tradução de M. F. Sá Correia]. Rés Editora Lda, 2008.

Schopenhauer, Arthur, *O Mundo como Vontade e Representação*. [Tradução de Jair Barboza] São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Schuback, Marcia Sá Cavalcante. *The knowledge of Attention*. Suécia: International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being, 2006.

Seel, Martin. *A Libertação da Estética Filosófica por Kant* [Tradução de Alfred Keller] Goethe Institut, 2004 (artigo inédito).

Serota, Nicholas; Sylvester, David. Weight and Measure. Londres: Tate Gallery, p. 21-22. 1992. Entrevista publicada em R. Serra.

Shakespeare, William. *Hamlet*. [Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos] São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Silva, Agostinho da. *Agostinho da Silva Pensamentos* [Em linha]. *You Tube*. [Consult. 1 Out. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.youtube.com/watch?v=INa8MHEJV3I>>.

Silva, Agostinho da. *Educação de Portugal*. Lisboa: Ulmeiro, 1989. (Col. Obras Agostinho da Silva).

Silva, Agostinho da. *O Método Montessori*, Cadernos Culturais. Lisboa: Editorial Inquérito, 1991.

Silveira, Nise da. *Imagens do Inconsciente*, 2.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1982.

- Simblet, Sarah. *The Drawing Book*. London: Dorling Kindersley Limited, 2005.
- Smith, M. K. (1999) *The Social / Situational Orientation To Learning* [Em linha]. The Encyclopedia of Informal Education. actual. 3 Set. 2009. [Consult. 29 Ago. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.infed.org/biblio/learning-social.htm>>.
- Soho, Takuan. *A Mente Zen, Escritos de um Mestre Zen a um Mestre de Espada*. [Tradução de Dulce Leal Abalada & Eduardo Amarante] Sintra: Zéfiro, 2010.
- Speed, Harold. *The Practice and Science of Drawing* (1917). New York: Dover Publications, 1972.
- Steinhart, Peter. *The Undressed Art: Why We Draw*. New York: Alfred A. Knopf, 2004.
- Stigar, Robson (2008). *A Definição De Beleza Em Hegel* [Em linha]. WebArtigos.com. [Consult. 29 Set. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.webartigos.com/articles/6414/1/A-Definicao-De-Beleza-Em-Hegel/pagina1.html>>.
- Stoichita, Victor I.; Coderch, Anna Maria. *Breve Historia de la Sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- Susskind, Leonard. *Lecture 1 | New Revolutions in Particle Physics: Basic Concepts* [Em linha]. You Tube. [Consult. 2 Set. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.youtube.com/watch?v=2eFvVzNF24g&feature=channel>>.
- Suzuki, Shunryu. *Mente Zen, Mente de Principiante*. [Tradução de Maria Augusta Júdice] Lisboa: Lua de Papel, 2007.
- Taylor, Jill Bolte. *A Cientista que Curou o seu Próprio Cérebro*. São Paulo: Ediouro Publicações S.A., 2008.
- Taylor's, Jill Bolte (2008) *Stroke of Insight* [Em linha]. Ted Ideas Worth Spreading. [Consult. 3 jan. 2009]. Disponível em WWW: <URL:[http://www.ted.com/talks/lang/eng/jill\\_bolte\\_taylor\\_s\\_powerful\\_stroke\\_of\\_insight.html](http://www.ted.com/talks/lang/eng/jill_bolte_taylor_s_powerful_stroke_of_insight.html)>.
- Torrinha, Francisco. *Dicionário Latino-Português*. 3.<sup>a</sup> ed. Porto: Edições Marânus, 1945.
- Trungpa, Chogyam. *Dharma Art*. Boston & London: Shambhala, 1996.
- Trungpa, Chögyam. *Shambhala: A Trilha Sagrada do Guerreiro* [Em linha]. [Consult. 28 Jul. 2010]. Disponível em WWW: <URL:[http://books.google.pt/books?id=9BfTIBFIYZkC&printsec=frontcover&dq=Chögyam+Trungpa,+Shambhala+o+caminho+sagrado+do+guerreiro&source=bl&ots=NMi\\_b\\_6UP4&sig=C1c3pTZkIHulZqFFnjssobBxZv4&hl=pt-](http://books.google.pt/books?id=9BfTIBFIYZkC&printsec=frontcover&dq=Chögyam+Trungpa,+Shambhala+o+caminho+sagrado+do+guerreiro&source=bl&ots=NMi_b_6UP4&sig=C1c3pTZkIHulZqFFnjssobBxZv4&hl=pt-)>

PT&ei=E0aVTN\_eAsjKjAekp-SNBQ&sa=X&oi=book\_result&ct=result&resnum=3&ved=0CBwQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false>.

Trungpa, Chogyam. *The Sacred Path of the Warrior*. Colorado: Shambhala Library, 2003.

Ueda, Shizuteru (2008) *O Nada Absoluto no Zen em Eckhart e em Nietzsche* [Em linha]. Sociedade Brasileira de Fomenologia e Grupo de Pesquisa em Filosofia e Práticas Psicoterápicas (GFPP). [Consult. 10 Set. 2010]. Disponível em WWW: <URL:[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1517-24302008000100008&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1517-24302008000100008&script=sci_arttext)>.

Vale, Lúcia de Fátima do. (2005) *A Estética e a Questão do Belo nas Inquietações Humanas* [Em linha]. Revista Espaço Acadêmico, 46. [Consult. 29 Ago. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.espacoacademico.com.br/046/46cvale.htm>>.

Wallace, B. Alan. (2002) *A Science of Consciousness: Buddhism, the Modern West* [Em linha]. The Pacific World: Journal of the Institute of Buddhist Studies, Third Series, No. 4, pp. 15-32. [Consult. 22 Jul. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.alanwallace.org/Pacific%20World%20Essay.pdf>>.

Wallace, B. Alan. *A Science of Consciousness: Buddhism, the Modern West*. New York: Columbia University Press, 2007.

Wallace, B. Alan. *Contemplative Science: Where Buddhism and Neuroscience Converge* [Em linha]. [Consult. 22 Jul. 2010]. Disponível em WWW: <URL:[http://books.google.pt/books?id=9efzkyBVzsQC&printsec=frontcover&dq=contemplative+science+where+buddhism+and+neuroscience+converge&source=bl&ots=Vx8m8xHkxA&sig=bcveTells\\_azsV8GspZ042EzVAA&hl=pt-PT&ei=KLmQTLKqO5ON4gbB6vX1DQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCMQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false](http://books.google.pt/books?id=9efzkyBVzsQC&printsec=frontcover&dq=contemplative+science+where+buddhism+and+neuroscience+converge&source=bl&ots=Vx8m8xHkxA&sig=bcveTells_azsV8GspZ042EzVAA&hl=pt-PT&ei=KLmQTLKqO5ON4gbB6vX1DQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCMQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false)>.

Wallace, B. Alan. *Vacuum States of Consciousness: A Tibetan Buddhist View*. New York: Taylor & Francis Group, 2006.

Watts, Alan W. *O Budismo Zen*. Porto: Editorial Presença, 1956.

Worley, Lee (2010). *O Professor Contemplativo uma Visão de Longo Prazo(1)* [Em linha]. Dharma Arte [Consult. 2 Set. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://magazine.dharma.art.br/2010/08/o-professor-contemplativo-a>>.

Yontef, Gary M. *Processo, Diálogo e Awareness, Ensaios em Gestalt-Terapia*. São Paulo: Summus Editorial Ltda, 1998.

## 5. DOC. FOTOGRAFICOS DOS DESENHOS

### DVD I

Desenho como Meditação

Demonstração .

Desenho de Percepção Pura Movimento/ Gestual  
(com Modelo)



Fig. I - Desenho de Percepção Pura Movimento/ Gestual  
Susana Chasse



Fig. II Desenho de Percepção Pura Movimento/ Gestual  
Susana Chasse



Fig. III Desenho de Percepção Pura Movimento/ Gestual  
Susana Chasse

Desenho como Meditação: Demonstração  
Desenho de Percepção Pura - Contorno I  
(com Modelo)



Fig. IV Desenho de Percepção Pura - Contorno  
Susana Chasse



Desenho como Meditação : Demonstração  
Desenho de Percepção Pura - Contorno II  
(com Modelo)



Fig. V - Desenho de Percepção Pura – Contorno (2mX 1.5m)  
Susana Chasse

## **DVD I**

### **Desenho como Meditação: Demonstração do Método**

Desenho de Percepção Pura Movimento/ Gestual

Desenho de Percepção Pura - Contorno I

Desenho de Percepção Pura - Contorno II

Pela a Autora Susana Chasse  
Filme (original) não editado

## **DVD II**

### **Desenho como Meditação: Demonstração do Método**

Grupo 1

Experiência com alunos com conhecimentos de desenho  
e que conheciam o exercício.

Filme (original) não editado

## **DVD III**

### **Desenho como Meditação: Demonstração do Método**

Grupo 2

Experiência com alunos sem conhecimento de desenho  
e que não conheciam o exercício

Filme (original) não editado

## 7. INDICE DE FIGURAS

- Fig. 1 | Pág. 54 |** Ensô
- Fig. 2 | Pág. 73 |** Desenho Percepção Pura – Contorno, Aut. Susana Chasse
- Fig. 3 | Pág. 84 |** André Filipe Guedes Pires - Desenho sem o Método (50x70cm)
- Fig. 3A | Pág. 84 |** André Filipe Guedes Pires - Desenho com o Método
- Fig. 4 | Pág. 85 |** Ana Escher - Desenho sem o Método (50x70cm)
- Fig. 4A | Pág. 85 |** Ana Escher - Desenho com o Método (50x70cm)
- Fig. 5 | Pág. 86 |** Ana Raquel Almeida - Desenho sem o Método (50x70cm)
- Fig. 5 A | Pág. 86 |** Ana Raquel Almeida - Desenho com o Método (50x70cm)
- Fig. 6 | Pág. 87 |** Joana Martins - Desenho sem o Método (50x70cm)
- Fig. 6 A | Pág. 87 |** Joana Martins - Desenho com o Método (50x70cm)
- Fig. 7 | Pág. 88 |** Raquel Cabrita - Desenho sem o Método (50x70cm)
- Fig. 7A | Pág. 88 |** Raquel Cabrita - Desenho com o Método (50x70cm)
- Fig. 8 | Pág. 89 |** João Ruivo - Desenho sem o Método (50x70cm)
- Fig. 8 A | Pág. 89 |** João Ruivo - Desenho com o Método (50x70cm)
- Fig. 9 | Pág. 90 |** Maria Joana Jorge - Desenho sem o Método (50x70cm)
- Fig. 9 A | Pág. 90 |** Maria Joana Jorge - Desenho com o Método (50x70cm)
- Fig. 10 | Pág. 91 |** Filipe Miranda - Desenho sem o Método (50x70cm)
- Fig. 10 A | Pág. 91 |** Filipe Miranda - Desenho com o Método (50x70cm)
- Fig. 11 | Pág. 92 |** Georgia Gaye - Desenho sem o Método (50x70cm)
- Fig. 11 A | Pág. 92 |** Georgia Gaye - Desenho com o Método (50x70cm)
- Fig. 12 | Pág. 93 |** Roberta Di Pasquale - Desenho sem o Método (50x70cm)

**Fig. 12 A | Pág. 93 |** Roberta Di Pasquale - Desenho com o Método (50x70cm)

**Fig. 13 / 13 A | Pág. 94 |** Resultado antes e depois do Método  
(Sem qualquer conhecimento de Desenho, 35 anos) (50x70cm)

**Fig. 14 / 14 A | Pág. 95 |** Resultado antes e depois do Método  
(Sem qualquer conhecimento de Desenho, 39 anos) (50x70cm)

**Fig. 15 | Pág. 101 |** Estudo de Rembrandt

**Fig. 16 | Pág. 102 |** Estudo de Picasso

**Fig. 17 | Pág. 103 |** Estudo de Rembrandt

**Fig. 18 | Pág. 104 |** Desenho de Rodin

**Fig. I | Pág. 120 |** Desenho de Percepção Pura Movimento/ Gestual. (folha A4)  
Susana Chasse

**Fig. II | Pág. 121 |** Desenho de Percepção Pura Movimento/ Gestual. (folha A4)  
Susana Chasse

**Fig. III | Pág. 121 |** Desenho de Percepção Pura Movimento/ Gestual. (folha A4)  
Susana Chasse

**Fig. IV | Pág. 122 |** Desenho de Percepção Pura – Contorno. (200x150cm)  
Susana Chasse

**Fig. V | Pág. 123 |** Desenho de Percepção Pura – Contorno. (200x150cm)  
Susana Chasse

## 8. EPILOGO

### DO NADA

“A vasta maioria do Universo é ... nada.

Sim, de tudo o que há por aí, o que mais enche o Universo é nada.

É o vazio.

O que ocupa mais espaço? Nada.

O que mais preenche tempo? Nada.

Antes do big-bang havia nada.

A seguir, logo a seguir, Universo.

Antes de mim havia nada. Logo a seguir, eu. Antes do amor havia nada.

Logo a seguir, tu.

Antes da separação havia nada. Logo a seguir, saudade.

Do nada ou no nada aconteceu tudo.

Porque do nada sai tudo. O nada tem que ter uma estrutura. Uma estrutura que crie a partir do nada, do vácuo, do vazio. A Física Quântica anda em busca da estrutura do vácuo. A estrutura que deu para a criação do Universo.

As religiões garantem que a estrutura do vácuo, do vazio, do nada é o Verbo:

“No princípio era o Verbo”.

Mas e o vácuo em nós? À semelhança de tudo o que nos rodeia, de tudo no Universo, tem que ser lá, na estrutura do nosso vazio, do nada do intimo, que está toda a criatividade.

O Américo Mateus, eu, e todos os que quiserem, gostaríamos de perceber como é a estrutura do nosso nada. A individual, a de cada um de nós. E, também a colectiva. A do nosso comportamento colectivo. A que faz emergir a criação.

Cada um de nós tem que ter uma estrutura para o seu nada, para o seu vácuo, para o seu vazio. O que fazemos é uma expansão, é uma realização da nossa estrutura do nada. Tal como a estrutura do vácuo que desencadeou o Universo no seu momento de criatividade: o big-bang.

Algumas vezes nós sentimos atracção pelo nosso vazio. No espaço não podemos fazer grande coisa para mergulharmos no nosso nada. Mas, no tempo até o matamos para ficar com nada.

Vale a pena olhar para ver como é a nossa estrutura, a do nosso nada, a construtora da nossa criatividade.

Inventámos uma experiência. Peço-lhe que a faça. Nós estamos a fazê-la nos cinco continentes com controle e método científicos. Mas, hoje, veja, dê uma primeira olhada para ver como é a sua estrutura do nada. Apesar de tudo é a partir dela que gera, que cria tudo.

Coloque uns materiais moldáveis ou com que possa desenhar, pintar na mesa que esteja na sua frente.

Tape os olhos. Feche os sentidos. Dispa-se de emoções. Retire os pensamentos. Encha-se e vista-se, de nada, com o tecido do seu nada.

Deixe, agora, que eu lhe toque nos batentes da sua estrutura do nada para a sondar com uma forma muito particular de Verbo: um Fado.

As emoções, os pensamentos, tudo o que agora lhe vier, vem da estrutura do seu vazio. Brotaram do seu nada. São expressão da estrutura do seu vazio, no final, da sua criatividade. Dê-lhe uma forma concreta nos materiais moldáveis, desenhe, pinte com o que está à sua frente, ainda com os olhos vendados.

O resultado é o design criado pela sua estrutura do nada, pela sua alma.

Se quiser e melhor ainda deixe que o corpo mostre as suas emoções, os seus pensamentos, de olhos encobertos. O resultado será o da dança que existe na sua alma, naquele momento. Se tiver nascido em Portugal talvez a sua dinâmica corporal, a criatividade da sua dança seja a coreografia da saudade ou que o seu design seja o da saudade.

Mas, se for doutra cultura, doutra Nação. Se o seu nada colectivo tiver outra estrutura acreditamos que os resultados sejam diferentes. Mas sabemos que só a arte que cada um realizar e produzir nos pode abrir a porta para a sua arquitectura do nada. Para o seu principio Criador. Para si.

Vamos, então fazer ouvir fado a todos os habitantes do planeta que queiram que perscrutemos, por este meio, a estrutura quando estão cheios de nada, para lhes ver a estrutura do seu próprio vácuo. A estrutura que tem as janelas que dão para a sua forma de criar.

No final, quando tivermos junto todos os designs, todas as danças e analisado todos os resultados do brotar da criatividade a partir da estrutura individual do vazio, talvez lá esteja a assinatura da Humanidade. Muito do seu Fado. E, também as muitas facetas e faces da estrutura que cria, que gera e dá para a Saudade. Talvez , lá se veja um pequeno canto de um pilar da futura estrutura de Deus.”

RODRIGUES, Fernando Carvalho. *Convoquem a Alma*, Publicações Europa-América, Lisboa, 2005