

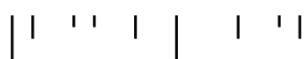


O DESENHO COMO PRÁTICA ARTÍSTICA E EDUCATIVA EM CONTEXTOS NÃO FORMAIS

Marta Angelozzi

Projeto de investigação apresentado à Escola Superior de Educação
de Lisboa para obtenção do grau de mestre em Educação Artística –
Artes Plásticas na Educação

2022



O DESENHO COMO PRÁTICA ARTÍSTICA E EDUCATIVA EM CONTEXTOS NÃO FORMAIS

Marta Angelozzi

Projeto de investigação apresentado à Escola Superior de Educação
de Lisboa para obtenção do grau de mestre em Educação Artística –
Artes Plásticas na Educação

Orientadoras: Kátia de Couto Sá Sabino dos Santos e Teresa Matos
Pereira

2022

| ' ' | | ' ' |

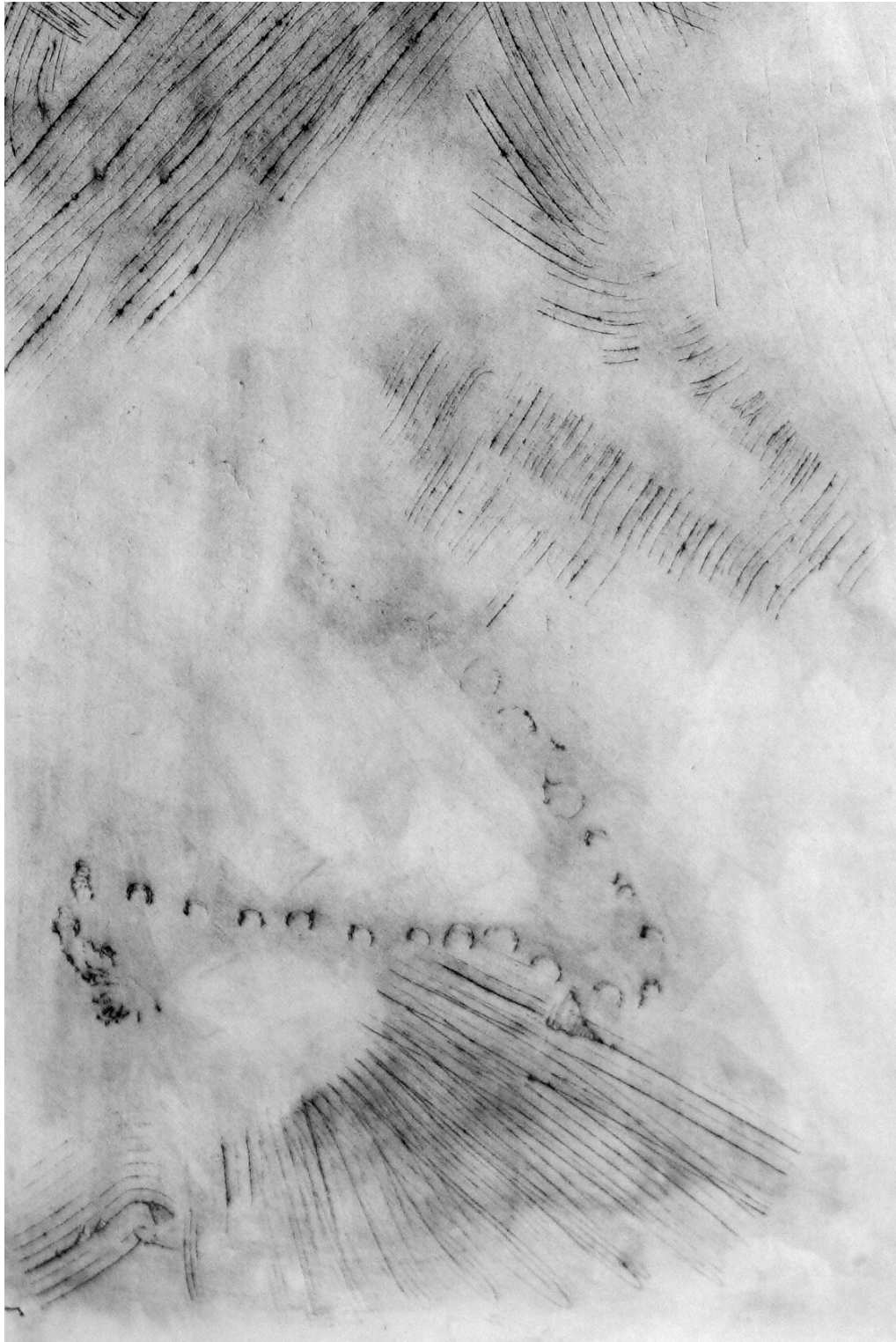
DEDICATÓRIA

| ' ' | | ' ' |

Aos meus pais
a Edgar, Kyazi e Alice
a todos os participantes deste projeto.

Um agradecimento especial precisa de ser estendido à minha família e amigos, pelo seu amor, encorajamento e paciência ao longo dos meus estudos.

Gostaria também de expressar reconhecimento e gratidão às minhas orientadoras Kátia Sá e Teresa Pereira, pelo seu apoio precioso e constante, em todas as etapas do caminho. Grazie di cuore.



Resumo

O presente estudo prático realizado no âmbito do Mestrado em Educação Artística da Escola Superior de Educação do Politécnico de Lisboa, inclui três laboratórios de desenho desenvolvidos em contextos educativos não formais. Visou promover uma transformação, na perspetiva dos participantes, acerca do desenho/ ato de desenhar, pretendendo: i) proporcionar novas perspetivas sobre a prática do desenho, desconstruindo estereótipos sobre a ideia de “saber desenhar”; ii) facilitar um espaço de criação artística através de práticas de desenho colaborativo em contexto não formal; iii) operacionalizar processos artísticos-educativos promovendo a criatividade e o pensamento crítico.

O projeto assenta numa abordagem *A/r/tográfica*, que se articula no espaço de conexão à minha própria prática artística, por intermédio de uma proposta educativa que pressupõe uma abordagem multifacetada ao desenho, tendo por base processos colaborativos e como referência o método de ensino de Bruno Munari — que potenciou aprendizagens e aproximação ao processo de criação artística, através do fazer.

Ao revelar uma dimensão educativa e participativa da prática artística, este estudo permitiu refletir sobre os diálogos e aprendizagens que se podem gerar quando o desenho é realizado em colaboração, e de como o desenho enquanto ação colaborativa, pode tornar-se numa ferramenta de aprendizagem e descoberta sobre nós e os outros.

Palavras-chave: desenho colaborativo, *A/r/tografia*, educação não formal, laboratórios, prática artística.

Abstract

This practical study, carried out as part of the Master's Degree in Art Education in the Lisbon School of Education, includes three drawing laboratories developed in non-formal educational contexts, aims to promote a transformation in the participants' perspective on drawing and intends to: i) provide new perspectives on the practice of drawing, deconstructing stereotypes about the idea of "knowing how to draw"; ii) facilitate a space for artistic creation through collaborative drawing practices in a non-formal context; iii) operationalize artistic-educational processes promoting creativity and critical thinking.

The project is based on an *A/r/tographic* approach, which is articulated in the space of connection to my own artistic practice, through an educational proposal that presupposes a multifaceted approach to drawing, supported by collaborative processes and as a reference to Bruno Munari's teaching method - which enhanced learning and approximation to the process of artistic creation, through doing.

By revealing an educational and participatory dimension of artistic practice, this study allowed us to reflect on the dialogues and learning that can be generated when drawing is carried out in collaboration, and how drawing, as a collaborative action, can become a tool for learning and discovery about ourselves and others.

Keywords: Collaborative drawing, *A/r/tography*, non-formal education, laboratories, artistic practice.

ÍNDICE GERAL

1. INTRODUÇÃO	1
2. DESENHO CONTEMPORÂNEO – prática, dimensões e processos	5
2.1 As dimensões do desenho	14
2.2 O desenho como ação geradora de diálogos	20
3. EDUCAÇÃO ARTÍSTICA EM CONTEXTO NÃO FORMAL	23
3.1 Perspetivas sobre a educação artística.....	26
3.2 Laboratori Bruno Munari – <i>Metodo Bruno Munari</i>	28
4.METODOLOGIA: O atelier como lugar gerador de diálogos com desenho	32
4.1 Método <i>A/r/tográfico</i>	37
4.2. Projeto <i>O desenho como prática artística e educativa em contextos não formais</i> ..	40
4.3. Estratégias e atividades	43
4.4 Recolha de dados e instrumentos de avaliação	47
5. LABORATÓRIOS: EXPERIMENTAÇÃO DO DESENHO.....	50
5.1. Laboratório piloto - <i>De onde vem o traço?</i>	53
5.2. Laboratório <i>Desenhos A(r)riscados</i>	67
5.2.1 Análise de dados emergentes e produções gráficas	74
5.2.2 Reflexão	100
5.3. Laboratório <i>In Vitro</i>	103
5.3.1 Análise de dados emergentes e produções gráficas	109
5.3.2 Reflexão	125
5.4 Discussão de resultados.....	132
5.5. Exposição de Desenhos Colaborativos	136
6. CONCLUSÃO	140
REFERÊNCIAS	145
ANEXOS	153
Anexo A. Convite Laboratório <i>De Onde Vem o Traço?</i> 2020.....	154
Anexo B. Poster <i>Festival Bairro em Festa</i> 2020.....	154
Anexo C. Cancelamento Laboratório <i>Desenhos A(r)riscados</i> 2021	155
Anexo D. Convite e folha de sala <i>Exposição de desenhos colaborativos</i> 2021	156

Anexo E. Questionário	158
Anexo F. Convite <i>Desenho Colaborativo In Vitro</i> 2022	162
Anexo G. Poster <i>Festival Bairro em Festa</i> 2022	162
Anexo H. Deambulações visuais — Páginas do diário gráfico.....	163
Anexo I. Seleção de desenhos realizados ao longo do projeto de investigação	164

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Marta Angelozzi: <i>Imaginary Lands</i> , 2008; <i>Ten meters drawing</i> , detalhe, 2008; <i>Live Imaginary Landscapes</i> , 2013	8
Figura 2. Marta Angelozzi, <i>Above fire, below the lake</i> , 2010-2016	9
Figura 3. 2014-2019 / Marta Angelozzi e Céline Tschachtli, <i>Abysmal</i> ; Marta Angelozzi e Alban Hall, <i>O Outro Lado</i> ; Marta Angelozzi, Ana Guedes, Marco Ferreira, <i>Land(e)scape</i> ; Marta Angelozzi, <i>Work in progress Land(e)scape</i> ; Marta Angelozzi e Céline Tschachtli, <i>Untitled</i>	10
Figura 4. Marta Angelozzi: <i>Untitled</i> , 2012; <i>Ephemeral Landscape I</i> , 2015; <i>Untitled</i> , 2008; <i>Mutações</i> , 2013; <i>Untitled</i> , 2012; <i>Luz</i> , 2017	11
Figura 5. Documentação do atelier <i>Roundabout.Lx</i> no decorrer do projeto e mapas mentais	37
Figura 6. Marta Angelozzi, <i>Ten meters drawing</i> , 2008.....	44
Figura 7. Marta Angelozzi, <i>Detriti I; Detriti II</i> , 2019	44
Figura 8. Marta Angelozzi: <i>O Outro</i> , 2020; <i>How does a tree becomes a tree?</i> 2021	45
Figura 9. Bruno Munari, <i>Prima del disegno</i> , Corraini Edizioni, 1996	56
Figura 10. Seleção, preparação e testagem dos materiais	58
Figura 11. Laboratório: <i>De onde vem o traço?</i> Exploração individual	59
Figura 12. Laboratório: <i>De onde vem o traço?</i> Desenho coletivo	59
Figura 13. Detalhes dos desenhos coletivos do laboratório: <i>De onde vem o traço?</i>	60
Figura 14. Variedade de marcas - Laboratório <i>De onde vem o traço?</i>	61
Figura 15. Texturas - Laboratório <i>De onde vem o traço?</i>	61
Figura 16. Padrões realizados - Laboratório <i>De onde vem o traço?</i>	61
Figura 17. Representações gráficas figurativas - Laboratório <i>De onde vem o traço?</i>	61
Figura 18. A composição é pensada - Laboratório <i>De onde vem o traço?</i>	62
Figura 19. Forte carga expressiva - Laboratório <i>De onde vem o traço?</i>	62
Figura 20. Desenho colaborativo realizado com o grupo 1.	64
Figura 21. Detalhes do desenho colaborativo efetuado com o grupo 2	64
Figura 22. Experimentação/prática - Laboratório <i>Desenhos A(r)riscados</i>	70
Figura 23. Pesquisa de objetos por alguns dos participantes: Kyazi; Dani; Pat	72
Figura 24. Criação de sulcos no papel; revelação dos sulcos; desenhos individuais revelados ..	72
Figura 25. Ferramentas a ser utilizadas selecionados por: Dani; Luzía; Rita; Alice.	73
Figura 26. Momentos de inscrição e de revelação do desenho colaborativo.....	73
Figura 27. Olivia - Laboratório - 20 de Janeiro de 2021; detalhe desenho / Olivia.....	74
Figura 28. Desenhos individuais com Olivia; desenho finalizado com grafite	75

Figura 29. Revelação do desenho realizado com Olivia.....	75
Figura 30. Desenho realizado com Olivia.....	76
Figura 31. Detalhes do desenho realizado com Olivia	76
Figura 32. Luzía - Laboratório - 12 de Fevereiro de 2021; detalhe desenho / Luzía.....	77
Figura 33. Desenhos de Luzía: manipulação do objeto; revelação do desenho; resultados	78
Figura 34. Detalhe desenho realizado com Luzía e manipulação de objetos	79
Figura 35. Desenho realizado com Luzía	80
Figura 36. Detalhes do desenho realizado com Luzía	82
Figura 37. Rita - Laboratório - 17 de Fevereiro de 2021; detalhes desenho / Rita.....	82
Figura 38. Desenhos individuais realizados por Rita.....	83
Figura 39. Desenho realizado com Rita.....	84
Figura 40. Detalhes do desenho realizado com Rita.....	87
Figura 41. Patricia - Laboratório - 19 de Fevereiro de 2021; detalhe desenho / Patricia	87
Figura 42. Encontro táctil; objetos a ser testados; manipulação da torneira; detalhes	88
Figura 43. Desenho realizado com Patricia	89
Figura 44. Detalhes do desenho realizado com Patricia	90
Figura 45. Dani – Laboratório - 21 de Fevereiro de 2021; detalhe desenho / Dani.....	90
Figura 46. Desenhos individuais realizados por Dani	91
Figura 47. Processo desenho colaborativo, Dani manipula o candeeiro selecionado.....	92
Figura 48. Desenho realizado com Dani.....	93
Figura 49. Detalhes do desenho realizado com Dani.....	93
Figura 50. Alice - Laboratório - 3 de Março de 2021; detalhe desenho / Alice	94
Figura 51. Desenhos individuais realizados por Alice.....	95
Figura 52. Desenho colaborativo realizado com Alice.....	95
Figura 53. Detalhes do desenho realizado com Alice; detalhe fotografado por Alice	96
Figura 54. Kyazi - Laboratório - 4 de Março de 2021; detalhe desenho / Kyazi.....	97
Figura 55. Documentação do processo e desenhos individuais realizados por Kyazi.....	98
Figura 56. Desenho realizado com Kyazi	99
Figura 57. Detalhes do desenho colaborativo realizado com Kyazi.....	99
Figura 58. Experimentação prática preparatória do laboratório <i>In Vitro</i> , 2021	107
Figura 59. Tipos diferentes de cabeças de parafuso, materiais e instalação	108
Figura 60. Dani - Laboratório <i>In Vitro</i> - 29 de Março de 2021	109
Figura 61. Processo do desenho colaborativo com Dani	110
Figura 62. Resultado do desenho realizado com Dani.....	111

Figura 63. Luzía - Laboratório <i>In Vitro</i> - 15 de Abril de 2021	112
Figura 64. Processo do desenho colaborativo com Luzía.....	113
Figura 65. Resultado do desenho realizado com Luzía	114
Figura 66. Rascunho realizado por Luzía depois do laboratório	115
Figura 67. Rita - Laboratório <i>In Vitro</i> - 19 de Abril de 2021	116
Figura 68. Processo do desenho realizado com Rita e detalhe de uma caligrafia inventada.....	116
Figura 69. Resultado do desenho realizado com Rita.....	118
Figura 70. Patricia - Laboratório <i>In Vitro</i> - 30 de Abril de 2021.....	119
Figura 71. Processo do desenho colaborativo com Patricia.....	119
Figura 72. Resultado do desenho realizado com Patricia	120
Figura 73. Kyazi - Laboratório <i>In Vitro</i> - 22 de Maio de 2021	121
Figura 74. Processo do desenho colaborativo com Kyazi	122
Figura 75. Resultado do desenho realizado com Kyazi.....	122
Figura 76. Alice - Laboratório <i>In Vitro</i> - 23 de Maio de 2021	123
Figura 77. Processo do desenho colaborativo realizado com Alice.....	124
Figura 78. Resultado do desenho realizado com Alice.....	124
Figura 79. Documentação da exposição dos resultados dos laboratórios - <i>Roundabout.Lx</i>	137
Figura 80. Comentários no livro da exposição	139
Figura 81. Desenho Colaborativo <i>In Vitro</i> – Av. Almirante Reis, nº 88, Lisboa	144

ÍNDICE DE ESQUEMAS

Esquema 1. Visão geral e calendarização do projeto proposto.....	43
Esquema 2. Corpos de trabalho artístico indutores dos laboratórios propostos	43
Esquema 3. Princípios base do <i>Metodo Bruno Munari</i>	48
Esquema 4. Visão geral dos laboratórios realizados entre Agosto de 2020 e Maio de 2021.	51
Esquema 5. Estratégia de transformação da perspectiva dos participantes acerca do desenho.....	52
Esquema 6. Calendarização do laboratório piloto: <i>De onde vem o traço?</i>	53
Esquema 7. Objetivos gerais e específicos do laboratório piloto: <i>De onde vem o traço?</i>	54
Esquema 8. Etapas do laboratório piloto: <i>De onde vem o traço</i>	55
Esquema 9. Visão geral e calendarização do laboratório <i>Desenhos A(r)riscados</i>	67
Esquema 10. Objetivos gerais e específicos do laboratório <i>Desenhos A(r)riscados</i>	68
Esquema 11. Etapas do laboratório <i>Desenhos A(r)riscados</i>	69
Esquema 12. Momentos do laboratório <i>Desenhos A(r)riscados</i>	71
Esquema 13. Visão geral e calendarização do laboratório <i>In Vitro</i>	103
Esquema 14. Objetivos gerais e específicos do laboratório <i>In Vitro</i>	104
Esquema 15. Etapas do laboratório <i>In Vitro</i>	105

1. INTRODUÇÃO

| | ' ' | | ' ' |

O presente projeto de investigação, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Educação Artística – Artes Plásticas na Educação, envolve a prática do desenho enquanto ação geradora de diálogo e relação entre pessoas.

Na atuação deste projeto, tencionei desenvolver uma pesquisa referenciada no espaço de conexão à minha própria prática artística, por intermédio de uma proposta educativa que pressupõe uma abordagem multifacetada ao desenho, tendo por base processos colaborativos.

O estudo prático que aqui se apresenta inclui três laboratórios de desenho — como indutores que nasceram de diferentes corpos de trabalho que tenho vindo a desenvolver e que, muitas vezes, articulo com contextos não formais de educação artística. Os laboratórios em questão procuram quebrar estereótipos em volta da noção de “saber desenhar”, através da prática, explorando o desenho como processo transformador que convida à proximidade entre participantes e, acima de tudo, aciona processos educativos. Ao longo da minha prática artística, testemunhei uma mudança no meu modo de atuar, começando a sentir necessidade de partilhar a ação de desenhar com os outros, querendo partilhar o momento e o processo — abrindo-se uma dimensão colaborativa na minha prática. Na qual o ato de desenhar, que normalmente é privado, passa a ser público, facilitando ações geradoras de possibilidades para o diálogo, proporcionando novas dinâmicas de relação com o outro.

Ao revelar uma dimensão educativa e participativa da prática artística, na qual o foco é transferido do desenho como objeto final para a ação de desenhar como experiência partilhada, assiste-se à desmaterialização do desenho enquanto objeto, dando espaço ao valor que reside na relação que se estabelece entre as pessoas que participam numa ação de desenhar num ato de cocriação. Coessens (2014) refere que “Uma ação experimental é baseada na observação e intervenção, explorando as relações desconhecidas entre o sujeito e a ação. Não é apenas sobre "o que acontece", mas sobre a própria ação que faz "o que acontece" e a possível intervenção”(p7).

Ao dar o valor à exploração contida no ato de desenhar e no seu resultado imprevisto, o foco direciona-se para o conhecimento derivado da experiência de desenhar, podendo promover autoconhecimento e liberdade de expressão.

O projeto — O desenho como prática artística e educativa em contextos não formais — assenta numa abordagem *A/r/tográfica* que articula diretamente a prática artística com a prática investigativa e com a prática educativa. Neste caso, procurei cruzar a minha prática artística, na qual o desenho assume um papel essencial, com a minha prática educativa em contextos não formais de intervenção/educação artísticas que me permite explorar, não só, as dimensões relacionadas com aprendizagens técnicas, mas também, desconstruir ideias estereotipadas acerca do desenho — que de forma indelével se entranharam no modo como este é entendido. Finalmente, na minha prática investigativa, procuro explorar processos que podem germinar a partir de ações de cocriação no campo do desenho considerando o seu potencial criativo e expressivo.

A problemática central do projeto incide, portanto, na visão pré-concebida do desenho enquanto modo de representação, herdada de um modelo de ensino formal e académico — baseado na ideia de *mimesis* ou arte como imitação da natureza — que se alastrou aos modelos educativos formais e que continua a persistir no imaginário coletivo, na qual um “bom desenho” valoriza as convenções que abrangem técnicas, materiais e temas de desenhos clássicos como paisagens, retratos ou natura morta. A partir de elementos básicos como a linha as texturas a forma, a cor, entre outros, o desenho pode igualmente ser utilizado para explorar temas abstratos, enquanto instrumento de expressão. Por meio do desenho podemos tanto interpretar o mundo visível, como interpretar uma imagem mental elaborada a partir da imaginação ou memória que pode ser abstrata. No desenho reside um grande potencial expressivo e comunicativo que pode alimentar o poder da imaginação e da invenção.

A propósito desta visão academizante do desenho, Fay refere:

“This ongoing positioning of drawing by the Academy established an objective value system as to what constituted a *good drawing*. This so-called *good drawing* in turn looked to and valued the conventions, protocols, techniques and materials of pre-existing historical drawings” (Fay, 2013, p.15).

Com este projeto em primeiro lugar, procurei através de uma abordagem ao desenho contemporâneo, promover o exercício de desconstrução de uma visão estereotipada do desenho. Em segundo lugar, explorar a dimensão educativa do desenho como ação, procurando averiguar que tipo de diálogos e aprendizagens pode o desenho gerar, no encontro com o outro? De outro modo, poderá o desenho enquanto ação tornar-se numa ferramenta de aprendizagem e descoberta sobre nós e os outros, quando realizado em conjunto?

Esta última tornou-se a questão central, estruturada em torno da realização de três oficinas de exploração prática, visando promover uma transformação na perspetiva dos participantes acerca do desenho.

Os objetivos gerais desta investigação em educação artística são aqui identificados:

- i) Proporcionar novas perspetivas sobre a prática do desenho, desconstruindo estereótipos sobre a ideia de “saber desenhar”;
- ii) Facilitar um espaço de criação artística através de práticas de desenho colaborativo em contexto não formal;
- iii) Operacionalizar processos artísticos-educativos promovendo a criatividade e o pensamento crítico;

Na realização deste projeto, pretendi criar processos de trabalho diferenciados e articular a minha ação como artista e educadora, em contexto educativo não formal, partindo do pressuposto que a aprendizagem acontece através da/e na prática artística. Num processo colaborativo, em relação, que se vai transformando ao longo do tempo, procurou-se promover a experimentação e o contacto com o outro, a partir de uma intenção preestabelecida, na construção de uma linguagem própria e livre de se manifestar sem as constrações ou expectativas comumente promovidas num contexto educativo formal.

2. DESENHO
CONTEMPORÂNEO -
prática, dimensões e
processos

| " | | " |

Com a intenção de introduzir e contextualizar o meu ponto de partida no projeto proposto, segue o meu percurso artístico, posição e contextualização em relação à prática do desenho.

Desenhar é uma tarefa árdua, a prática é essencial para aprender a desenhar. Uma das minhas primeiras memórias remonta a infância e à minha determinação em “desenhar bem” a imagem de algum piscos-de-peito-ruivo próximos de uma janela. Recordo-me de ser muito difícil para mim, mas eu não desistia. Queria muito aprender. Com ajuda de uma vizinha — cujo afeto e paciência se revelaram cruciais — consegui completar a tarefa. Desta experiência excruciante, percebi duas coisas: que se quisesse continuar a desenhar tinha que treinar arduamente; compreendi a importância da relação de proximidade e confiança para ultrapassar uma dificuldade. Continuei a estudar desenho.

Os meus estudos artísticos formais tiveram início no Liceo Artistico S. Marta, em Milão (1993-1997), onde aprendi desenho clássico, anatomia artística e o poder expressivo do desenho. Continuaram com um BTEC Foundation Course in Art & Design no Central St. Martins (1998-1999) e um BA (Hons) Visual Arts: Drawing, no Camberwell College of Arts, pela University of the Arts London (1999-2002).

Ao longo do curso, fomos convidados a questionar e reconsiderar o significado do desenho, o seu potencial e prática como resultado final e como meio para explorar outros modos de prática. O curso reconhecia um papel alargado ao desenho, testando os seus limites e o que poderia ser considerado arte. Fomos encorajados a desenvolver a nossa própria investigação, utilizando meios diversos tradicionais e tecnológicos para expressar as nossas ideias como vídeo, fotografia, instalação e performance. As técnicas plásticas, que ainda hoje utilizo, variam muito, podendo ir desde a tinta da china, às canetas e marcadores de diferentes tamanhos à base de pigmento, ao giz líquido ou tinta acrílica raspada, e outros meios como o vídeo, a fotografia e a instalação.

Ao longo do meu percurso de formação, aprendi a ver e a desenvolver variadas técnicas e, mais tarde, a relacionar-me de forma construtiva com a representação própria e imperfeita do mundo e os meus erros que tornam os desenhos únicos. Todos nós temos a nossa forma única de ver, não receando os nossos erros porque é através deles que

aprendemos e, acima de tudo, o erro é instrumental para aprender a desenhar; é parte integrante da aprendizagem e não um elemento constrangedor do processo criativo.

No decorrer do meu processo de criação, o meu foco mantém-se no momento da ação — seja um momento privado ou um momento partilhado — visualizando-o numa espécie de linguagem abstrata, com o objetivo de refletir sobre estes estados transitórios, ainda não definidos, a serem descodificados, que retêm muito ou nenhum significado, revelando por vezes algo inesperado, mas sempre à procura dos traços que se transformam em linguagem.

Certas características do desenho, referidas pelo artista Michael Craig-Martin, foram sempre muito relevantes para mim porque se refletem na minha prática e abordagem ao desenho:

"Spontaneity, creative speculation, experimentation, directness, simplicity, abbreviation, expressiveness, immediacy, personal vision, technical diversity, modesty of means, rawness, fragmentation, discontinuity, unfinishedness and open-endedness. These have always been the characteristics of drawing" (Craig-Martin, 1995, citado por Stout, 2014, p.9).

Caraterísticas tais como, a clareza, a simplicidade e a experimentação — entre outras — encontram-se nos desenhos realizados por Bruno Munari no seu livro *Prima del disegno*, publicado em 1996, obra que facilitou o desenvolvimento de uma linguagem própria, inspirou um corpo de trabalho da minha autoria, iniciado em 2006 que evolui ao longo dos anos designado por *Imaginary Landscapes*¹.

¹ Em <http://martaangelozzi.com>. (Consultado a 11 Setembro 2022).



Figura 1. Evolução do processo do *Imaginary Landscapes* do formato A4 até a escala de um mural – Marta Angelozzi; *Imaginary Lands*, 2008; *Ten meters drawing*, detalhe, 2008; *Live Imaginary Landscapes*, 2013. Fonte: própria; Angela Alegria.

No processo, os desenhos cresceram a partir do seu formato bidimensional, tornaram-se maiores e entraram numa dimensão imersiva no espaço (Figura1). Explorando a minha própria linguagem abstrata segui o impulso dado por Bruno Munari que estimulou a minha imaginação e me ajudou a desenvolver a minha própria poética. Através da criação de marcas, procurei perceber o potencial expressivo e comunicativo das linhas abstratas e a experimentação tornou-se o foco do meu processo criativo.

Stout (2014) fala de como a interação com os materiais elegidos pode tornar-se um elemento fundamental no desenho, algo que experienciei ao longo do processo:

“Within drawing that exists as ‘pure’ mark rather than serving to represent an idea or subject, the material properties of the graphite, ink or other applied substance and the way these sit on the surface of their support they become the subject in focus” (p.26).

Pensar a partir da interação com os materiais — deixando esta prática guiar a pesquisa — implica que o processo de interação, torna-se o indutor de um processo criativo de exploração. Ao longo do meu processo criativo, procuro pesquisar que tipo de desenhos posso criar a partir dos materiais selecionados e como certos materiais podem potenciar, reforçar ou até estimular o que intendo comunicar, assim que uma relação poética com os materiais se estabeleceu. Pode ser encontrada inspiração no preto profundo e único da tinta da china, ou na patina semitransparente do giz líquido que parece uma cortina pronta a ser levantada, ou no mistério da sombra de um desenho que desaparece num instante. Através dos materiais, pode-se questionar o que é o desenho e a nossa percepção do mesmo. As perguntas feitas pelo Bruno Munari (1996), ficaram sempre presentes ao longo do meu percurso à volta do desenho: O que podem comunicar diferentes qualidades do traço? Partindo do pressuposto que cada traço é único, para desenvolver os meus

traços, desenho vezes sem conta, e como não é hábito refazer ou retrabalhar os meus desenhos, produzi cada vez mais registos gráficos, procurando respostas. Quantas variações podemos alcançar com o mesmo instrumento? Através do meio procuro a sua poética.



Figura 2. Marta Angelozzi, *Above fire, below the lake*, 2010-2016. Fonte: própria.

Ao longo destas experiências que lideraram a minha prática e ajudaram a desenvolver a minha própria linguagem, o desenho tornou-se um catalisador, um canal que reflete o que está à minha volta. Fui certamente profundamente influenciada pelo que me rodeava quando desenhava. Talvez, como "mapas mentais", cada desenho poderia ser visto como uma imagem da minha mente a reagir a um ambiente particular ou às pessoas. O artista Qiu Zhijie explica como a criação de mapas próprios facilita uma atitude ativa ao relacionar-se com o mundo, que também é instrumental para mim:

I find it difficult to make sense of this world. Creating maps is my way of resisting the madness of the world. We live in a world that makes us lost. Everyone has a map, or maps that they carry within themselves and we should continuously create and recreate those maps. It is a proactive way of creating meaning, instead of passively accepting the meaning created by other people (Zhijie, citado por Stout, 2014, p.103).

O desenho é importante enquanto processo de definição da nossa identidade, de acordo com Rego (2012), enquanto desenhamos questionamos a nossa relação com o que nos rodeia, desenvolvemos um olhar específico, que interroga o que observamos, pondo em questão a nossa relação com o mundo. Penso que o desenho precisa de ser entendido não apenas como fim em si mesmo, mas também como processo que pode tornar-se numa ferramenta para ordenar sensações, sentimentos, ideias e pensamentos. Segundo Adams

(2014), o desenho como percepção, pode ser feito principalmente para a necessidade, o prazer, o interesse ou benefício da pessoa que executa o desenho, possibilitando desenvolver capacidades de observação e de interpretação para investigar e compreender o mundo.

Nesta lógica, o ênfase na efemeridade do desenho estabeleceu-se na minha prática, advindo da necessidade de um desenho que pudesse ser apagado rapidamente e substituído para interagir com corpos em movimento. Comecei a utilizar regularmente giz branco em painéis móveis, mas também em pedras de ardósia, no campo e nos muros de cimento da cidade. A minha atenção direcionou-se cada vez mais para a ação em lugares não convencionais, não me preocupando com a sua materialidade ou valor em si, o seu valor estava estabelecido na experiência e no momento de partilha com o outro. O valor do desenho fixou-se, para mim, na ação de fazer. Assim, o fazer de um desenho colaborativo tornou-se cada vez mais importante.

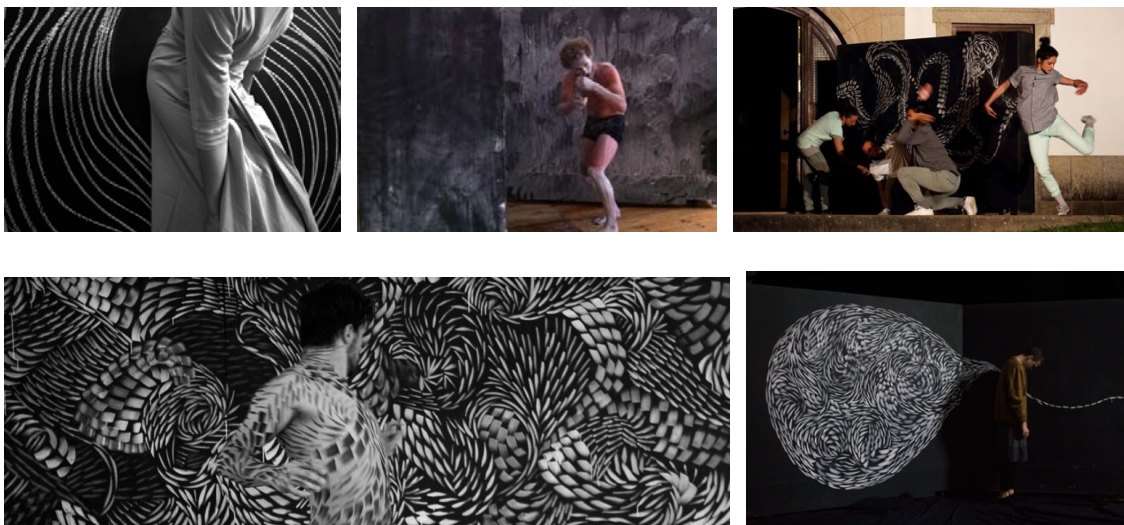


Figura 3. Marta Angelozzi e Céline Tschachtli, *Abysmal*, 2019. Fonte: própria; Marta Angelozzi e Alban Hall, *O Outro Lado*, 2015. Fonte: própria; Marta Angelozzi, Ana Guedes, Marco Ferreira, *Land(e)scape*, 2014. Fonte: Xana Monteiro; Marta Angelozzi, *Work in progress Land(e)scape*. Fonte própria; Marta Angelozzi e Céline Tschachtli, *Untitled*, 2016. Fonte: própria.

Desde um processo solitário, o meu interesse transitou pelo outro: como integrar na minha prática o que o outro sente ou precisa e procura? Como expressar ou representar a sua vida? O que é que nos une e, mais importante ainda, podemos percorrer e partilhar um caminho juntos através da criação artística? Porque desenhar ajuda a posicionar-se e a

ponderar sobre uma direção que se pode tomar em conjunto, o desenho é uma ação em transição que pode ser partilhada, que ajuda a dar sentido.

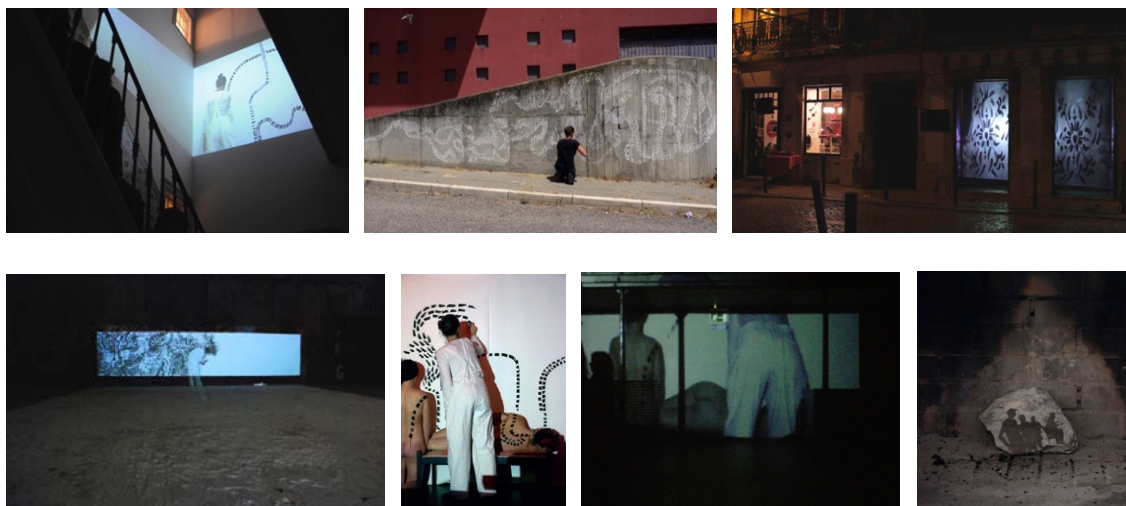


Figura 4. Marta Angelozzi *Untitled*, 2012. Fonte: Mónica de Miranda; Marta Angelozzi, *Ephemeral Landscape I*, performance de um desenho feito e transmitido em direto pela internet no domingo 23 de Agosto entre as 15h30 e as 16h30 no Barbican Centre, Londres, 2015. Fonte: Angela Alegria; Marta Angelozzi, *Untitled*, 2008. Fonte: própria; Marta Angelozzi, *Mutações*, 2013. Fonte: própria; Marta Angelozzi, *Untitled*, 2012. Fonte: Edgar Oliveira; Marta Angelozzi, *Luz*, 2017. Fonte: própria.

Se desenhar facilita a criação de mapas internos próprios, como seria criar mapas em conjunto? Se o desenho ajuda a entrar em contato com a própria essência e identidade, é possível abrir a prática para entrar em contato com a identidade de outras pessoas? E uma vez que entramos em contato, que constelações podemos criar em conjunto²? Qual a dimensão educativa que se pode construir?

Repensar e propor o desenho como uma atividade colaborativa tem sido fundamental para a investigação e desenvolvimento da minha prática, bem como das oficinas que tenho desenvolvido ao longo deste estudo. O ato de desenhar em conjunto pode proporcionar

² Vídeo: *Cross Over Process I. Father and Son*. Colaboração entre Marta Angelozzi e Elena Cecchinato, 2013. Em: <https://www.youtube.com/watch?v=nv3g4pDeDwo>. (Consultado a 1 de outubro 2022). Esta série de desenhos é agora dissolvida à medida que continuamos a lavar e a redesenhar cada vez novas narrativas, enquanto estudamos através das lentes o processo de intenções, luz, mudança e evaporação da água.

momentos extremamente enriquecedores em que não só praticamos uma técnica, mas também aprendemos sobre a forma como operamos — um em relação ao outro, participando de forma ativa a uma experiência comum.

Neste estudo, na minha abordagem educativa ao desenho, interessou-me observar o estado do desenho no século XX, tempo em que o mesmo se assume uma disciplina independente. Segundo Petherbridge (2010), esta conceção de independência só existe desde o final do século XIX, quando o desenho migrou de uma prática de suporte dentro da tradição das artes plásticas para a prática como um meio independente que oferece possibilidades gráficas distintas, e, como refere Fay (2013), com possibilidades expressivas diferentes no seu conjunto.

Atualmente, entendemos o desenho como um meio independente, que deixou de ser subsidiário de outras disciplinas — pintura, gravura, escultura, etc. — ainda que continue a constituir-se como a sua base estrutural de pensamento, mobilizando uma série de meios tradicionais e contemporâneos (Burton, 2011).

Por esta razão o desenho é um meio flexível que facilita diferentes abordagens e combinações, um instrumento útil para repensar a prática artística e redefinir processos de criação. Enquanto disciplina muito versátil, que integra e contamina facilmente diferentes contextos de criação, o desenho pode existir enquanto processo imaterial, que segundo Taylor (2008), pode tanto ter uma relação transitória e temporal com o mundo, como proporcionar um registo de permanência duradoura.

O desenho como pensamento visual não tem limitações de meios ou métodos, permite repensar a prática artística relacionando a sua fisicalidade com uma possível imaterialidade do processo. Nomeadamente, o diálogo com tecnologias digitais tornou-se inevitável, originando o desaparecimento das fronteiras entre várias formas de fornecer informação e deste modo novas relações entre as disciplinas.

Em 2010, Zegher refere que, ao longo deste processo de transformação, o desenho tornou-se também interdependente e transdisciplinar. Ao incorporar meios tecnológicos e digitais e/ou outras disciplinas, as suas particularidades tornaram-se também indefinidas. No

entanto, desenvolveu-se uma nova linguagem visual, baseada nestas novas relações, proporcionando processos e abordagens tão variados que se reinventaram, através da própria prática, evoluindo com as necessidades do artista, que segundo Eames (1998), ao explorar o potencial destes processos, atribui significado à própria experiência humana dentro de um contexto de rápida mudança tecnológica.

Interessa-me perceber se também o ensino do desenho se adaptou às transformações — tecnológicas e/ou conceptuais — que a prática do desenho incorporou, porque esta grande contribuição do desenho em dar significado à experiência humana, que Eames menciona, pode ser também transmitida ao estudante. Além de aprender a desenhar, também podemos desenhar para aprender (Adams, 2014). Diferentes formas de desenhar desenvolvem a nossa capacidade para diferentes tipos de pensamento.

Ao decorrer desta pesquisa, observei as atividades de ensino e divulgação do desenho, em contexto educativo não formal, desenvolvidas por instituições e associações de referência para a prática do desenho contemporâneo, como é exemplo a galeria pública sem fins lucrativos *Drawing Room* em Inglaterra. Esta entidade criou, em situação de pandemia e isolamento social, uma série de atividades *Rock Paper Scissors*³ dedicadas ao desenho experimental com diferentes abordagens. Partindo da prática do próprio artista — com particular destaque pelo trabalho da artista Rebecca Griffiths — teve como intenção principal manter o contato entre artistas famílias e crianças, num período excecional de isolamento social.

O *Drawing Centre* em Nova York, um espaço de exposição cujas atividades promovem o desenho como fundamental, dinâmico e relevante para a cultura contemporânea, inclui exposições, publicações e programas educativos públicos. Destaco as publicações relevantes para a minha pesquisa *Drawing Papers* — número 36 do *The Drawing Papers* *The Stage of Drawing: Gesture and Act* de Avis Newman e Chaterine Zegher, uma série de publicações que documenta as exposições do *Drawing Centre* que fornece um fórum

³Em https://drawingroom.org.uk/resources/family_activities. (Consultado a 11 de setembro de 2022).

para o estudo do desenho. Importante também *Drawing Papers 143: 100 Drawings from Now*. Publicação que evidencia as inúmeras formas de atuação do desenho enquanto força de ligação vital em tempos de confinamento causado pela pandemia de COVID-19, sobretudo a sua importância enquanto processo que contribui para resiliência. O ato simples de parar, focar e prestar atenção pode despertar de novo o espanto, a coragem de estar plenamente presente face a tudo o que é hostil e indiferente.

Sobre o estudo do estado do desenho contemporâneo e a educação formal e não formal é de referir plataformas como *The Campaign for Drawing*, o *Jornal Tracey*, *Drawing and Visualisation Research*, a Plataforma *Thinking Through Drawing* e o ciclo de conferências *Desenhar, Saber Desenhar*, Faculdade das Belas Artes, Universidade de Lisboa, com coordenação de António Pedro Ferreira Marques. Particular destaque para o artigo de Domingos Rego, *Saber Desenhar uma Flor*, e *Desenho: (In)definições e (In)certezas* de António Pedro Ferreira Marques. Artigos que refletem sobre o valor e significados dos conceitos do desenho no ensino e de como este contribui para o desenvolvimento pessoal e cognitivo dos estudantes.

2.1 As dimensões do desenho

Após o confronto com muito material/informação à volta do desenho e inumeráveis e válidas definições e abordagens, o questionamento constante, do que é/pode ser o desenho, parte do conceito base segundo o qual o desenho se constitui como uma linguagem universal, inata a qualquer um de nós. Frequentemente, persiste uma ideia acerca do desenho que o associa à imitação da realidade. Todavia, é possível ampliar esta ideia porque o desenho é um meio para entender o mundo e não só para o imitar/representar.

Tanto na minha prática artística como neste estudo, proponho ampliar a nossa perceção do desenho. Defendo que o desenho não é só válido enquanto reprodução do real e que, assim sendo, importam as abordagens ao mesmo que desconstruam uma ideia estereotipada do desenho — regulamentado — abrindo espaço para que o ato de desenhar

se torne numa experiência transformadora e ferramenta de reflexão, análise, pesquisa e experimentação — individuais e/ou colaborativas.

No Ciclo de Conferências “*Desenhar, Saber Desenhar*”, Manuel Gantes, argumenta que no desenho reside uma força que chama de *poderosa perenidade* (Gantes, 2012, p.126), e é mesmo neste impulso do desenho que persiste de variadas formas — que são transitórias e que se adaptam ao passar do tempo — que é importante focar as atenções, na pluralidade do desenho, em oposição às visões estanques que limitam os benefícios educativos desta prática que faz parte da nossa história.

Urge repensar o que se considera um “bom desenho” sem recorrer a um julgamento baseado em critérios normalizados que pode inibir a livre expressão do desenhador. Um bom desenho não é só um desenho que representa/imita bem, segundo as convenções da realidade — ainda que seja difícil ficar livre disto — , mas antes um desenho que atinge o seu objetivo inicial que deverá ser o de comunicar com êxito uma intenção e/ou expressão.

Fava (2012) argumenta que a questão da definição de qualidade é de importância central no meio académico, uma vez que, com o tempo, as nossas definições vão moldando as nossas instituições, os estudantes e o trabalho por eles produzido, é essencial na educação artística, pensar e manter a definição de um "bom desenho" flexível, e descentralizada, desde o professor ou instituição até ao estudante, com um conjunto de critérios dialógicos e fluidos.

Por isto concordo que seja importante definir, desafiar, e redefinir de forma contínua e cíclica a noção de um “bom desenho” e que seja essencial criar as condições para permitir momentos em que suspendemos o processo de julgamento que impede o ato de desenhar. Para evitar o desenvolvimento de uma avaliação prematura do desenhador causada por uma ansiedade de desempenho, quando facilitamos como educadores, desde a realização dos primeiros riscos de uma criança, até a maturidade, no ensino superior, ou fora da escola, temos que proporcionar as condições para uma boa relação com o desenho.

Por exemplo, quando perguntamos a uma criança o que a sua pintura ou desenho representa, esta atitude faz com que ela passe a considerar sobre se ela é ou não

reconhecível. A atenção da criança é mudada e ela começa a ser condicionada a aceitar que fazer arte é uma atividade escolar e que se espera que faça pinturas representativas. Barbosa (1975).

O desenho, tal como outras linguagens, pode ser utilizado para comunicar informações sobre como questionamos, desafiamos ou nos relacionamos com a nossa visão e interpretação do mundo, para expressar o que sentimos, ou mesmo para inventar mundos alternativos que não podem ser descritos com palavras.

O desenho permite testar e modificar o pensamento, resolver problemas e visualizar possíveis resultados.

Sem desacreditar nenhuma das possíveis abordagens — acadêmica e/ou outra — do desenho, proponho a criação de um espaço/tempo para desenvolver outras formas de relação com o ato de desenhar, em contexto educativo não formal. Neste sentido, parto do princípio de que existem várias dimensões inerentes ao desenho sistematizadas em três grupos: a dimensão comunicacional, a expressiva e a experimental.

O desenho abrange uma dimensão **comunicacional** que integra o signo, enquanto linguagem não verbal universal. Presentemente, na nossa cultura desde a pré-história, o desenho é um instrumento gráfico que auxilia o questionamento da realidade e da sua reconstrução, num processo cultural de contínua pesquisa oriundo do desejo de registar e partilhar as nossas experiências de perceção, através de um sistema de sinais/códigos, que representam aspetos da informação sobre o mundo que percecionamos.

As formas desenhadas, tons, cores, texturas e linhas, são combinados de acordo com regras acordadas — e por vezes desafiados — a produzir relações visuais como: contraste, proporção, escala, padrão, ritmo. Estas combinações de signos visuais indicam fenómenos físicos e emocionais que experimentamos no mundo.

O desenho como comunicação é o que auxilia o processo de tornar ideias, pensamentos e sentimentos disponíveis aos outros que, por sua vez, precisam de compreender os códigos ou convenções que estão a ser utilizados (Adams, 2014).

Através da sua componente comunicativa e enquanto instrumento gráfico, o desenho, de acordo com Simões (2016), proporciona um espaço generativo e regenerativo de novos

significados possíveis, através da construção e reconstrução de imagens que, por sua vez, facilitam o questionamento de como construímos a nossa realidade.

Portanto, segundo Newman (2003), desenhar implica um desejo de comunicar e de estar presente em contacto/relação conosco mesmos, seja através da representação do nosso mundo interior ou de como percebemos o ambiente que existe à nossa volta.

A dimensão **expressiva** do desenho está relacionada com a forma como torna visíveis sentimentos, pensamentos e sensações. O desenho investiga as formas e as estruturas das coisas, para lá das aparências, para lá das superfícies; implica tanto o visível como o invisível. Desenhar é um agir que implica a intuição e ao mesmo tempo a racionalização. O desenho enquanto meio direto e pessoal de expressão, potencia ao desenhador o desenvolvimento de uma linguagem própria e desinibida que se manifesta através da sensibilidade única de cada indivíduo. Facilitando a expressão do que conscientemente não se consegue entender, o desenho também coordena de modo mais controlado a visão, os outros sentidos, pensamentos e gestos (Rego, 2012). Gestos que são essencialmente expressão de uma forma de estar, intangíveis que não pode ser compreendido sem sentir — o gesto é único e surge de um impulso interior.

Segundo Nicolaïdes (1941) para o descobrir, só são necessárias prática e consciência, atitude essencial à descoberta. O gesto enquanto movimento é impermanente, reflete-se no traço enquanto ação e processo que gera materialidade.

Concordo com a forma como Basso (2018) interpreta o traço: enquanto termo utilizado, preferencialmente, para indicar a ação de desenhar, de riscar o papel e como ato de construção da linha. E o termo linha é utilizado para indicar o resultado do ato de traçar. A linha é a essência de qualquer desenho e a base de qualquer representação (p.43).

Seen as an open-ended activity, drawing is characterized by a line that is always unfolding, always becoming. And in the drawing's stages of becoming – mark becoming line, line becoming contour, contour becoming image – the first mark not only structures the blank page as an open field but also defines it temporally, as the drawing's marks follow one another in time. (Zegher, 2010, p.23).

O gesto é um registo de um estado que reflete e exprime a nossa identidade, está interligado a cada um de nós e reflete as nossas deambulações e experiências anteriores. O ato de desenhar é um ato que transcende a materialidade, o desenho antes de ser um desenho é já um desenho em pensamento, por isto é urgente libertar o desenho do seu peso e deixar que se manifeste enquanto veículo para a expressão de um estado de estar.

Basso (2021) refere que “Desenhar é captar momentos sucessivos dentro do *continuum* impermanente e transitório da vida. Cada desenho é um recorte fragmentado deste *continuum* impresso no suporte. Por isso, um desenho nunca é o objeto referenciado, mas uma coleção de momentos da sua existência” (p.20).

A dimensão experimental do desenho é essencial na descoberta das possibilidades materiais e imateriais dos meios eleitos. A experimentação no campo do desenho obriga a prescindir daquilo que estamos acostumados para mergulhar no desconhecido e assumir riscos. Eames (2008) reflete sobre a dificuldade em renunciar ao habitual na prática artística:

The difficulty is to relinquish the ‘habitual’ and operate in a continually responsive, possibly imaginative and receptive manner. Allowing the accidental, the incidental, the intentional and perhaps the unintentional to merge in the results. To some degree this also employs the relinquishing of the ‘brain’ – an encounter with the uncomfortable” (p.136).

Improvisar através da ação de desenhar, encoraja a experimentação e a tomada de riscos, a largar noções pré-concebidas e a reparar no inesperado. Adiar a resolução em favor da ambiguidade evita fixar-se prematuramente nas soluções. Este processo, que facilita o encontro com o desconfortável, é um procedimento curioso por ser ambíguo, porque aí não temos certezas sobre as nossas emoções ou sensações, que por vezes até se demonstram contraditórias. Se não conseguimos ver o potencial transformador deste processo, relacionarmo-nos com o que é desconhecido pode provocar incerteza. Pode ser até incomodo, mas é importante passar pelo processo, porque ao estarmos em relação

com algo de novo, questionamos o que conhecemos e, possivelmente, reavaliamos a forma como vemos ou compreendemos o mundo, processo que convida a reflexão e a aceitação do que é diferente. Se podemos incluir e construir a partir de novas noções, podemos também abraçar a ambiguidade. Experimentar pode levar-nos a pensar criticamente sobre a nossa prática e a aprender através da mesma. De acordo com Weisbeck (2017) a experimentação é o ato de transcender deliberadamente tradições, de testar novas ferramentas ou de criar algo novo: “Experimentation is active observation, a method of investigation, the act of deliberately influencing and observing an object in order to test a hypothesis”. (Weisbeck, 2017, p.211). Cada vez que experimentamos confrontamo-nos com a possibilidade de cometer erros. Se, por um lado, é através deles que aprendemos, por outro, a ideia de cometer erros sem fim pode dificultar a aprendizagem, pois sentir demasiada frustração pode tornar-se constrangedor. Csikszentmihalyi (1990) expõe que para um maior desfrute de uma experiência é importante que haja equilíbrio entre desafios e capacidades. Conseguir superar vários desafios adequados às aptidões do participante facilita uma experiência ótima. “O desfrute propiciado por uma atividade depende sempre da sua complexidade.”(p.83)

Não obstante, Rego (2012) diz-nos que saber desenhar é também saber conviver com o “erro”, integrando-o, tendo em conta as potencialidades expressivas e a verdade que este contém. A verdade do erro e do acaso assenta na identidade criativa. Existem, assim, variações processuais, sistemas próprios e únicos que cada artista desenvolve ao longo da sua prática e que refletem a sua pesquisa individual, a partir da experimentação, gerando significados, comunicando ideias e expressando emoções, processos sempre sujeitos ao condicionamento das experiências anteriores.

Em contexto educativo formal e não formal, é fundamental promover esta experimentação livre no desenho, bem como o convívio saudável com a permanente possibilidade do erro. “Se a educação artística aponta, hoje, para o conceito e para a experimentação, a partir de uma determinada “problematicidade” apoiada na crítica e no discurso, não podemos deixar de sublinhar a importância de uma base sólida de formação através de processos metodológicos adequados às necessidades, sem o estigma do receio e do preconceito” (Marques, 2012, p.102).

The Campaign for Drawing entre 2012 e 2013, iniciou a TEA (*drawing as thinking, expression and action*⁴), um programa de desenvolvimento profissional que teve como foco o papel do desenho na educação, que resultou na criação de uma coleção de recursos online baseados em estudos de caso preparados por professores de arte e desenho⁵. Eileen Adams reflete sobre as formas como os estudantes nas escolas secundárias utilizam o desenho, os recursos explicam como o desenho pode ajudar a moldar o processo de aprendizagem, bem como o resultado do mesmo. Adams (2014) verificou que muitos estudantes encaram o desenho como uma atividade solitária e privada e tem dificuldade em mostrar os desenhos acabados, temendo que não sejam suficientemente “bons” ou que tenham cometido erros. Em resposta, muitas escolas abraçaram atividades para remover o medo e a ansiedade que muitos estudantes sentem em relação ao desenho, para encorajar o trabalho colaborativo, e por vezes, apenas para reintroduzir um elemento de diversão numa atividade que deveria ser agradável e satisfatória. No desenho colaborativo, os estudantes são livres de assumir riscos, e estimulados a responder sensivelmente às marcas que os outros fazem.

2.2 O desenho como ação geradora de diálogos

Efetivamente, mergulhar em dimensões como a minha relação com o outro — comunicação, resiliência, proximidade, distância, empatia, respeito, compreensão, cooperação, conflito e união — tem sido o que me tem ancorado à minha prática pedagógica, em torno do desenho, em contexto educativo não formal. Como já referi anteriormente, repensar e propor o desenho como atividade colaborativa é um processo que tenho vindo a desenvolver, tendo sido a chave para a presente investigação e desenvolvimento das oficinas propostas, no âmbito deste estudo.

Através do desenho, é possível facilitar uma experiência em que o objeto artístico criado é o resultado de uma experiência relacional — com o objetivo de construir novos diálogos

⁴ Desenho como pensamento, expressão e ação (tradução própria).

⁵ Em <https://www.campaignfordrawing.org/tearesources/> (Consultado a 27 de outubro de 2022).

e espaços pelo outro. Criar novas formas de relacionar-se, habitando um ecossistema onde a empatia e o cuidar estão no centro da prática, em que cada pessoa se ajusta a outra — ou não, mas pode refletir sobre esta possibilidade. Através do desenho, o participante pondera sobre o seu próprio posicionamento em relação ao outro e sobre o facto que cada reação pode depender desse posicionamento. Ao abrir-se ao outro, o participante será capaz de ver o que acontece a sua volta e interagir, para depois beneficiar desta reciprocidade. Estes são conceitos que integram *The Ethics of Care*, (Cologni, 2020).

Care ethics allows us to step out of the dominant social, political and cultural system of understanding society and relations, and look at the peripheral (not the central) instead: the circular (not the linear) thinking, the quiet (not the loud) voices in society as strengths (not weaknesses). Care Ethics teaches and trains us not to get tempted to compete by adopting the same strategies, which have damaged our society and environment, but try different avenues instead⁶. (Cologni, 2019)

Esta abordagem auxilia a reflexão sobre como certas experiências e ações colaborativas, podem, de algum modo, contribuir para a sociedade através de experiências relacionais, em que imaginamos novamente as estruturas sociais e libertamo-nos de noções pré-estabelecidas, repensando formas tradicionais de experiências artísticas.

Ao ter em conta a qualidade efémera do desenho, a preocupação incide mais na ação de desenhar do que na sua matéria. Quando a atenção é dirigida ao processo e a obtenção de um objetivo, e não a um produto, o desenho enquanto ação pode proporcionar um espaço aberto para fazer, colaborar, desenvolver e aprender (Kantrowitz, Fava & Brew, 2017). Independentemente da sua materialidade e do seu valor como meio, o seu valor "real" reside na experiência e no tempo partilhado com o participante — o valor do desenho colaborativo, transforma-se na ação de fazer. “Using drawing as a tool for thought,

⁶ Em Interview: Elena Cologni, em Care Ethics Research Consortium. <https://care-ethics.com/2019/06/10/elena-cologni/> (Consultado em 11 Setembro 2022).

participants are able to let go of fears of making “bad” drawings, as novices and more experienced drawers learn from one another.” (Kantrowitz, Fava & Brew, 2017, p.54).

Helguera (2011) argumenta que toda a arte, na medida em que é criada para ser comunicada ou experimentada por outros, é social, mas nem toda a arte está também envolvida socialmente — incluindo a arte baseada em processos. O que caracteriza a arte socialmente comprometida ou *socially engaged art*, é a sua dependência de relações sociais como um fator da sua existência. Ao envolver o público, usando métodos baseados em inquéritos, diálogos colaborativos e atividades práticas, proporciona-se um quadro ideal para práticas conceituais baseadas em processos de colaboração (Helguera, 2011).

Ao facilitar momentos de criação colaborativos, a minha intenção nesta investigação foi a de criar condições para a criação de desenhos que se constroem em conjunto, através de conversas visuais onde a composição é improvisada por mim e pelos participantes, de igual forma. Interessa-me proporcionar um contexto de relação entre duas ou mais pessoas em que os participantes não se sintam julgados, porque o exercício não se foca nas habilidades artísticas — embora seja um contexto favorável para explorar as habilidades criativas pessoais e ainda para aprender sobre técnicas de desenho.

O desenho enquanto diálogo não verbal pode encorajar um tipo diferente de ligação “um-a-um” nas relações existentes, procurando a expressão simbólica e metafórica da experiência humana. Rogers (2008) afirma que a natureza ambígua da exploração colaborativa pode alimentar um diálogo entre os diferentes participantes, revelando e materializando pensamentos e sentimentos, processo que levanta e aborda questões sobre a natureza da interação humana.

Um diálogo bem-sucedido não significa que todos temos de concordar, teremos apenas de perceber que se os nossos pressupostos se mantiverem em aberto — examinando os seus efeitos — podemos chegar a um tipo de entendimento partilhado.

3. EDUCAÇÃO ARTÍSTICA EM CONTEXTO NÃO FORMAL

| ' ' | | ' ' |

Na educação artística — em contexto educativo formal e não formal — encontro um espaço essencial para descobrir outras formas de pensar, através do fazer e da reflexão crítica sobre a ação relativa à minha realidade, em cooperação com o outro.

Barbosa (1975) explica que “perceber a realidade é pensar acerca desta mesma realidade e adquirir condições para propor uma nova realidade” p.76.

No meu entender, a educação artística facilita a forma de estar ativamente no mundo e tem o potencial de transformar o ordinário em extraordinário. Pode inclusivamente estimular maior flexibilidade e complexidade de perceção e tornar-nos mais conscientes sobre a realidade perceptível (Barbosa 1975). Para além disso, tem ainda um papel muito importante na formação de cidadãos conscientes e ativos, que possam desenvolver ferramentas para interpretar/representar o universo visual que os rodeia. Sinto que é significativo facilitar este processo transformador que pode ter um impacto importante no indivíduo — na sua identidade pessoal e cultural — e, subsequentemente, na sociedade.

Como referência neste estudo, destaco o *Roteiro para a Educação Artística* da UNESCO (2006) que estabeleceu uma série de orientações com o intuito de valorizar, impulsionar e estimular a integração da educação artística nos sistemas educativos e na escola. Neste roteiro destaco os seguintes objetivos: i) defender o direito humano a educação e a participação cultural; ii) Desenvolver as capacidades individuais; iii) Melhorar a qualidade da educação, iv) Promover a expressão da diversidade cultural (UNESCO, 2006).

Interessa-me pensar a educação artística como um processo que não só contribui para a formação intelectual, mas que também promove uma visão crítica do mundo. O seu potencial criativo, segundo Campos (2017), reside em processos onde é possível “proporcionar a formulação de novas ideias, relações e conceções, consequência de um crescente espírito crítico fundamental para apreensão de conhecimento ao longo da vida” (Campos, 2017, p.22). Sobre este aspeto, no citado roteiro, da UNESCO (2006), reforça-se esta ideia do papel da educação artística, enquanto elemento estruturante de sociedades culturalmente criativas e conscientes, promovendo a expressão, o pensamento criativo, e a participação ativa, nos vários aspetos da vida humana, em contextos educativos formais

e não formais. Considero este espírito crítico fundamental para o nosso posicionamento perante tudo na vida, flexibilizando-nos a novas aprendizagens. Recentemente, a mesma entidade, num texto intitulado *Educação artística para a resiliência e a criatividade*, refere que a educação artística integra diferentes dimensões da aprendizagem: " A cognitiva, a social, emocional e a comportamental, conectando-as a formas artísticas do saber" (UNESCO, 2020, p.2).

No que concerne ao contexto educativo não formal, existe um campo próprio que se articula, tratando-se de um sistema de aprendizagem que integra contextos extracurriculares, ou seja, que pode complementar o sistema de ensino formal. Não obstante, este é estruturado e com objetivos pedagógicos específicos, independentes do contexto escolar, podendo desenvolver-se através de várias abordagens e/ou diferentes focos. Os contextos diversificados incluem espaços de natureza diversa, tais como, serviços educativos em museus ou outros espaços culturais, ateliers, associações, ONGs, instituições públicas ou privadas, entre outras. Os participantes aderem de forma voluntária e não hierárquica, não sendo organizado por níveis, idades ou conteúdos e o resultado da aprendizagem não é mensurado quantitativamente, embora seja alvo de uma avaliação qualitativa, pelos participantes.

Gohn (2014) define o contexto educativo não formal como um processo cultural e pedagógico de formação para a cidadania que se estabelece através de práticas socioculturais de aprendizagem e produção de saberes. Defende ainda que a educação não formal é um "processo de aprendizagem, não uma estrutura simbólica edificada e corporificada em um prédio ou numa instituição; ela ocorre via o diálogo tematizado." (p.44).

Os processos de aprendizagem assumem a experiência do participante como elemento central que, ativamente, é protagonista da própria ação educativa. Pinto (2005) refere que "a educação não-formal coloca a tónica no desenvolvimento de métodos de aprendizagem participativos, baseados na experiência, na autonomia e na responsabilidade de cada formando" (p.5).

Ao longo do desenvolvimento do projeto, foi cada vez mais clara a intenção de querer proporcionar uma experiência artística na qual o participante pudesse atuar dentro de um contexto não formal estruturado, de modo autónomo e coparticipante, aproximando-se do processo de criação artística o mais possível e promovendo desta forma uma visão mais crítica do seu contexto ativo/realidade pessoal.

3.1 Perspetivas sobre a educação artística

Entre os modelos de educação artística mais recentes — implementados desde a década de 1980 — destaca-se o modelo *DBAE: Discipline-Based Art Education*, dirigido por Will Eisner e Arthur Efland, modelo que se desenvolve em torno de quatro pilares principais: a criação artística, a contemplação e o contacto com a obra de arte, a compreensão do contexto histórico e cultural e o entendimento de questões estéticas; o método *VTS: Visual Thinking Strategies*, programa desenvolvido por Abigail Housen e Philip Yenawine, no âmbito do serviço educativo do museu; a *Abordagem Triangular* desenvolvida pela Ana Mae Barbosa, modelo que se sustenta em produzir arte, saber ler a obra de arte e conhecer o seu contexto histórico. *VCAE: Visual Culture Art Education*, com destaque nos autores Kerry Freedman, Fernando Hernández e Paul Duncum, que defendem uma conceção alargada da cultura fazendo uma leitura crítica de todas as imagens — e não apenas a arte mais tradicional — ampliando o campo de ação das artes visuais e valorizando os objetos e práticas da vida quotidiana (Pereira, 2021).

No âmbito do vasto quadro teórico e conceptual existente sobre as problemáticas inerentes à educação artística, no que diz respeito aos processos pedagógico, criativo e técnico, elegi as figuras e o pensamento de Eisner e Munari. Estes surgem como referências centrais, na medida em que ambos os autores partem de conhecimento e experiência artística, no âmbito das artes plásticas, para pensar os processos educativos, nas suas componentes pedagógica, social e cultural, inerentes ao desenvolvimento integral do ser humano.

Eisner, artista e professor de artes, defende o impacto das artes no desenvolvimento da mente, numa perspectiva atualizada em que o valor do ensino artístico é devidamente reconhecido, especialmente relativamente aos contributos das artes na educação e mais especificamente nas escolas. Afirmo que as artes têm contribuições distintas a dar :

I count among them the development of thinking skills in the context of an art form, the expression and communication of distinctive forms of meaning, meaning that only artistically crafted forms can convey, and the ability to undergo forms of experience that are at once moving and touching, experiences of a consummatory nature, experiences that are treasured for their intrinsic value. These are experiences that can be secured when one attends to the world with an aesthetic frame of reference and interacts with forms that make such experience possible (Eisner, 2002, p.xii).

Num contexto em que estamos constantemente pressionados a produzir resultados, objetos e a consumir experiências como pacotes com respostas rápidas e garantidas, cada vez mais podemos questionar de que modo a nossa identidade está também a ser influenciada por este exigente contexto. Distanciamos-nos da habilidade de refletir e questionar e até de nos reconstruir no contexto intercultural que nos rodeia. O valor das nossas ações parece residir na produtividade de cada vez mais objetos de consumo ou na capacidade de comercializar produtos ou experiências que satisfaçam objetivos curriculares estandardizados. O problema é que, ao longo deste processo, as experiências vividas passam rapidamente sem deixar uma marca significativa, deixando-nos muito desejosos para colmatar esta falta substancial de sentido.

Eisner (2002) sustenta que trabalhar nas artes não quer dizer só produzir um objeto ou uma performance, mas sim estruturar as nossas vidas, expandindo a nossa consciência, moldando as nossas disposições, satisfazendo a nossa pesquisa pelo significado, estabelecendo contato com o outro e partilhando a cultura.

Concordo que as artes podem contribuir para o desenvolvimento da mente e não só de produtos de consumo advindo das indústrias criativas. O processo de criação artística

proporciona experiências enriquecedoras para a formação de indivíduos conscientes e ativos. Através do seu fazer artístico, além de produzir obras de arte e objetos de design, Munari tratou os seus laboratórios como obras de arte e como estratégia revolucionária, demonstrando uma preocupação em formar crianças — enquanto futuras pessoas — criativas, curiosas e livres de preconceitos.

3.2 Laboratori Bruno Munari – *Metodo Bruno Munari*

Fui, de certo modo, uma das crianças de Bruno Munari. Enquanto filha de uma livreira, convivi e cresci com os seus livros, tendo passado as minhas tardes, entre 1992 e 1997, na *Libreria di Brera*, em Milão — onde o livro de Munari, *Prima del disegno* (1997) foi apresentado. Este livro inspirou profundamente a minha prática artística, abrindo o caminho para uma pesquisa extensa sobre as possibilidades do traço.

O artista e designer Bruno Munari sempre valorizou o *spirito dell'infanzia*⁷ — manter o sentido de maravilha e espanto que é uma prerrogativa das crianças. Nas suas palavras, “I bambini sono intelligenza allo stato puro e hanno i recettori sensoriali tutti aperti e in funzione. Stimolando con azioni dirette la loro curiosità di conoscere per fare, si può comunicare con bambini di ogni nazione.”⁸ (Munari, 1986, p.2).

Bruno Munari (1986) argumenta que a curiosidade da criança se tornará a curiosidade do homem e do artista. Para garantir o *spirito dell'infanzia*, ao longo da vida, a intervenção educativa destinada a estimular um pensamento mais criativo deveria ser desenvolvida desde os primeiros anos de vida do indivíduo, impedindo a assimilação de estereótipos que resultam de modelos de conhecimento repetitivos ou mecânicos. Para mudar a sociedade e promover um mundo melhor é essencial trabalhar com as crianças. Eisner

⁷ Espírito da infância (tradução própria)

⁸ As crianças são pura inteligência e têm os seus receptores sensoriais todos abertos e a funcionar. Ao estimular com acções directas a sua curiosidade de conhecer para fazer, é possível comunicar com crianças de todas as nações (tradução própria).

(2002) também menciona a importância de trabalhar a criatividade para construir um futuro diferente, em oposição a uma cultura criativamente empobrecida não permeável à mudança: “A culture populated by a people whose imagination is impoverished has a static future. In such culture there will be little change because there will be little sense of possibility” (p.3).

O método de Bruno Munari é um método didático que estimula a criatividade, parte da prática e ensina as regras básicas de como projetar através da aprendizagem dos materiais, das qualidades próprias dos mesmos e das ferramentas. Munari propõe um espaço de liberdade onde cada um pode atuar com base naquilo que aprendeu e, por fim, analisar colaborativamente os resultados. Trata-se de um método desenvolvido para beneficiar as crianças, especialmente a partir dos primeiros anos, mas que se destina a todas as idades. Considero que, tal como as crianças, os adultos também precisam de abandonar condicionamentos. Sendo por isso essencial proporcionar a todos, momentos de liberdade para expressar a criatividade própria, através do “fazer artístico” livre de julgamentos; dar espaço ao próprio *spirito dell’infanzia*, conservando ao longo da vida a curiosidade de conhecer, o prazer de entender e a vontade de comunicar. Munari (2008). Processo no qual o fazer artístico e compreensão da arte é um ato de empoderamento em defesa da liberdade de expressão livre, igualmente essencial para um adulto.

O primeiro laboratório *Giocare con l’arte*, baseado na ideia da aprendizagem das técnicas e linguagem das artes visuais, através da experimentação, nasceu em 1977.

Munari foi convidado a projetar um espaço para crianças na *Pinacoteca di Brera*, em Milão, onde fosse possível proporcionar ações inovadoras com o intuito de aproximar os visitantes à fruição da obra de arte, facilitando um lugar mais orgânico, ativo e acessível, abrindo as portas do museu a todos.

Speranti (2020) — responsável pela *Associazione Bruno Munari*⁹, que se ocupa de divulgar o *Metodo Bruno Munari*, com a qual entrei em contato ao longo deste estudo

⁹ A *Associazione Bruno Munari* foi fundada em 2001. Membros fundadores: Alberto Munari, filho de Bruno Munari. O objetivo da *ABM* é promover e desenvolver o método nas escolas,

para aprofundar o método, e que se demonstrou interessada a divulgar o mesmo em Portugal — sintetiza os princípios base do *Metodo Bruno Munari*, em seis pontos:

i) a suspensão do julgamento; ii) o foco no processo; iii) a multiplicidade de respostas “certas”; iv) o reencontro com a inteligência do gesto; v) a pesquisa por variantes; vi) a integração de constrangimentos.

- i) A suspensão do julgamento. Um dos elementos essenciais para criar um ambiente favorável à experimentação é criar um contexto bem estruturado — também em termos relacionais — e bem equipado, onde o julgamento é suspenso.
- ii) O foco no processo. Podem surgir diferentes caminhos, ao longo da experimentação, que têm o potencial de proporcionar aprendizagens inesperadas. O foco no processo predispõe a aceitação da mudança, “se si mira all’oggetto il viaggio è inevitabilmente più condizionato”¹⁰ (Speranti, 2020, p.7).
- iii) A multiplicidade de respostas “certas”, que outros modos de fazer existem? O foco está na avaliação da experiência e não no resultado, os estudantes são convidados a refletir sobre a funcionalidade dos próprios resultados com base nos requisitos considerados previamente.
- iv) O reencontro com a inteligência do gesto. É preciso refinar os próprios gestos a fim de aprender realmente. A construção do conhecimento dependerá da ação de fazer, refazer e "ajustar" a própria aprendizagem.
- v) A pesquisa por variantes. É importante aprender que o conceito de variedade é inerente à própria natureza. Ao considerar todas as possibilidades, desenvolve-se uma mente mais aberta, capaz de compreender os aspetos infinitos de um fenómeno. Lidar com as variáveis, significa evitar os estereótipos.

museus e bibliotecas. Em <http://www.brunomunari.it/> e <https://incasaconmunari.it/index.html> (Consultados a 11 Setembro 2022).

¹⁰ Se se aponta para o objeto, a viagem é inevitavelmente mais condicionada (tradução própria).

- vi) A integração de constrangimentos. Num contexto de laboratório, constrangimentos podem tornar-se um recurso para potenciar a criatividade do estudante. Processo possível quando se oferecem condições específicas para experimentar num contexto concebido adequadamente, selecionando e proporcionando materiais, ferramentas, formatos e estímulos visuais.

Já na década de 1930 John Dewey, autor de referência no que diz respeito à valorização da experiência na educação, defendia que as vivências significativas são centrais para o crescimento do indivíduo. Estas, por sua vez, assumem-se enquanto espaço essencial nos processos de aprendizagem, ao reconhecer a centralidade do pensamento reflexivo, na atribuição de sentido à experiência. Eisner (2002) partilha desta visão quando afirma a importância da arte, como processo essencial para promover o autoconhecimento.

Como se demonstra, é essencial proporcionar um laboratório onde o foco está num processo estruturado, onde a aquisição de conhecimento acontece através de uma experiência artística profunda, capaz de proporcionar um progresso significativo no desenvolvimento global dos participantes. Desta forma, fortalecem-se processos mentais, que ajudam a organizar experiências vividas, assim como aumentar a autoestima, a criatividade e a imaginação.

4.METODOLOGIA: O
atelier como lugar
gerador de diálogos
com desenho

| ' ' | ' ' |

Através da prática artística e da fruição estética que lhe está subjacente, procuro recuperar o espanto, o momento em que somos desafiados a encontrar uma solução e estender o momento em que ainda não sabemos o que vai acontecer, quando todas as portas podem ser abertas e existe um mundo de possibilidades à nossa frente. Quando temos que usar todo o nosso poder criativo para nos relacionarmos com o nosso contexto. Procuro criar as condições para proporcionar uma experiência que nos surpreende porque ultrapassa as nossas expectativas e a tentação de não ver verdadeiramente o que está a nossa volta; isto é, tudo aquilo que deixamos de notar porque não estamos atentos, ou porque não achamos importante prestar atenção. Olhar é diferente de ver. O ver também abrange o sentir que é relacionado com os nossos sentidos e são estes que nos guiam em direção a um estado de presença e atenção totais. O desenho é, ou pode ser muitas coisas, e o papel branco um espaço que precisa de ser reformulado. O potencial do que pode acontecer neste espaço que aguarda uma ação, pode inibir o desenhador. Ao contrário, o papel branco, enquanto lugar que vai acolher o desenho pode ser visto pelo seu potencial de facilitar um acontecimento/ato gráfico no qual agimos sem julgamento. Desenhar é uma forma de estar presente no mundo e de sentir o mundo à nossa volta, não é só um meio para representar passivamente algo que está à nossa frente, que não precisa de papel para ser validado. Ao longo da minha prática artística, reconheci o valor na experiência quando percebi que, ao querer incluir o outro no “meu mundo” desenhado, estava a conectar o que acontecia no meu interior com o exterior, tentando criar uma ponte e estabelecer uma relação com o outro. Não somos nada sem o outro, ou seja, a nossa identidade depende da relação interpessoal. O ato de desenhar concretiza, de forma material e visual, a experiência de existir. Ao desenhar com o outro, questiono a forma de existir em conjunto.

Nesta reflexão sobre a necessidade de abrir a minha prática ao outro, incluindo-o, deparei-me com um conceito muito familiar, ao qual me sinto muito próxima — a noção de *Ubuntu*: “*I am because you are*”, “Eu sou porque tu és”, uma abordagem filosófica com origem na África-Subsaariana, onde uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas. Mediante o encontro com o outro, numa relação de interdependência construtiva, a filosofia Ubuntu dá valor ao “eu” através da sua busca de sentido. A afirmação da

humanidade de uma pessoa realiza-se através do reconhecimento da outra na sua singularidade.

Ubuntu is a philosophy of being that locates identity and meaning-making within a collective approach as opposed to an individualistic one. As a result, the individual is not independent of the collective; rather, the relationship between a person and her/his community is reciprocal, interdependent and mutually beneficial (Oviawe, 2016, p.3).

É relevante mencionar a *Academia de Líderes Ubuntu* enquanto projeto de educação não formal direcionado a jovens entre os 13 e os 35 anos, que nasce da filosofia de vida *Ubuntu*. A Academia utiliza um modelo pedagógico centrado nos formandos através de uma abordagem participativa e experiencial. Tem como perspetiva “A filosofia Ubuntu propõe que cada um aprenda a descobrir-se, a si e ao outro, comunicando-se, relacionando-se, preservando e potenciando a singularidade de cada um.” (...) “acompanhar, facilitar, enriquecer e consolidar o desenvolvimento de cada participante, enquanto líder ao serviço da comunidade, promovendo competências humanas e técnicas relevantes para o seu percurso de vida.” (IPAV, 2022)¹¹.

Reconheço esta abordagem filosófica como muito próxima aos laboratórios colaborativos desenvolvidos neste projeto, desenhados com a intenção de proporcionar uma experiência educacional holística, transformadora e emancipatória para todos. Quis que a nossa experiência — minha e dos participantes — proporcionasse uma aprendizagem de autoconhecimento para ambos, revelada através da relação instaurada entre nós, onde o resultado estético de um desenho — mas também o seu sentido — é criado em conjunto. Segundo Saraiva (2012), “o sentido de comunidade existe quando esta tem consciência de si própria e se identifica como tal. A identidade é essencial em qualquer estrutura, indivíduo, comunidade, país, religião etc”. (p.15).

¹¹ IPAV – Instituto Padre António Vieira – Associação cívica sem fins lucrativos. Em <https://www.academialideresubuntu.org/pt/o-ubuntu/fundamentos> (Consultado a 11 Setembro 2022).

Questiono-me se poderão os processos artísticos e colaborativos provocar e impulsionar a transformação social, no sentido de mudar a forma como nos posicionamos e agimos perante o outro. Penso que seja importante, como artista, questionar o papel da arte e do seu potencial educativo, praticando, valorizando e tornando acessível o processo artístico. Neste percurso reconheço a importância do atelier como um lugar de produção artística, mas também um contexto onde seja possível agregar e agir de forma independente com a comunidade à minha volta e a comunidade artística internacional. O atelier é um local incomum para quem não esteja habituado a trabalhar nele e, mesmo que se trabalhe no seu próprio, cada atelier é diferente, um mundo próprio. Cada atelier constitui um lugar muito específico e pessoal, cheio de recursos, que o artista constrói baseando-se na sua prática, mas que ao mesmo tempo é reconhecido pelo público enquanto um espaço/lugar onde se pode ver trabalho artístico exposto ou em processo de criação. Atuando com recursos próprios, e de forma independente, entendo o atelier como um lugar que pode proporcionar uma relação direta com o outro, seguro, aberto a diversidade de modos de ver e formas de estar no mundo, propício para encontros incomuns, e não só enquanto um lugar de criação. O atelier é um lugar multifacetado que pode facilitar encontros significativos que se desenvolvem a volta da criação e produção cultural.

Kentridge (2014) refere que o espaço de atelier é um lugar onde o artista funciona como um autor, mas também como espectador, prática que também acontece no mundo de forma menos óbvia.

“A lot of the work in the studio is demonstrating emblematically how we make sense of the world outside of the studio which we naturalise, and it becomes invisible...the space of the studio becomes a demonstration of things much larger than a studio, much larger than a particular drawing” Kentridge (2014)¹².

Sjöholm (2013) alega que o atelier é “essentially a creative space in which one finds productive tensions between the dialectics of thinking and making as well as of isolation and sociality”(p.6). Ao longo desta investigação, o atelier foi essencial para construir uma

¹² William Kentridge Interview: How We Make Sense of the World. [Vídeo 10'.52” – 12'.07”] <https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmXoJ6U>. (Consultado a 11 Setembro 2022).

pesquisa baseada na prática artística, proporcionando um espaço de experimentação e reflexão sobre processos artísticos educativos, em segurança e sem julgamento. O espaço de atelier/ de criação foi, e continua a ser, um lugar onde pequenas transformações acontecem, gota a gota, enriquecendo através da arte a vida dos que por aí passam e, creio, influenciando a forma como agimos e nos posicionamos perante o mundo.

Este projeto emergiu num atelier onde se produz trabalho de natureza diversa que inclui desenho, fotografia, instalação, escultura, contemplando ainda uma dimensão de encontro com outros artistas, ateliês abertos, realização de oficinas, exposições, performances, concertos, sendo um espaço partilhado com colegas escritores, realizadores, figurinistas, artistas visuais e, ainda, com vizinhos ativos em processos participativos, na cidade de Lisboa, como o *Movimento pelo Jardim do Caracol da Penha*¹³. O atelier *Roundabout.Lx*¹⁴ é situado nos Anjos, em Lisboa. Anjos é um bairro que tem um contexto comunitário nacional e internacional, em constante fluxo, situado entre as juntas de freguesia de Arroios e da Penha de França, uma zona com muita atividade cultural. Nesta zona residencial densamente urbanizada — há muitas famílias com crianças e adolescentes, jovens, adultos mas também pessoas de mais idade —provenientes de países diferentes. Algumas estão de passagem, outras residem em Lisboa, contribuindo para o ambiente cultural e associativo. As pessoas que frequentam o *Roundabout.Lx* fazem parte deste contexto multicultural flutuante.

O *Roundabout.Lx* nasceu em 2013, de uma necessidade de construir um espaço de uso comum, gerido coletivamente, um espaço que facilita processos internos de produção, mas também de partilha com o seu exterior de forma independente das instituições. É também uma associação com parceiros como o *Largo Residências*, que organizou o *Festival Bairro em Festa*¹⁵, 2020-2022, em que aconteceu o laboratório piloto para este projeto —*De onde vem o traço?*

¹³ *Movimento pelo Jardim do Caracol da Penha*. Em <https://www.caracoldapenha.info> (Consultado a 11 Setembro 2022).

¹⁴ *Roundabout.Lx*. Em <https://roundaboutlx.wordpress.com>. (Consultado a 11 Setembro 2022).

¹⁵ *Festival Bairro em Festa*. Em <https://bairroemfesta.pt>. (Consultado a 11 Setembro 2022).

O *Roundabout.Lx* foi também o espaço de atelier em que se realizam outros dois laboratórios, pensados também no âmbito deste projeto, cujos dados se apresentam e analisam mais à frente.

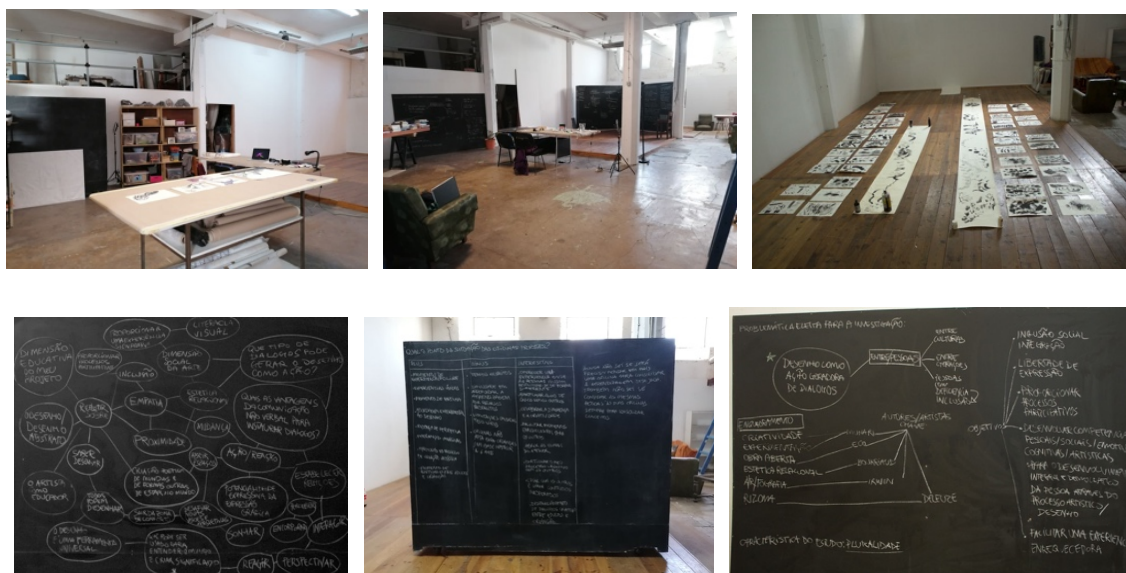


Figura 5. Documentação do atelier *Roundabout.Lx* no decorrer do projeto e mapas mentais realizados em painéis moveis. Fonte: própria.

4.1 Método *A/r/tográfico*

No século XX, estabeleceram-se várias metodologias artísticas de investigação, entre as mais importantes: *Arts-Based Research*, *Arts Based Educational Research*, *A/r/tography*, *Arts-Informed Research* e *Practice Based-Research*.

Arts-Based Research é uma metodologia desenvolvida por Elliot Eisner e Thomas Barone, um tipo de investigação que utiliza as práticas artísticas para perceber e representar mundividências e conhecimento humanos, em vários contextos. Parte das próprias práticas artísticas para a recolha de informação, interpretação e síntese de resultados.

As metodologias artísticas de investigação procuram proporcionar modos expandidos de atribuir significado nos diversos campos do saber académico. “Há vivências que só podem ser avistadas, experienciadas, instauradas e compartilhadas pelo ato poético. O

gesto poético é de uma outra ordem que o ordinário e o científico” (Diederichsen, 2018, p.21). Através de uma aproximação ao sensível, uma nova linguagem pode ter espaço para fluir. Diederichsen (2018) reflete que através do ato artístico é possível “recriar as dimensões do humano, do inumano, da incompletude e da incerteza, alargando assim a conceção do que se pode pesquisar” (p.22).

A *A/r/tografia* ou *A/r/tography* em inglês, é uma metodologia de pesquisa e investigação baseada em arte, com características próprias. O modelo de *A/r/tography* tem por base as ligações indissociáveis entre a prática artística, a prática educativa e a investigação. Este modelo surge com um grupo de investigação em educação artística chefiado por Rita Irwin do Departamento de Curriculum e Pedagogia da Faculdade de Educação da Universidade de British Columbia.

Reconheço na *A/r/tography*, uma metodologia que estrutura e suporta esta investigação, processo que perdura nos espaços entre A de *artist*, R de *researcher* e T de *teacher* — em língua portuguesa, respetivamente, artista, investigador e professor. Irwin (2004) define os três universos; a arte, a pesquisa e a educação:

Art is the visual reorganisation of experience that render complex the apparently simple or simplifies the apparently complex. Research is the enhancement of meaning revealed through ongoing interpretations complex relationships that are usually created, recreated, and transformed. Teaching is performative knowing in meaningful relationships with learners (p.31).

A/r/tography parte da vida para a vida, habita nos entre-lugares da nossa existência e relaciona a teoria com a prática, arte e grafia e as nossas diversas identidades. Segundo Saldanha Eça e Medina (2015) “a *A/r/tografia* é um conceito aglutinador de processos artísticos próprios do artista/investigador e professor que reclama a prática mais próxima de uma educação artística colaborativa e participativa” (p.48).

Enquanto artista e investigadora, neste projeto, procurei desenvolver o espaço de ligação entre a minha própria prática artística e uma proposta educativa, cuja abordagem ao desenho procurou ser multifacetada, tendo por base os processos colaborativos. Ao tentar proporcionar experiências significativas — a mim e ao outro — espero abrir espaços para a criação poética de outras formas de estar no mundo, através do desenho como ação.

Arts-based and visual methods of research have the potential to elicit deeper, more emotional, more reflexive accounts when compared to more traditional approaches to qualitative research, address a variety of power dynamics within the researcher/participant relationship and are particularly useful in reaching vulnerable or marginalised voices communities and stakeholders (Ward, Shortt, 2020, p.2).

Considerando que a arte, enquanto via de pesquisa acadêmica, tem o potencial de proporcionar modos alargados de pensamento e ação, concebendo a criação e a experiência como elementos centrais do processo investigativo (Diederichsen, 2018), procuro perceber em que medida momentos de encontro e cocriação podem contribuir para uma aproximação mais significativa à prática do desenho.

Os *artographers* —artistas/professores/investigadores— focam a sua ação no domínio de uma prática reflexiva. As suas práticas representam as suas interpretações e questionam a sua posição, à medida que integram o saber, o fazer e o criar através de experiências estéticas que transmitem significado além dos factos.

Understanding the complexity of art and its relationship with fragments is a pedagogic process that serves to deepen our understanding of how our identities are formed, artwork produced, and responsibilities engaged so as to enable the possibilities of generativity and transformation (Springgay, 2004, p.60).

Com este processo de investigação, mais do que encontrar uma forma de expressar uma problemática e/ou obter uma resposta, procuro vivenciar e proporcionar experiências com múltiplas respostas possíveis e que podem ter continuação no tempo. Tenciono explorar uma visão onde o foco se mantém na construção de processos e caminhos educativos que são, simultaneamente, meus e universais. Encontro no método *artográfico* um campo onde expandir as minhas capacidades artísticas e expressivas e, ao mesmo tempo, aumentar os meus conhecimentos educativos. Na investigação, encontro uma dimensão que me permite refletir sobre o meu processo, questionar o conhecimento e reconstruí-lo — fortalecendo o decurso aberto de constante mudança — numa pesquisa ativa transversal à minha vida e vidas de quem encontro. Ao observar o meu processo artístico,

percebo-o como um processo de autoinvestigação que informa e enriquece a dimensão educativa da minha prática que, conseqüentemente, gera conteúdos transferíveis ao outro, no contexto dos laboratórios propostos.

4.2. Projeto *O desenho como prática artística e educativa em contextos não formais*

Considerando o que foi referido anteriormente, ao longo deste projeto de investigação, propus modelos de atuação diferenciados — aqui definidos como laboratórios — recorrendo à *A/r/tografia* como metodologia. Procurei refletir criticamente sobre educação, motivando a aprendizagem baseada na experimentação e cocriação.

Para a observação, recolha de dados, análise e apresentação de resultados, baseei o meu projeto na ideação e implementação de laboratórios de desenho. Numa fase piloto, realizei um laboratório no contexto do Festival *Bairro em Festa*, contando com a participação de várias pessoas que atuaram, em simultâneo, pelo que, a cocriação assentava na interação entre participantes. Na fase maturada, idealizei dois laboratórios que se realizaram no meu atelier e cuja dimensão de cocriação implicava a interação entre mim e cada participante, pelo que foram contempladas séries de sessões individuais para cada um dos laboratórios implementados.

Partindo do meu trabalho e respetivos processos criativos e tendo como referência o método didático de Bruno Munari, promovi o diálogo entre mim — no papel de artista/investigadora — e os participantes deste estudo que não se encontravam familiarizados com a prática do desenho. Neste confronto, questionei o meu próprio trabalho e investiguei processos de coprodução de desenho.

No decorrer desta investigação, as minhas práticas artísticas e poéticas fundiram-se na metodologia de trabalho em educação, produzindo um fio condutor em que o desenho é experienciado enquanto ação e registo aparentemente invisível, reforçando a ideia de que este existe como forma de pensamento, que precede o traço concreto gráfico, que é revelado ao longo de um processo colaborativo, produzindo resultados inesperados.

A partir de conceitos abstratos, procurei trabalhar o que considero ser mais essencial no desenho, desmistificando a ideia de “não saber desenhar”, bem como as abordagens que associam o desenho à representação, à figuração e ao desenho acadêmico — correntemente assente na morfologia, proporções e/ou tridimensionalidade da forma. Reforça-se, assim, a ideia de que, intrinsecamente, todos sabem desenhar, e de que o desenho é uma ferramenta universal que pode ser usada para nos compreendermos a nós próprios, ao mundo e criar significado, porque, a meu ver o desenho é um processo e também um instrumento de pensamento. Interessou-me refletir com os participantes dos laboratórios sobre o desenho enquanto potenciador de criação poética de mundos e formas diferentes de estar no mundo, em relação com o outro. Interessa-me, enquanto artista/educadora/investigadora, facilitar a liberdade de expressão e o desenvolvimento da pessoa através do processo artístico, explorando a dimensão educacional da minha prática artística, para além dos cânones formais, recorrendo a processos e utensílios menos convencionais. Com este projeto, intentei desenvolver competências e experienciar/potenciar processos, assim como promover a literacia visual, o saber ver, sentir, o saber criar e participar na criação de um objeto artístico com qualidade em conjunto.

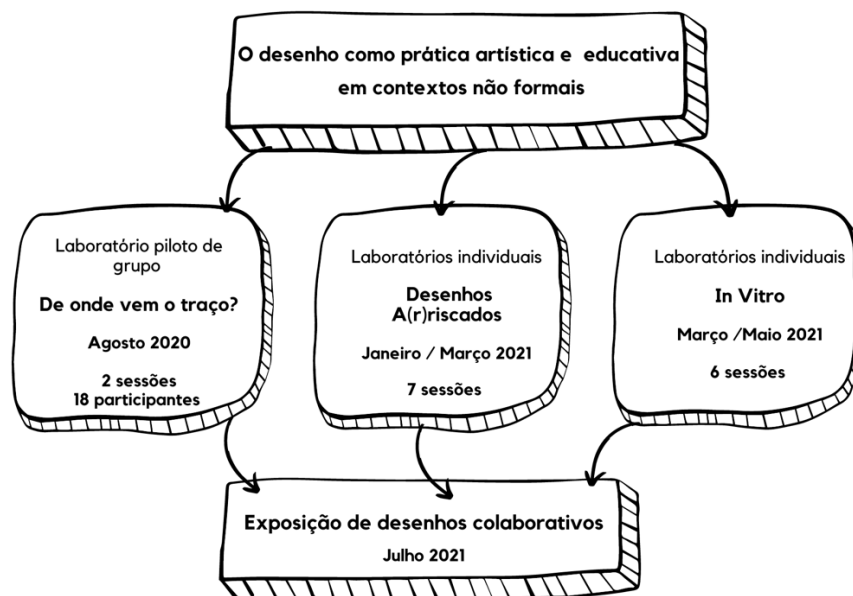
Deste modo, com os laboratórios planeei desafiar/ derrubar estereótipos em volta do desenho e do “saber desenhar”. Todos podem desenhar saindo da zona própria de conforto e avivando novas visões ou perspetivas. Neste processo, procurei abrir espaço à potencialidade expressiva das nossas ações, perspetivando, sonhando, incorporando, interagindo e reagindo, percebendo e estabelecendo relações interpessoais, com o objetivo de promover uma transformação na perspetiva dos participantes acerca do desenho.

Com a proposta do desenho colaborativo, procurei explorar o potencial performativo do gesto que se manifesta ao desenhar em conjunto, convidando o participante a compor em tempo real, exercício que, no campo da performance, João Fiadeiro define como “composição em tempo real”, uma estratégia de trabalho na qual se pretende “criar um espaço de questionamento do desconhecido”, processo valioso de desconstrução de hábitos acerca do desenho, pelas palavras de João Fiadeiro (2020), em entrevista por

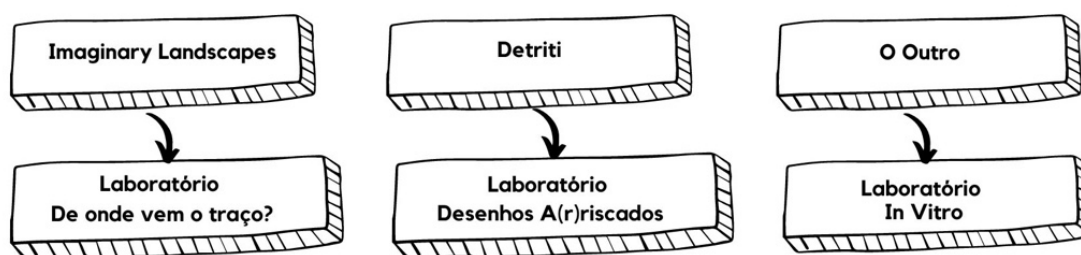
Maria Fernanda Vomero — “Enquanto “compositores em tempo real”, não temos outra possibilidade a não ser aceitar que não sabemos, e essa aceitação cria um estado de disponibilidade. Passamos a identificar outras possibilidades que estavam anestesiadas ou camufladas por detrás de nossos hábitos.”. “A Composição em Tempo real é uma ferramenta teórico-prática de improvisação em performance, que pesquisa os processos de composição que normalmente acionamos na consequência de um encontro (com o inesperado)” (Fiadeiro, Bigé, 2017, p.176).

Esta abordagem ao encontro com o outro, num contexto onde o sentido do desenho está a ser criado em conjunto, permite inventar e procurar dar forma aos traços, numa troca visual improvisada facilitando uma proposta que não obrigue à interpretação, mas que inspire relações ativando o imaginário dos participantes. O foco neste tipo de processo, permite que as imagens sejam criadas em conjunto, num *flow* de infinitas possibilidades, dando resposta a um desafio desconhecido.

4.3 Estratégias e atividades



Esquema 1. Visão geral e calendarização do projeto proposto: *O desenho como prática artística e educativa em contextos não formais*.



Esquema 2. Corpos de trabalho artístico indutores dos laboratórios propostos.

Entre 2020 e 2021, conceptualizei e implementei três laboratórios distintos de exploração prática do desenho, contando com a participação de diversas pessoas de diferentes faixas etárias. Para cada momento, utilizei diferentes indutores, que integram o corpo de trabalho

artístico pessoal, já referido anteriormente (Esquema 2). A seleção: *Imaginary Landscapes, Detriti, O Outro*, integra a pesquisa do desenho, com base na experimentação e efemeridade, focando-se na ação partilhada e desenho colaborativo, questões que orientam este projeto.

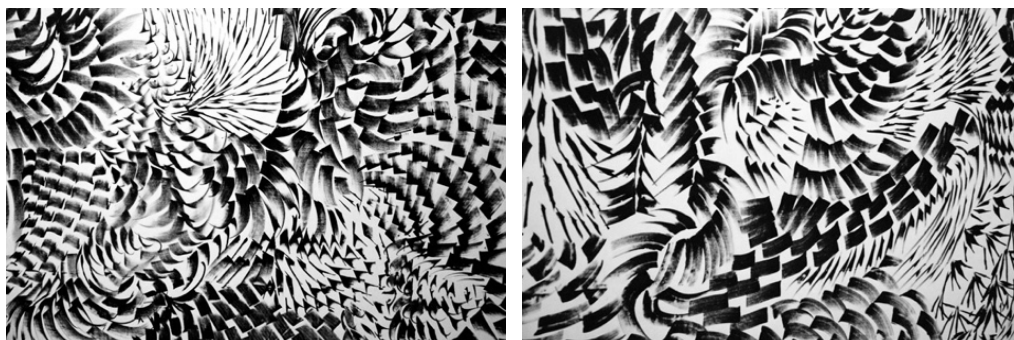


Figura 6. Marta Angelozzi, *Ten meters drawing* — detalhes — 2008. Fonte: própria.

Imaginary Landscapes (Figura 1 e Figura 6) é uma série que explora uma linguagem abstrata que se desenvolve ao longo do tempo, num fluxo interminável de momentos sem início nem fim e que se manifestam em formatos diferentes e suportes variados, incluindo paredes. É um trabalho que abre o espaço para a pesquisa de uma linguagem visual própria, procurando um vocabulário visual individual, no qual o poder do gesto e do traço é explorado. Questionamento que surge do livro *Prima del disegno* de Bruno Munari, como mais à frente se verá, na descrição dos laboratórios implementados.

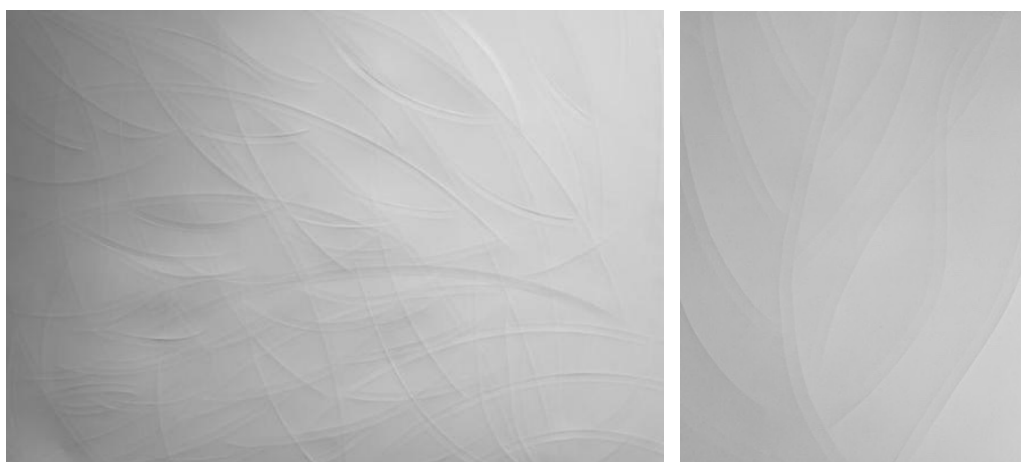


Figura 7. Marta Angelozzi, *Detriti I; Detriti II*, 2019. Fonte: própria.

A Figura 7 refere-se a *Detriti*, um trabalho que desenvolvi em 2019, durante uma residência artística no Complexo Industrial do *Olho de Boi* em Almada. Esta série surgiu de uma necessidade de romper com determinados padrões existentes na minha prática artística em que o desenho passa por vários processos de desmaterialização. Os desenhos foram realizados criando sulcos nas folhas com objetos encontrados ao pé do rio Tejo, representam uma ligação com o ambiente no qual foram concebidos, são *site-specific* e foram feitos pensando nas ramificações existentes na natureza. O conjunto aparentemente delicado explora o potencial criativo encontrado nos objetos que temos à nossa volta, propõe uma postura que valoriza uma ligação poética com o ambiente que nos rodeia e explora o desenho que existe enquanto sombra projetada, só podendo ser vistos em determinado ângulo de luz.



Figura 8. Marta Angelozzi, *O Outro*, 2020. Fonte: própria. Marta Angelozzi, *How does a tree becomes a tree?* 2021. Fonte: própria.

O Outro (Figura 8) é a instalação de um desenho feito no vidro, projetado no espaço, explora a dualidade existente entre o espaço negativo e positivo, e o preto e o branco.

É um trabalho que também continua a explorar o lado efêmero do desenho e o potencial dos materiais para a criação artística.

O trabalho foi desenvolvido em 2020 ao longo do Mestrado em Educação Artística, numa sessão prática da Unidade Curricular – Oficina de Cor – respondendo ao enunciado de

explorar a dimensão psicoafectiva, histórica e social e/ou a dimensão simbólica da cor branca.

Na instalação desenvolvida, o que percebemos como positivo e negativo, inverte-se num jogo de ilusões. Interessou-me explorar a dualidade entre o branco e o preto enquanto forças opostas e complementares: o desenho branco — em suporte de vidro — transforma-se em preto, na interação entre luz, sombra e a tinta acrílica, permitindo acompanhar o processo do desenho a ganhar vida, em forma de projeção no espaço, passando por um processo de desmaterialização.

A instalação *O Outro*, originou também a animação — “*How does a tree becomes a tree?*”¹⁶— Figura 8— que retrata uma semente a criar raízes e a crescer numa árvore. O desenho é realizado num vidro, captado em vídeo, com pós-produção digital. Esta animação correspondeu a uma vontade constante de ver o desenho a ganhar vida própria.

Importa mencionar que, no decorrer deste projeto de investigação, encontramos a viver num contexto muito particular e complexo devido à pandemia da COVID-19. Este período crítico obrigou-nos a viver momentos prolongados de isolamento social, nunca previstos em Portugal, que acionou o estado de emergência, em março 2020. Deste modo, a realização do laboratório piloto: *De onde vem o traço?* aconteceu em agosto de 2020 (em Anexo A), graças ao levantamento das medidas de combate à pandemia, tendo sido possível juntar dois grupos de participantes, no *Festival Bairro em Festa, 2020*, (em anexo B). Esta proposta piloto mimetizava o modelo proposto para todos os laboratórios, no entanto, com o decorrer da situação pandémica dos meses seguintes, as oficinas planeadas para 2021, não puderam ser realizadas com grupos, devido às restrições impostas. Assim, entre janeiro e maio de 2021 procedi com os laboratórios *Desenho (Ar) riscados* e *In Vitro*, de forma individual, com pessoas voluntárias da rede do *Roundabout.Lx* que estivessem confortáveis e disponíveis para participar nos

¹⁶ Animação *How does a tree become a tree?* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6DzJvuNZ8Ys>. (Consultado a 11 Setembro 2022).

laboratórios, no contexto do meu atelier, garantindo um ambiente seguro para ambas as partes.

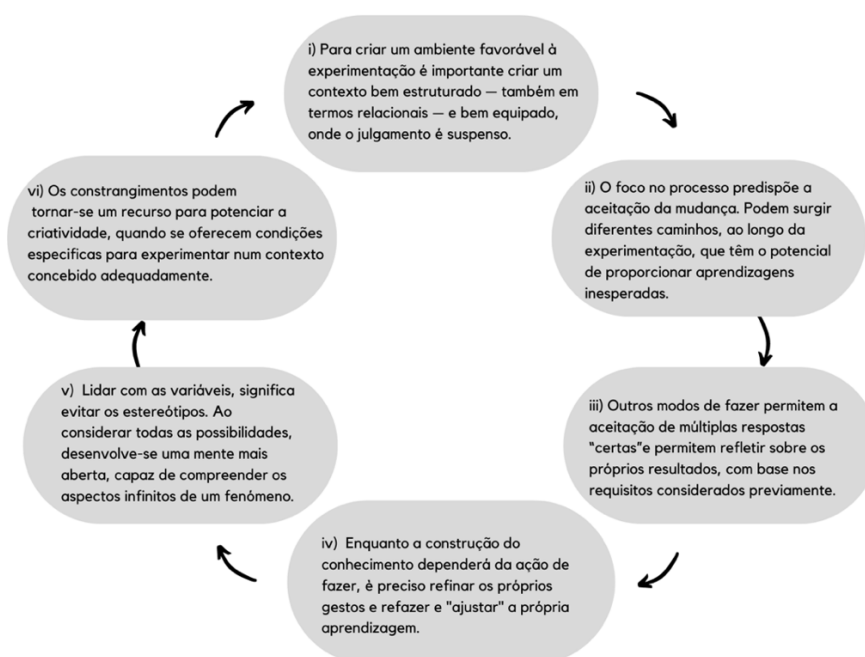
Em julho de 2021, emergiu ainda a possibilidade de se vir a realizar um outro laboratório de grupo — *Desenho (Ar)riscados* — planeado novamente no contexto do *Festival Bairro em Festa, 2021*, contudo o evento foi cancelado, por motivos relacionados com as restrições impostas pela pandemia (em Anexo C). Finalmente, considerei importante devolver aos participantes os resultados desta investigação, implicando-os num momento de partilha, pelo que organizei uma exposição dos desenhos colaborativos resultantes dos laboratórios, que teve lugar no meu atelier *Roundabout.Lx*, entre o dia 9 e o dia 11 de julho de 2021, (em Anexo D).

4.4 Recolha de dados e instrumentos de avaliação

No decorrer da investigação, articulei a seguinte estratégia de recolha de dados: observação participante em todas as sessões, com cada indivíduo ou grupo; recurso a um registo fotográfico sistemático, tanto dos processos como dos resultados; registo videográfico e sonoro constantes; criação de um diário gráfico, (em Anexo H); e utilização do diário de bordo para o registo contínuo das minhas observações, notas de ocorrências e catalogação de imagens relevantes para a descrição dos processos. Estes instrumentos reforçaram a relação metodológica entre prática artística (em Anexo I) e prática da investigação, facilitando o desejável processo cíclico de reflexão e implementação, baseado na prática.

Procedi ainda ao levantamento de testemunhos dos participantes, antes e/ou durante os laboratórios, bem como arquivo dos resultados da sua prática. Finalmente, implementei ainda um questionário para todos os que participaram nos dois laboratórios — *Desenhos A(r)riscados* e *In Vitro* (em Anexo E), com o objetivo de perceber se a perspetiva dos participantes acerca do desenho se alterou, identificando qual dos dois laboratórios foi mais significativo e averiguar se o trabalho efetuado teve um impacto significativo, no sentido de melhorar a prática em laboratórios futuros.

Considerando a metodologia qualitativa de investigação deste projeto, os dados emergentes — derivados dos laboratórios propostos — permitiram não só captar de forma detalhada e holística as percepções dos participantes, mas também refletir e comparar resultados, tendo em consideração os objetivos do projeto e princípios base inerentes ao *Metodo de Bruno Munari*, que como referi anteriormente (3.2), ancoraram a conceptualização deste projeto, nomeadamente: i) a suspensão do julgamento; ii) o foco no processo; iii) a multiplicidade de respostas “certas”; iv) o reencontro com a inteligência do gesto; v) a pesquisa por variantes; vi) a integração de constrangimentos. Estes princípios foram utilizados para promover a transformação no outro — relativa à ação de desenhar — que este estudo perspetivou facilitar.



Esquema 3. Princípios base do *Metodo Bruno Munari*.

No processo de análise, descrevi as experiências, analisando e descrevendo forma e sentido poéticos/educativos do processo criativo.

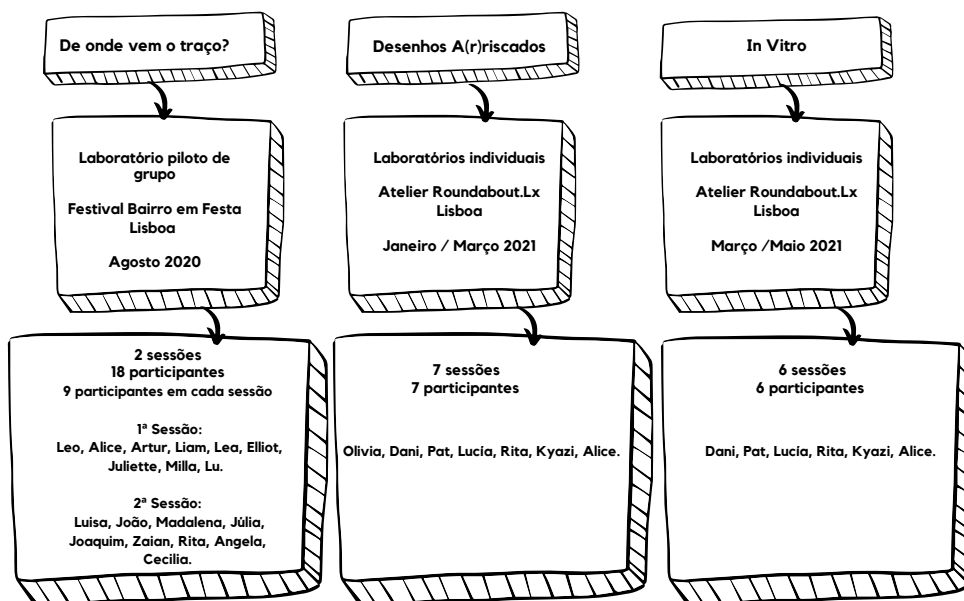
Desta forma, quando da análise dos dados recolhidos tentei a sua articulação com os contributos da dimensão educativa não formal, incluindo os apoios técnicos e refletindo

sobre as competências adquiridas. A sistematização dos dados recolhidos permitiu a sua relação com os desenhos produzidos, considerando sempre o grande eixo central do projeto que se prende com a intenção de transformar o olhar e a perceção sobre o desenho, validando a pluralidade de formas e olhares que podem coabitar.

A avaliação do projeto implicou a análise dos dados derivados da minha observação participante e recaiu, sobretudo, no testemunho — oral e escrito — dos participantes dos laboratórios que, na primeira pessoa, avaliaram qualitativamente a sua experiência. Considero que esse *feedback* foi muito importante para aceder a informação — pós-experiência — muito difícil de obter de outro modo.

5. LABORATÓRIOS:
EXPERIMENTAÇÃO DO
DESENHO

| ' ' | | ' ' |



Esquema 4. Visão geral dos laboratórios realizados entre Agosto 2020 e Maio 2021.

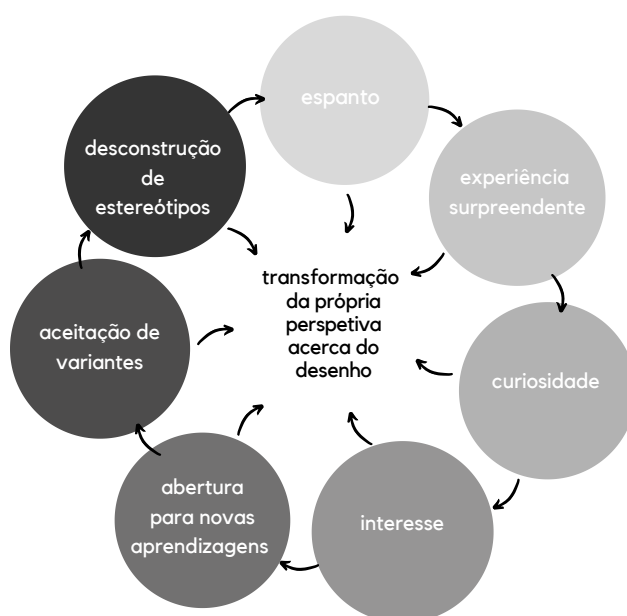
Como já foi referido anteriormente, os laboratórios realizados ao longo desta investigação tiveram como base uma abordagem relacionada com a prática artística enquanto potenciadora de aprendizagens e aproximação ao processo de criação artística através do fazer, tendo como referência o ensino de Bruno Munari, e o meu processo de criação/prática artística.

Os três laboratórios foram pensados com a intenção de abrir um espaço de diálogo, em contínua construção, produzindo situações que se procuram construir como experiências formativas significativas tanto para os participantes como para mim, enquanto artista/ investigadora/ educadora, participante — de acordo com a metodologia de *A/r/tography* que suporta esta investigação — nesta experiência coletiva educativa em contexto não formal.

Cada laboratório neste projeto tem uma necessidade própria e, pela natureza de cada um deles, são aplicadas diferentes abordagens. No laboratório *Desenhos A(r)riscados* e *In Vitro*, mantem-se uma poética comum que, como foi referido anteriormente, no ponto 4.2.,

coincide com a ideia de uma ação que deixa um vestígio, um sulco no papel, que só é relevado depois da presença do pó de grafite ou da luz sobre o mesmo.

O esquema seguinte refere-se ao que se propunha experienciar nestes laboratórios, no sentido da transformação da perspetiva pessoal acerca do desenho. Este processo não é linear ou hierárquico, prevendo-se plural que inclusivamente se altera de acordo com cada participante que passa por experiências de: espanto, curiosidade, surpresa, interesse, abertura para novas abordagens, aceitação de variantes, desconstrução de estereótipos.



Esquema 5. Estratégia de transformação da perspetiva dos participantes dos laboratórios acerca do desenho.

No processo surpreendente da revelação do desenho, proponho uma experiência que procura desencadear uma postura favorável à transformação da perspetiva dos participantes acerca do desenho. Ao sair de uma zona de conforto e de controle, o participante é convidado a um processo que exige presença, atenção e abertura.

O contexto de uma pandemia influenciou o processo de ideação dos laboratórios e o desenvolvimento das atividades. As pessoas que participaram nos laboratórios individuais foram as que estiveram disponíveis para agir em segurança, em contexto de confinamento, respeitando a estratégia adotada em contextos educativos formais, de “bolha social”, que

se instaurou para diminuir as infeções de COVID-19. Formei assim um grupo de conveniência de pessoas conhecidas, de um total de sete participantes, dos quais, seis participaram em ambos os laboratórios — *Desenhos A(r)riscados* e *In Vitro* — com a exceção de uma participante, Alice, que também esteve, logo de início, na oficina piloto — *De onde vem o traço?* e uma outra participante, Olivia, que integrou apenas o laboratório *Desenhos A(r)riscados*.

Importa referir que para salvaguardar questões éticas, obtive consentimento informado de todos os participantes que permitiram revelar a sua identidade, quer nas descrições quer nas imagens publicadas no âmbito deste estudo.

5.1. Laboratório piloto - *De onde vem o traço?*

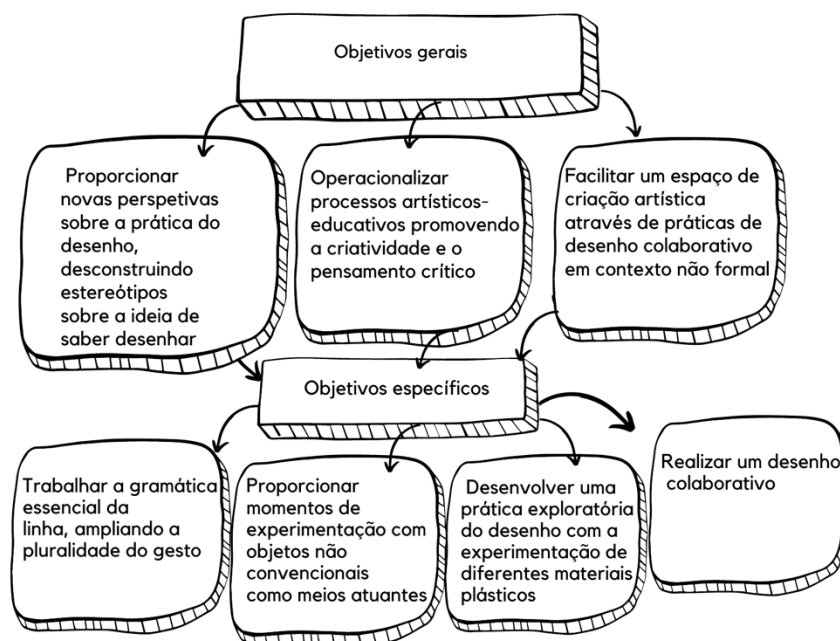
Segue-se a contextualização do laboratório *De onde vem o traço?* Com base numa descrição dividida em dois momentos: o desenho individual e o desenho colaborativo — documentando com imagens, fazendo uma análise e sintetizando o *feedback* obtido junto dos participantes sobre este laboratório.



Esquema 6. Calendarização do laboratório piloto: *De onde vem o traço?*

O laboratório Piloto - *De onde vem o traço?* foi realizado em agosto de 2020, no contexto do *Festival Bairro em Festa*, uma iniciativa cultural co-promovida pela *Câmara Municipal de Lisboa*, a *EGEAC*, a *Junta de Freguesia de Arroios* e o *LARGO Residências*, em parceria com a Rede Local de Parceiros Sócio-Culturais, em torno do Eixo Almirante Reis (Intendente, Pena, Anjos e Arroios), da qual a associação *Roundabout.Lx* também faz parte. O laboratório aconteceu no recreio da *Escola Básica nº1* de Lisboa, *Agrupamento de Escolas Nuno Gonçalves*. Participaram dois grupos de conveniência: o grupo 1 composto por nove crianças, com idades compreendidas entre os 8 e os 13 anos. Importa contextualizar que se tratou de um grupo composto por pessoas de diferentes nacionalidades que estavam de passagem por Lisboa entre as quais franceses, americanos, belgas, portugueses, entre outras. O grupo 2 era composto por famílias com adultos e crianças dos quais, cinco adultos e seis crianças.

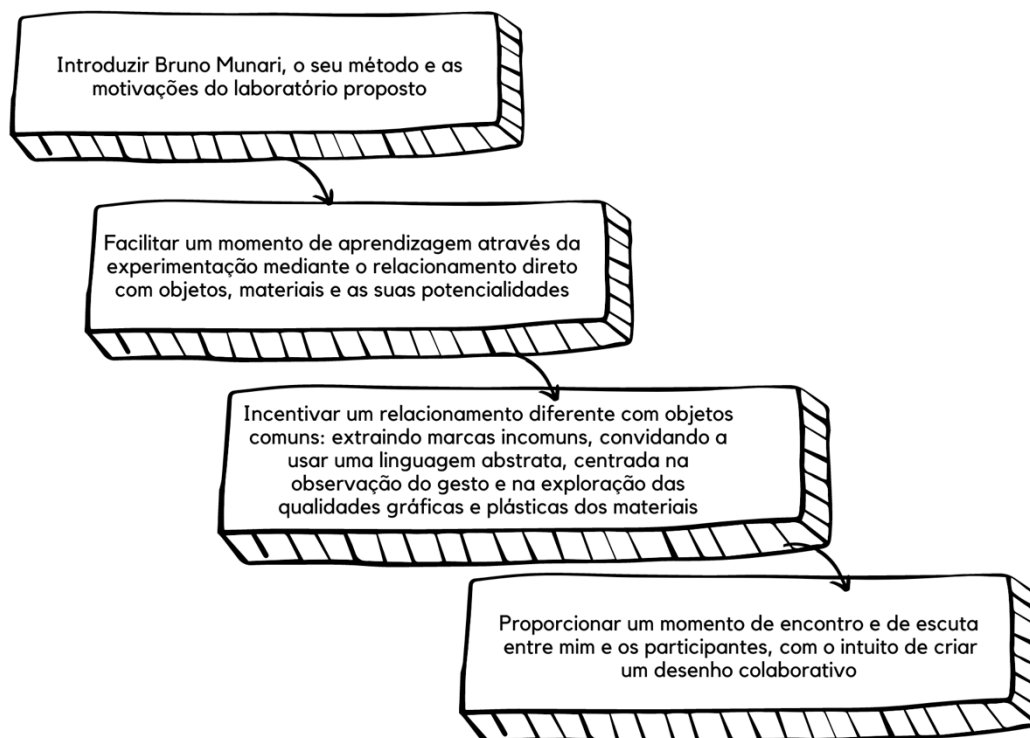
Objetivos gerais e específicos



Esquema 7. Objetivos gerais e específicos do laboratório piloto: *De onde vem o traço?*

Considerando os objetivos gerais e específicos do laboratório acima apresentados no Esquema 7, por meio do uso experimental de objetos não convencionais — escolhidos com a intenção de ampliar a potencialidade do gesto e incentivar o pensamento criativo — proponho uma abordagem ao desenho como uma prática aberta à experimentação que pode ser partilhada num momento de criação comum, onde os participantes podem explorar o potencial expressivo e comunicativo das marcas realizadas numa conversa visual em conjunto. Por conversa visual intendo intervenções que se subseguem em que cada participante responde ao estímulo visual iniciado pelo outro sem um tema específico, mas com a intenção de construir um diálogo visual.

Etapas do laboratório



Esquema 8. Etapas do laboratório piloto: *De onde vem o traço.*

A ideia central dos laboratórios: *De onde vem o traço?* e *Desenhos (Ar)riscados*, foi de começar pelo que existe no início, pelo elemento básico do traço, não como um elemento óbvio, mas como algo que possui grande potencial. Ao compreender que a força do desenho deriva de uma intenção que produz o gesto, cada marca tem um valor próprio e o potencial de revelar algo de único e sempre diferente, dependendo de como é traçado. Cada indivíduo é convidado a experimentar novas formas de desenhar, através da manipulação de objetos, e a imergir na sua própria relação com o instrumento utilizado, focando-se na intenção atrás da ação de cada gesto, na observação da própria ação e dos outros. Mergulhando nas dimensões do traço e focando no elemento básico do desenho: o *segno*.¹⁷

O laboratório desenvolvido tem como referência o *Metodo Bruno Munari* e mais especificamente, o livro de Bruno Munari, *Prima del disegno* (1996), onde questionam-se os elementos básico do desenho:

Quanti segni ci sono per fare i disegni? Che importanza ha il segno per il disegno?
*Cosa comunicano i segni di diversi spessori? Come stanno assieme due segni diversi*¹⁸

Foram estas as questões que inspiraram a oficina.

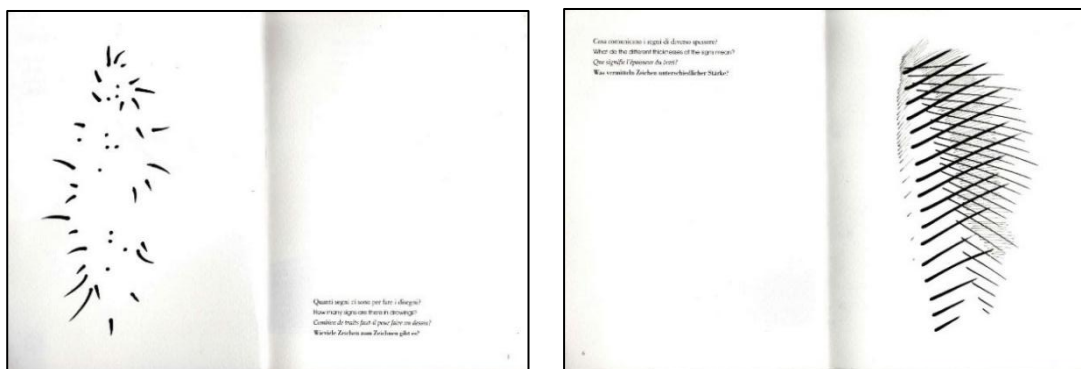


Figura 9. Bruno Munari, *Prima del disegno*, Corraini Edizioni, 1996. Fonte: Munari.

¹⁷ A palavra *segno* integra vários significados, enquanto signo, palavra que tem em comum a origem no latim *signum*, trata-se de um objeto, “fenómeno ou ação material que, por natureza ou por convenção, representa ou substitui outro. É algo que representa algo, é um sinal”. Em <https://conceito.de/signos>. (Consultado a 22 de Setembro 2022). Mas também ao longo do texto a palavra *segno* é interpretada enquanto traço/marca/ gesto.

¹⁸ Quantas marcas existem para fazer os desenhos? Qual a importância do signo para o desenho? O que é que traços de diferentes espessuras comunicam? Como é que dois traços diferentes se encaixam entre si?

Speranti, (2021) divulga o ensino do Bruno Munari nas publicações *Fare per crescere*, e na primeira publicação dedicada ao *segno*, relata que produzir, observar e reconhecer marcas com diferentes particularidades, facilita a análise do potencial da qualidade e do significado dos próprios gestos, mas também dos gestos dos outros. Processo importante para criar em conjunto, mas também para saber observar e apreciar as obras de arte de forma mais consciente, porque a proximidade física com os materiais ajuda a conhecer o gesto e as ferramentas envolvidas na criação artística e assim identificar as qualidades dos materiais e as suas possibilidades, através do fazer.

Bruno Munari (2017) refere que para sensibilizar o traço é necessário atribuir-lhe personalidade e uma característica gráfica visível:

“Ogni pittore, ogni disegnatore, chiunque si interessi di comunicazione visiva attraverso il disegno, si è preoccupato di sensibilizzare questo segno. Sensibilizzare vuol dire dare una caratteristica grafica visibile per cui il segno si smaterializza come segno volgare, comune, e assume una sua personalità” (p.241).¹⁹

Especialmente, em relação ao desenho em ação conjunta é relevante refletir sobre a importância do impulso atrás do gesto, e, sendo que o foco está na ação, é importante perceber o impulso que existe no gesto do outro para estabelecer uma relação com o traço dele, que é no fim o que nos move. Nicolaïdes (1941) reflete sobre o gesto:

“Gesture is intangible, it cannot be understood without feeling, and it need not to be exactly the same thing for you as for someone else. To discover it there is only required practice and awareness in your part.” (p.26).

Este laboratório proporcionou um momento de pesquisa pelo gesto por meio de objetos não convencionais procurando dar espaço a experimentação.

¹⁹ Cada pintor, cada desenhador, qualquer pessoa interessada na comunicação visual através do desenho, tem estado preocupada em sensibilizar este sinal. Sensibilizar significa dar-lhe uma característica gráfica visível para que o sinal se desmaterialize como um sinal vulgar e comum e adquira uma personalidade própria.

Descrição do laboratório

Antes da realização do laboratório, cada objeto selecionado foi testado e os materiais preparados para poderem integrar as dinâmicas da atividade (Figura 10).



Figura 10. Seleção, preparação e testagem dos materiais. Fonte: própria.

Cada participante, antes e depois do laboratório, foi convidado a responder às seguintes perguntas: **De onde vem o traço? Desenhar sem lápis é possível?**

Num segundo momento, foram apresentados os objetos e cada interveniente experimentou individualmente, em duas a três folhas distintas a partir de dois ou três objetos diferentes escolhidos livremente, com o propósito de extrair o maior número de marcas possível de cada objeto, como se pode ver na Figura 11.

Os intervenientes estabeleceram uma nova relação com os objetos, através do questionamento das suas utilidades e atribuindo aos mesmos uma nova funcionalidade. Processo que permitiu olhar para os objetos de forma diferente e criativa, enquanto instrumentos com expressão, linguagem e personalidade próprios, usando o toque para confirmar as observações pessoais, cada objeto foi analisado pelo seu potencial como auxiliar do interveniente para que este último pudesse expressar-se de forma diferente/incomum.



Figura 11. Laboratório: *De onde vem o traço?* Exploração individual. Fonte: Edgar Oliveira.

Após esta proposta, cada pessoa escolheu um dos objetos com que tinha desenhado, para ser usado, mais tarde, no contexto do desenho coletivo. Cada participante foi convidado a refletir sobre o potencial comunicador dos diferentes traços que compõem um desenho e as seguintes questões foram colocadas:

Como ficam juntos traços diferentes? Que tipo de sensações nos comunicam? Podemos variar a qualidade de um traço para comunicar? Será que o traço que produzimos vem de nós ou do outro? E de que forma respondemos ao *input* do outro?

Ao longo do processo, observámos e refletimos sobre a possibilidade de comunicar desta forma, sem falar. No momento do desenho coletivo, desenhámos em silêncio um de cada vez. Numa folha de papel colocada no chão, comecei eu o desenho e, de seguida, cada participante foi respondendo aos traços da pessoa que tinha desenhado anteriormente, com a intenção de compor o desenho em conjunto (Figura 12). No final, cada pessoa fotografou uma parte do desenho que achou mais eficaz — expressiva, interessante ou persuasiva (Figura 13).



Figura 12. Laboratório: *De onde vem o traço?* Desenho coletivo. Fonte: Edgar Oliveira.

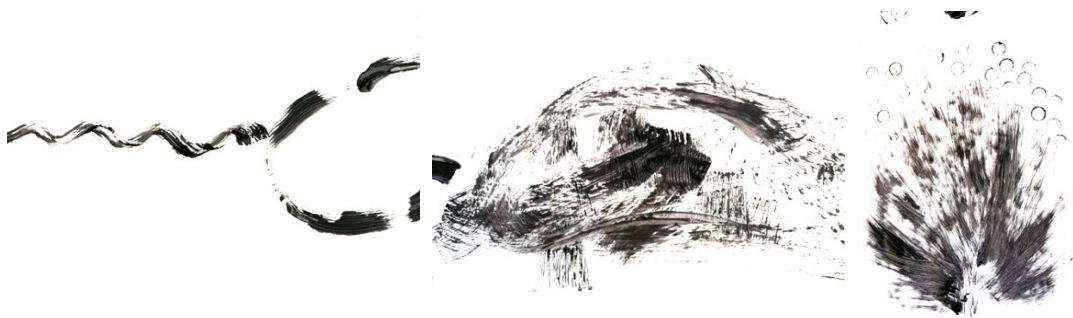


Figura 13. Detalhes dos desenhos coletivos. Fonte: participantes do laboratório: *De onde vem o traço?*

Ambos os grupos ouviram a introdução com atenção e acolheram com entusiasmo os objetos, entre os quais: escovas, rimmel, pentes, modeladores, entre outros (Figura 10). Experimentaram ativamente e abordaram as tarefas com atitude positiva, embora a escolha dos objetos nem sempre tenha sido fácil, houve hesitação e vontade de experimentar mais, mas a duração restrita não permitiu dedicar mais tempo à fase de experimentação individual, pelo que as dinâmicas foram rápidas. Seguidamente, apresentam-se as produções gráficas dos dois grupos, destacando alguns dos desenhos em grupos.

Desenhos individuais

Nos desenhos individuais é clara a pesquisa pela diversidade do gesto que é possível extrair de um objeto, observa-se uma preocupação com a variedade das marcas aplicadas (Figura 14). Notei que, em diversos desenhos, foram exploradas as texturas que surgiram da utilização dos objetos de forma livre, preenchendo a folha na sua totalidade e variando a intensidade das texturas (Figura 15). Similarmente, foram produzidos padrões (Figura 16) onde, em alguns casos, as marcas movem-se de forma orgânica na folha, fazendo lembrar elementos naturais. Reparei que em alguns desenhos a composição é pensada produzindo registos controlados e ordenados (Figura 18), noutros casos os objetos foram usados de forma a obter representações gráficas de carácter figurativo, ilustrando caras ou letras dentro do contexto de uma textura — emergem como uma necessidade (Figura 17). Noutros desenhos a carga expressiva é evidentemente forte, comparando com o todo, demarcam-se pelo tipo de registo cujo gesto é amplo, solto e livre. (Figura 19).

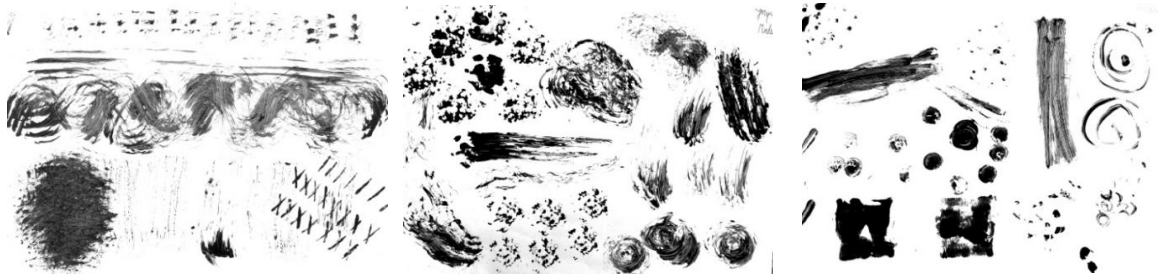


Figura 14. Variedade de marcas produzidas com o mesmo objeto. Desenhos realizados pelos participantes do laboratório: *De onde vem o traço?* Fonte: própria.

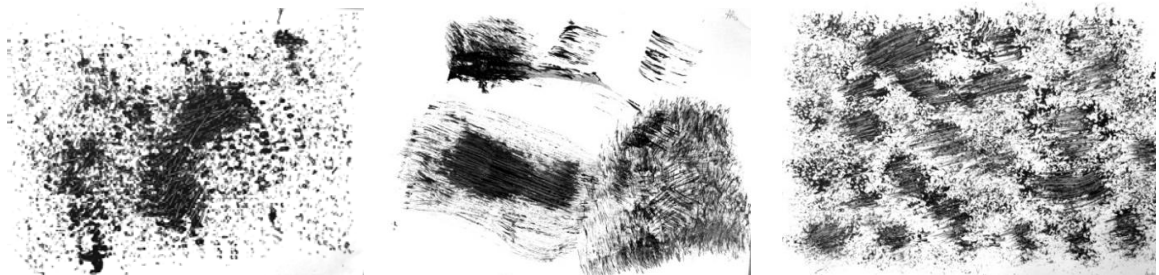


Figura 15. Texturas que surgiram da manipulação dos objetos. Desenhos realizados pelos participantes do laboratório: *De onde vem o traço?* Fonte: própria.



Figura 16. Padrões. Desenhos realizados pelos participantes do laboratório: *De onde vem o traço?* Fonte: própria.



Figura 17. Representações gráficas figurativas. Desenhos realizados pelos participantes do laboratório: *De onde vem o traço?* Fonte: própria.

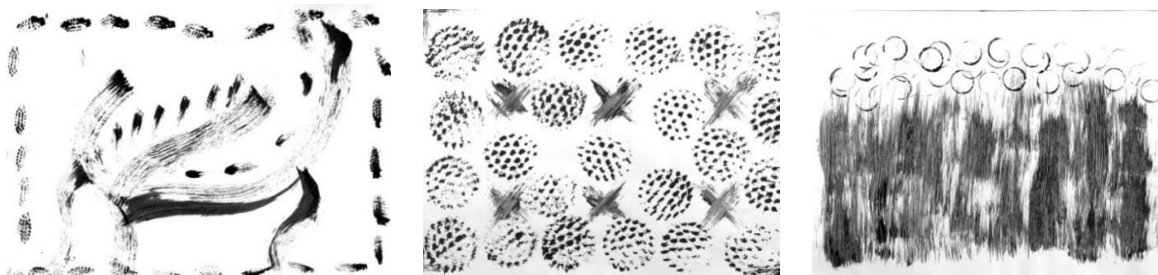


Figura 18. A composição é pensada. Desenhos realizados pelos participantes do laboratório: *De onde vem o traço?* Fonte: própria.

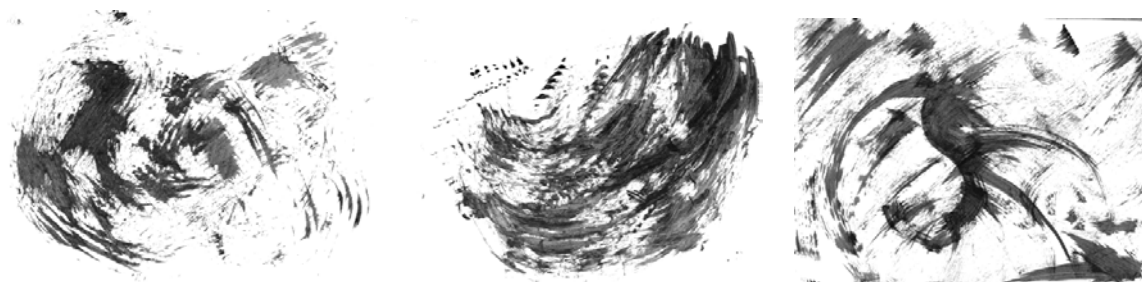


Figura 19. Forte carga expressiva. Desenhos realizados pelos participantes do laboratório: *De onde vem o traço?* Fonte: própria.

De forma geral, penso que todos os participantes conseguiram explorar o potencial de cada objeto mesmo que não tenha sido de forma exaustiva. Os objetos foram usados de maneira a extrair novas marcas, mesmo quando manipulados como uma ferramenta similar a um pincel — mas com qualidades próprias e muito específicas. Questionei-me se na próxima oficina seria interessante focar-me mais sobre a forma como os instrumentos riscadores podem ser, literalmente, agarrados, para ultrapassar esta tendência de voltar ao conhecido. É importante perceber que da mesma forma que um qualquer objeto pode ser agarrado tal como se fosse um pincel, um pincel poderá ser segurado de múltiplas maneiras, de forma a diferenciar a qualidade das linhas produzidas. Speranti (2021) afirma que “impugnando uno stesso pennello in modo diverso otterrà come risultato linee per nulla simili, così come sarà capace di confrontare, su uno stesso foglio, linee fatte con strumenti diversi tra loro”²⁰ (p.73).

²⁰ Agarrar o mesmo pincel de uma forma diferente resultará em linhas que não são nada semelhantes, tal como poderá comparar, na mesma folha, linhas feitas com ferramentas diferentes (tradução própria).

Focarmo-nos nas questões mais técnicas do desenho pode ser desafiante, tendencialmente, voltamos ao que nos é familiar e ao controlo, por isto é essencial estabelecer uma intenção clara à qual aderir firmemente, deixando espaço para a desconstrução de padrões — desafio especialmente importante para os adultos. O desconhecido é inquietante e desconstruir hábitos é um processo demorado. Penso também que cada objeto proposto proporciona potencialidades diferentes que nem sempre refletem aquilo que queremos expressar, por isto é necessário persistir e explorar até encontrar o objeto certo para desenhar naquele momento, e isto é um processo longo de pesquisa. Julgo que o laboratório inteiro poderia ter-se focado apenas neste processo de exploração individual, mas, ao mesmo tempo, considero ter sido importante o momento do desenho colaborativo para o grupo entrar em relação e consolidar a experiência enquanto momento de confronto e de troca.

Desenho colaborativo

No que se refere ao desenho colaborativo, todos partilharam uma nova experiência, contribuindo para um desenho comum e único que pertenceu a todos. Para mim este aspeto foi muito valioso, pois foi uma oportunidade para testar em conjunto através da prática a potencialidade de um gesto que uma vez disposto, em contexto de diálogo visual abstrato, ganha diferentes significados, embora sempre numa composição não figurativa.

Ao longo do processo, observei nos participantes, em ambos os grupos: concentração, abertura, cumplicidade, confronto e superação.

O desenho colaborativo foi mais rápido com o grupo 1 — maioritariamente crianças e jovens entre os 8 e 13 anos — cujas marcas nem sempre se expandiram no espaço do papel, ou seja, desenvolveram-se principalmente e de forma linear enquanto intervenções breves, embora atentas. Observei vontade dos participantes em dar seguimento às intervenções anteriores com respostas gráficas que variam de intensidade e vão refletindo o impulso de cada individuo (Figura 20).

Com o grupo 2 o desenho coletivo foi silencioso, prolongado e atento. Os participantes estavam concentrados e os contributos foram feitos com intensidade, num registo de boa disposição, pelo que o desenho resultou mais extenso, espalhando-se no papel com segurança.

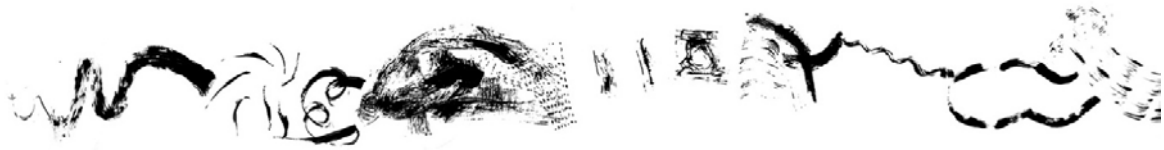


Figura 20. Desenho colaborativo com o grupo 1. Fonte: própria.

O momento do desenho foi particularmente marcante para mim. Quando acabou, fiquei com uma sensação muito positiva de ter vivido e partilhado aquele momento muito especial com os participantes, em que os nossos traços entraram em relação, manifestando cuidado e respeito pelo outro — num momento de expressão normalmente tão privado e que foi partilhado (Figura 12). Como mencionou uma das participantes, o traço pode vir “de onde queremos, inclusivamente do traço do outro” a que eu acrescento numa troca silenciosa de gestos e movimentos elaborados em relação.



Figura 21. Detalhes do desenho colaborativo efetuado com o grupo 2. Fonte: os participantes do laboratório: *De onde vem o traço?*

Perguntas: De onde vem o traço? Desenhar sem lápis é possível?

Grupo 1

No que se refere às respostas dos participantes às perguntas — **De onde vem o traço? Desenhar sem lápis é possível?** — de forma geral, o grupo 1 deu respostas bastante breves, em alguns casos a resposta à segunda pergunta foi simplesmente afirmativa, o que demonstra, por um lado, abertura a uma certa liberdade expressiva, por outro, pouca familiaridade com a ideia/ questão e dificuldade em refletir criticamente sobre a mesma. As respostas às perguntas “**De onde vem o traço?**” podem resultar mais abstratas: “o traço vem da imaginação” como respondeu Alice, ou mais objetivas como a resposta do Liam: “An art material, any object that puts an imprint on something”.

Após experiência no laboratório, denotou-se maior variedade nas respostas, embora por vezes se tenha confirmado a mesma informação obtida antes da sua participação.

Por exemplo, em resposta à pergunta — **Desenhar sem lápis é possível?** — antes do laboratório o Liam afirmava que ”- Yes - draw with fingers, marker, paintbrush etc.” e depois da oficina: “ Yes, you can draw with any objects”. Lea, antes do laboratório respondeu que desenhar sem lápis é possível e exemplifica os materiais; “Like paint, pens, marker, even fingers” e depois do laboratório afirmava que “ of course it is, you can draw with anything, it can even be an object”. À pergunta feita sobre a proveniência do traço, a resposta da Lea antes do laboratório é “ It comes from an artist (or someone working to create art)” e depois do laboratório relata que: “ A mark comes from any object! Marks are different, they can be circles, squares, rectangles, or just a round shape! A mark can be made out of anything”.

Grupo 2

No que se refere às respostas do grupo 2, nota-se que três participantes relacionam a origem do traço e do desenho com o gesto primordial, Petherbridge (2010) afirma que:

“Drawing create linkages between the past and the present by the serial and temporal nature of its linearity, it is as profoundly embedded in history as in the present.” (p.2-3)

Antes do laboratório, o João respondeu que o traço vem da “Luz e da sombra, do caminho, do movimento” o que demonstra uma pré-conexão poética com o desenho e a resposta não mudou muito depois do laboratório, mas acrescentou uma linha ondulada na folha talvez enquanto gesto de liberdade?

Depois do laboratório, a Andreia respondeu que “O traço vem de onde queremos, inclusivamente do traço dos outros”. Poderá demonstrar que o desenho colaborativo despertou o olhar/ a atenção pelo/no outro.

Posso concluir que desenhar com objetos não convencionais abriu e estendeu possibilidades expressivas e aproximou os/as participantes à criação. Contudo, seria necessário mais tempo para aprofundar esta experiência e reconfirmar resultados. Trabalhar em grupo nem sempre permite estar em contato com cada participante, pelo que imagino que com um maior número de sessões fosse mais fácil aprofundar aprendizagens e acompanhar, da melhor forma, todos/as os/as participantes.

Segundo Speranti (2021) para relacionar-se com o desenho e assim descobrir que é algo que depende de uma ação própria, é necessário começar pela observação. A proximidade física determina o colapso daquela barreira imaginária que afasta as crianças da arte figurativa, ajudando-as a conhecer o *segno* e as ferramentas envolvidas, a identificar as qualidades do material e as suas possibilidades. Em sintonia com o autor, considero urgente facilitar momentos estruturados em que seja possível ampliar a potencialidade do gesto, incentivando o pensamento criativo e uma aproximação efetiva ao que é mais essencial no desenho.

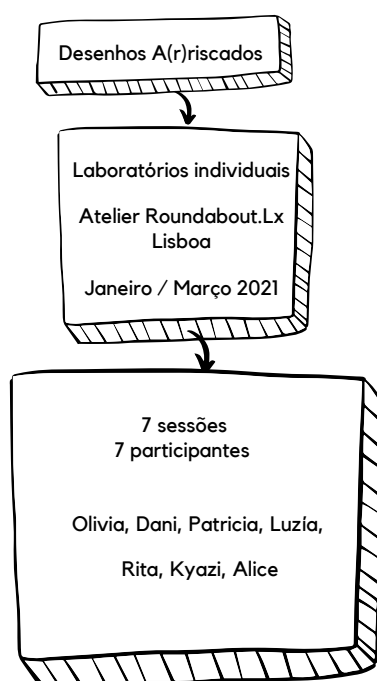
Speranti (2021), sobre o potencial dos laboratórios de Bruno Munari, refere:

Estes laboratórios são uma oportunidade para experimentar e adquirir chaves para investigar a realidade. O que é a relva, senão um conjunto de linhas? Perante a realidade e a sua exploração, abrem-se diferentes universos de exploração. A arte é investigação, e aproximar-se dela significa, antes de mais, fazer perguntas, romper com os hábitos, enriquecer a imaginação através de ações concretas. Voltar à didática do gesto significa fornecer um instrumento para habitar o mundo com um olhar livre e curioso, na esperança de que, uma vez adultos, mantenham esse olhar²¹ (p.9).

Considero importante poder facilitar experiências que auxiliam o desenvolvimento de um olhar crítico através de pequenos gestos, propondo assim diferentes posturas perante a vida e diferentes formas de ver o mundo.

²¹ Tradução própria a partir do italiano

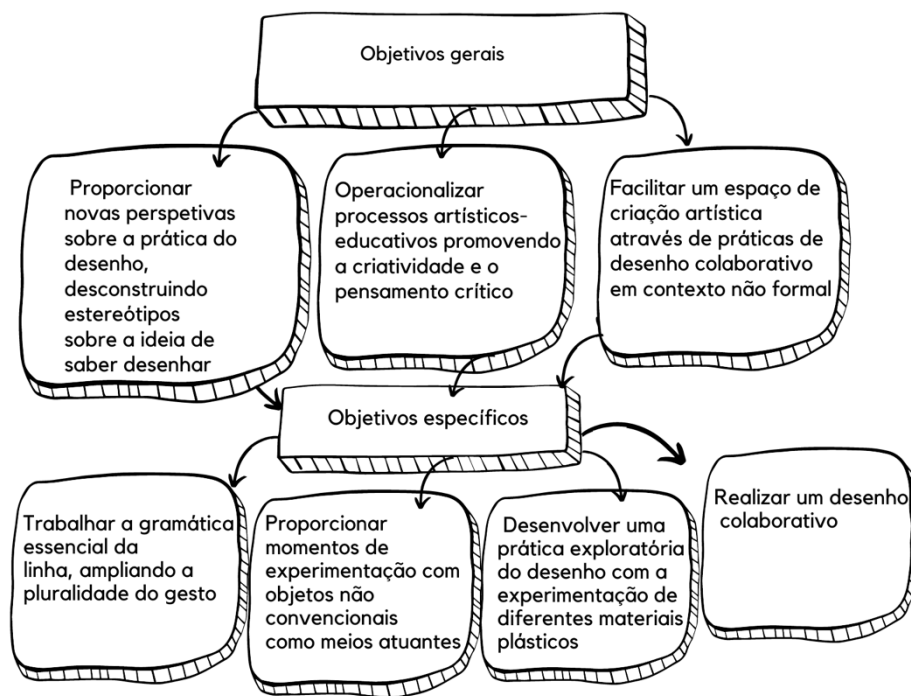
5.2. Laboratório *Desenhos A(r)riscados*



Esquema 9. Visão geral e calendarização do laboratório *Desenhos A(r)riscados*.

Sobre o laboratório *Desenhos A(r)riscados* segue-se uma descrição da proposta geral e da experiência com cada participante. Cada sessão é descrita individualmente, deixando observações, usando como referência o meu diário de bordo, refletindo sobre a proposta educativa realizada. Neste sentido, recorri e mobilizei os registos de fotografia, vídeo e áudio, bem como os desenhos desenvolvidos ao longo dos laboratórios e, ainda, os relatos dos participantes. No fim do desenho colaborativo cada pessoa fotografou uma parte do desenho que achou mais eficaz — expressiva, interessante ou persuasiva como no laboratório piloto.

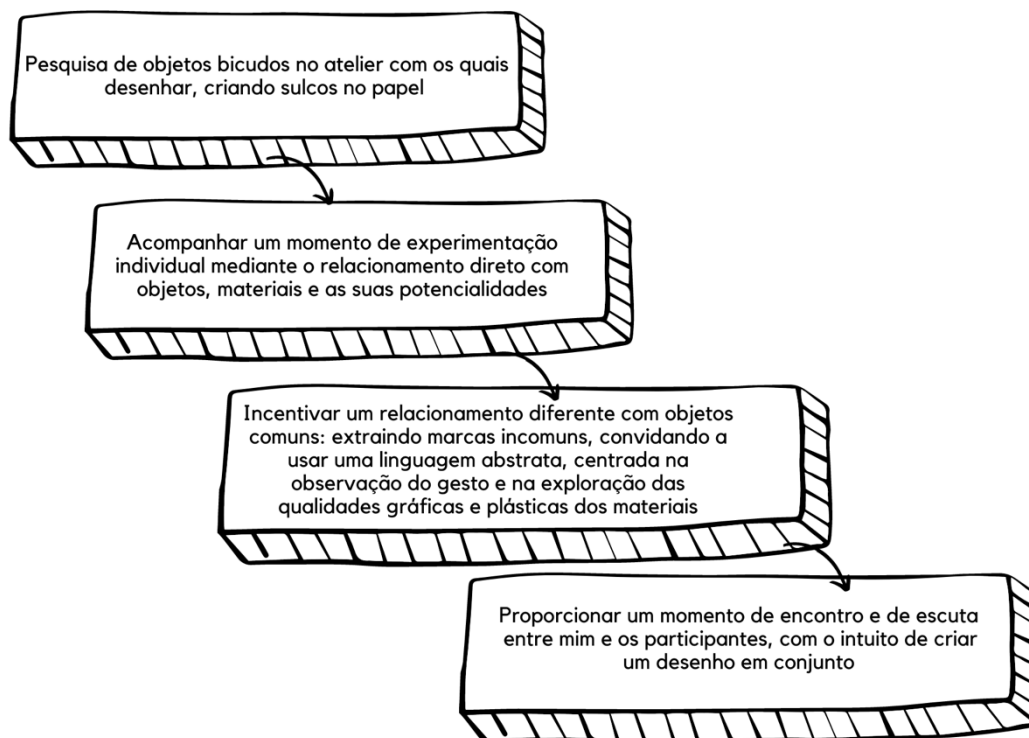
Cada sessão — num total de sete sessões — encontra-se dividida em quatro momentos: pesquisa pelo objeto, desenho individual, desenho-colaborativo e relato da pessoa que participou na intervenção, seguindo-se uma reflexão final. As citações dos participantes tiveram como fonte relatos escritos e ou orais — registados pelos participantes.



Esquema 10. Objetivos gerais e específicos do laboratório *Desenhos A(r)riscados*.

O Esquema 10 refere-se aos objetivos gerais e específicos deste laboratório, que são equivalentes aos do laboratório piloto, embora a proposta e a abordagem sejam diferentes — como será possível constatar nas etapas seguintes. No contexto do meu atelier, por meio do uso experimental de objetos não convencionais, escolhidos pelos participantes, com os quais desenhamos, criando sulcos no papel, propus uma abordagem ao desenho como prática aberta à experimentação, individualmente com cada participante, e num momento de criação comum, explorando o potencial expressivo e comunicativo do gesto, que só no final do processo se revela — quando o pó da grafite entra nos sulcos do papel.

Etapas do laboratório



Esquema 11. Etapas do laboratório *Desenhos A(r) riscados*.

Como já foi contextualizado anteriormente, o laboratório *Desenhos A(r) riscados* surge a partir da série de desenhos *Detriti* (Figura 7). Estes desenhos escapam dos traços que se repetem obsessivamente, sem fim. Sem a luz ou sombra passam despercebidos, são quase como um segredo que depende do seu contexto e que se manifesta entre o visível e o invisível. Processo que pretende também dar força ao gesto, atrás do desenho, onde o valor reside no ato da sua criação, partindo de uma ação que que pode ser, simultaneamente, frágil e forte e que nos recorda que a “performatividade” do gesto integra um corpo que atua, num determinado momento. Foi este elemento performativo que foi para mim importante explorar ao decorrer dos laboratórios, com os participantes. De acordo com Newman no que refere ao valor que reside no ato de desenhar e o prazer que pode resultar do processo de apreciação do desenho:

When we come to look at another’s markings in the world, we see an extraordinary event. We see attempts at articulating the unbounded space that the momentarily

binds that aspect of us that is eternally fragmented. This is part of the very particular pleasure of looking at drawings. There is a fascination and a delight in scrutinising the organisation of the image, and of being so close to the action. Not a desire to possess, but merely to engage, it is part of an aesthetic experience (Newman, Zegher, 2003, p.19).

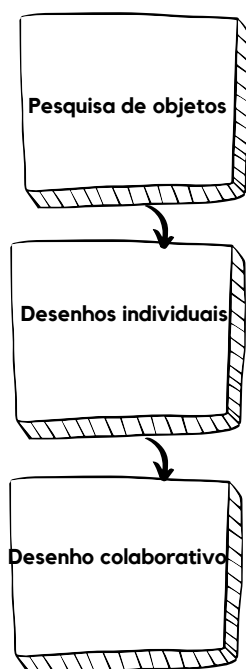


Figura 22. Experimentação/prática que deu origem ao laboratório *Desenhos A(r)riscados*, 2020, Marta Angelozzi. Fonte: própria.

O processo de ideação do laboratório *Desenhos A(r)riscados* incluiu pesquisa teórica, mas também experimentações práticas, entre as quais o desenho acima apresentado na Figura 22, executado rapidamente com uma pedra encontrada no atelier e grafite em pó. Partiu de um impulso e, ao longo da ação, materializou-se numa imagem que reconheci e com a qual me relaciono. Verifiquei que, mais uma vez “O desenho acompanha a rapidez do pensamento e responde às urgências expressivas” (Derdyk, 2020, p.53). Processo particularmente gratificante que pretendia proporcionar para cada participante.

Considero que, com meios muito simples seja possível viver e proporcionar uma experiência significativa, baseada na prática, com a qual seja possível relacionar-se com o desenho de uma forma não estandardizada, plural e mais abrangente, desmistificando as abordagens que associam o desenho à representação e à figuração. O desenho registra o que não existe, e a linha é uma abstração que representa o que o homem percebe visualmente. Para mim, desenhar é uma fonte de imenso prazer — experienciar o desenho, enquanto este se torna visível e se revela de formas inesperadas, através de propostas

simples. Em cada sessão do laboratório *Desenhos (Ar)riscados* distinguem-se três momentos essenciais como demonstra o Esquema 12.



Esquema 12. Momentos do laboratório *Desenhos A(r)riscados*.

O laboratório começa com a **pesquisa de objetos** com os quais possa ser possível o ato/gesto de inscrever no papel, usando preferivelmente ferramentas que seriam normalmente utilizadas para construir, soldar, esculpir e moer. Ou seja, principalmente ferragens, mas também podem ser utensílios de cozinha. Este é um processo em que as pessoas se podem sentir desconfortáveis, na medida em que se trata de um pedido invulgar e implica entrar no espaço privado de alguém e interagir com os seus objetos. Ao oferecer aos participantes, a possibilidade de abrir gavetas, que normalmente estão fechadas ou que são usadas só pelo artista, quis que o atelier se tornasse num lugar acessível, promovendo um processo de apropriação, proporcionando uma mudança de perspetiva. O participante desloca-se do ponto de vista do espetador e assume o papel de atuante, que ativamente começa uma nova experiência.



Figura 23. Pesquisa de objetos por alguns dos participantes: Kyazi; Dani; Pat. Fonte: própria.

Alguns objetos inspiram certos movimentos que são mais satisfatórios do que outros, mas é realmente difícil saber qual será o resultado da sua manipulação na folha. Ao longo do processo da escolha do objeto, o questionamento e a observação táctil fizeram parte da exploração. Contudo, só é possível observar o efeito da própria ação de inscrição no papel, depois de espalhar a grafite sobre os riscos/ sulcos, tal como se pode ver na Figura 24.



Figura 24. Processo de criação de sulcos no papel com Alice; momento de revelação dos sulcos com Patricia; visão geral dos desenhos individuais revelados com Kyazi. Fonte: própria.

Deste modo, no momento dos **desenhos individuais**, a experiência da manipulação dos objetos escolhidos e a observação dos resultados são, ambos, muito importantes para determinar a posterior escolha do objeto a ser usado no desenho colaborativo final. Experimentar com mais de um objeto em folhas separadas ajuda a selecionar a ferramenta a ser usada no desenho coletivo. São então executados três desenhos para cada pessoa, em folhas de tamanho A3, trabalhando um em frente do outro e cada um com os seus objetos e folhas (Figura 25).



Figura 25. Ferramentas a ser utilizadas para desenhar, selecionados por: Dani; Luzía; Rita; Alice. Fonte: própria.

Após a experimentação individual, começámos um **desenho colaborativo**. Numa folha de papel com um metro de comprimento, de forma alternada, desenhámos com a o objeto escolhido como se pode ver na Figura 26. Os desenhos feitos em conjunto só foram revelados no final, ao pulverizar a grafite sobre o papel. É desafiante responder a uma ação que é difícil de ver. É essencial concentrar-se no momento em que o desenho está a ser realizado, quando ainda é apenas possível ver as incisões efetuadas e a memória do gesto que acabámos de ver está ainda presente, para tentar interpretar e saber como responder. Este processo obriga a estarmos no presente e a estarmos atentos. Também é necessário arriscar, respondendo a algo sobre o qual temos alguma incerteza.



Figura 26. Momentos de inscrição e de revelação do desenho colaborativo. Fonte: própria.

O momento da revelação é um processo essencial, de surpresa e maravilhamento, talvez o papel precisasse de ser mais espesso, mas esta fragilidade foi algo que decidi incorporar na experiência embora tenha sido perturbadora, da próxima vez empregaria, no desenho colaborativo, o mesmo papel dos desenhos individuais, considerando que é importante equilibrar o nível do desafio. Compreendi que é significativo para o interveniente participar ativamente na revelação, porque é uma forma concreta de entrar em contato com o desenho,

ao espalhar o grafite com o pincel mergulhamos no desenho, revelando e observando em pormenor cada incisão executada por ambas as partes.

5.2.1 Análise de dados emergentes e produções gráficas

Sessão com Olivia

Olivia tem experiência em ilustração e design, de origem italiana e francesa e tem 48 anos de idade. Estando de passagem por Lisboa, só participou neste laboratório.

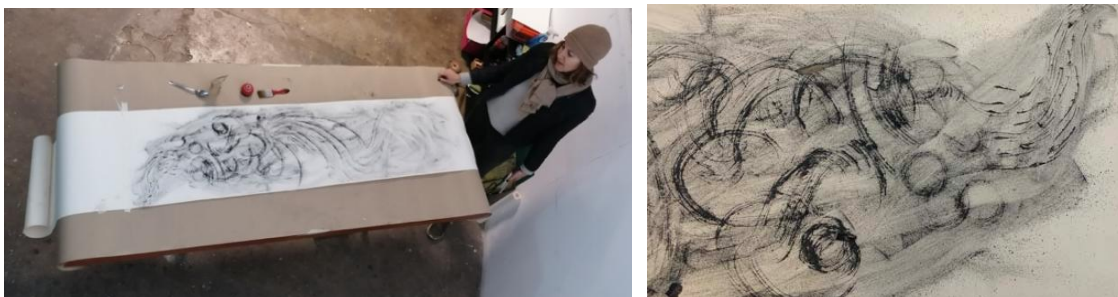


Figura 27. Olivia - Laboratório realizado no dia 20 de janeiro de 2021. Fonte: própria e detalhe fotografado por Olivia.

Pesquisa de objetos

Olivia não tinha a certeza onde procurar os objetos a ser utilizados, mas abrimos gavetas juntas e foi rápida na sua escolha. Perguntei como escolheu os seus objetos e ela respondeu: “I chose objects that would leave a trace: sharp, heavy, pointy, objects that would scratch the surface.” Olivia sabia quando o objeto que ia escolher iria ter mais sucesso e satisfação, um objeto redondo de metal, por exemplo, teria de rodar para fazer círculos em todo o lado, como representado na Figura 28. Olivia escolheu desenhar com uma grossa de meia cana, um disco de lixa para metal, e uma escova de arame para rebarbadora, que selecionou para o desenho final.

Desenhos individuais

No momento da revelação dos desenhos, ao ver os resultados, ambas soubemos reconhecer, imediatamente, os objetos dos quais conseguimos, ou não, desfrutar, uma vez que algumas marcas pareciam mais bem-sucedidas e expressivas do que outras.



Figura 28. Momento de criação de desenhos individuais com Olivia; desenho finalizado com grafite. Fonte: própria.

Desenho colaborativo

Ao observar Olivia a revelar o desenho, como representado na Figura 29, pensei nos estudos arqueológicos e no momento em que com um pincel se retira o pó dos vestígios, revelando fósseis preciosos. Um momento de surpresa e de profunda atenção para cada arranhão que foi revelado. Perguntei se, de alguma forma, o objeto que escolheu inspirou o que ia desenhar e ela explicou que quando pegou no objeto, sabia que iria ser capaz de fazer algo com ele, mas não tinha uma visão prévia, porque não estava concentrada no resultado, mas sim na experiência.



Figura 29. Momento de revelação do desenho colaborativo com Olivia. Fonte: própria.



Figura 30. Desenho colaborativo realizado com Olivia. Fonte: própria.

Relato de Olivia

“When picking objects to mark the paper, I was influenced by my current mood, I was stressed by a recent telephone call. I chose objects that were either aggressive or heavy. I then applied the objects onto the paper with force and large movements... Like a release. It was satisfying even though I couldn’t really distinguish what I was drawing with my movements. It pushed me to let go of the result and focus on the process, not judging but accepting. It was comforting to do it with you, because I felt I wasn’t under observation, but that it was rather a shared experience. It was exciting to sprinkle the graphite powder once done and reveal the marks. It all made sense then and was beautiful.”

O nosso diálogo foi claro, a experiência do desenho colaborativo foi divertida, rápida e o processo sendo o primeiro foi misterioso para mim, com resultado inesperado. O ritmo de Olivia foi rápido, assim que compreendeu a tarefa, escolheu as suas ferramentas, experimentou-as com interesse, curiosidade, empenho e sem hesitação. Senti-me entusiasmada e apercebi-me que esta prática desencadeava muitos pensamentos novos e associações interessantes que esperava provocar nas pessoas, nesta conversa visual comigo.

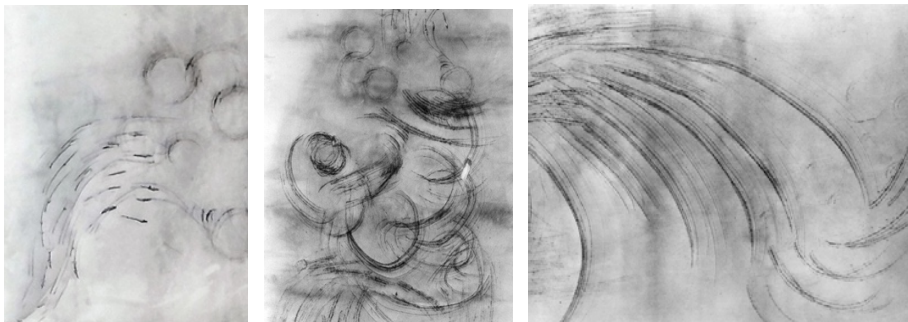


Figura 31. Detalhes do desenho colaborativo com Olivia. Fonte: própria.

Sessão com Luzía

Luzía trabalha com cinema documentário e desenvolvimento comunitário, é de origem espanhola e tem 40 anos de idade.

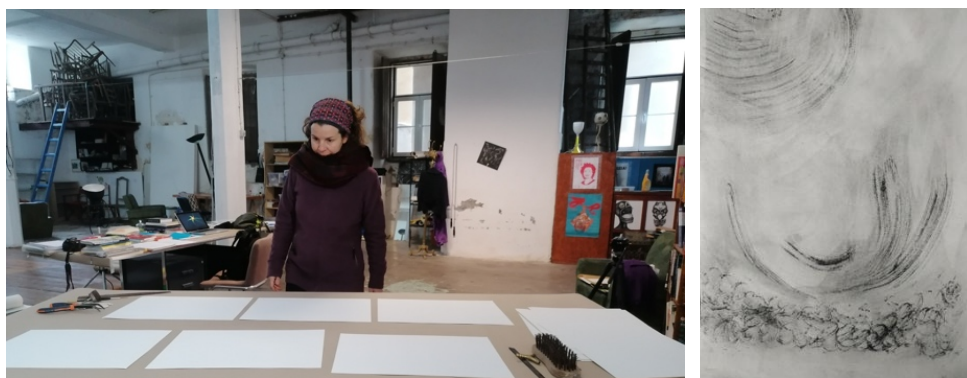


Figura 32. Luzía - Laboratório realizado no dia 12 fevereiro 2021. Fonte própria; Detalhe do desenho colaborativo fotografado por Luzía.

Pesquisa de objetos

A Luzía expressou que a pesquisa de objetos específicos no espaço é um ato muito concreto que implica um olhar mais focado, em que se demora algum tempo para perceber o que se procura. Entretanto pegou em vários objetos de natureza diferente — uma grosa de meia cana, uma pequena escova de arame para rebarbadora, um alicate com pontas curvas, uma lamina para serra, um pedaço de plástico e um pincel (Figura 25). Sendo que os objetos selecionados para o desenho final foram a grosa de meia cana e a pequena escova de arame.

Desenhos individuais

Nos desenhos individuais, convidei Luzía a descobrir as variedades de traços que podem surgir, com base no objeto escolhido, com atenção percebemos que a pressão feita com o mesmo e a forma de agarrar o objeto ou o tipo de pressão influenciam o tipo de marca que surge no papel. Tendo isto em consideração, Luzía mencionou que se sentiu perdida e sem critério, ao mesmo tempo, questionou-se sobre se seria isso bom e seguiu o seu caminho de forma a manter-se focada, escolhendo dois objetos para marcar o papel (Figura 34). A sua ação focou-se na interação e dinâmica entre eles. Desta forma, abriu possibilidades a novas combinações que eu não tinha previsto. Em cada folha, produzia mais de que um

tipo de marca, combinando-as, criando assim uma composição entre marcas de origem diferente. Deixei que desenvolvesse o seu método, de forma a seguir a própria intuição e prazer no momento e processo de experimentação.

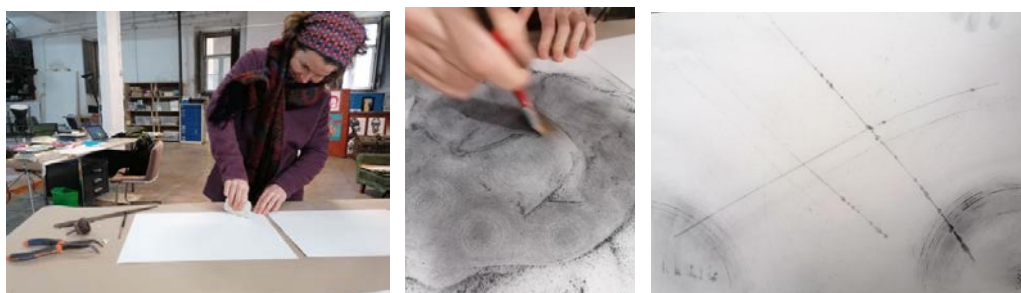


Figura 33. Desenhos individuais realizados por Luzía: manipulação do objeto; revelação do desenho; resultado de um dos desenhos individuais. Fonte: própria.

Luzía expressou que as instruções dadas não foram suficientes para ela, que procurava algo para além e continuou a experimentar várias formas de interagir com os objetos, aplicando diferentes tipos de pressão. Mencionei que rasgar a folha fazia parte da experiência, mas Luzía preferiu a ideia de criar uma pegada do que a de rasgar e, no momento da revelação, o pó de grafite não entrou nos sulcos. Neste processo de revelação Luzía achou interessante ver surgir o desenho e comentou que acontecia o inverso do normal, observando: “para que as coisas estejam visíveis, tens que pôr e dar matéria” e por meio desta intenção, o desenho será visível. Constatação válida em relação ao processo em geral. Para conseguir ver as marcas feitas, optou por esfregar a grafite que não aderiu às pegadas, mas sim ao resto da folha, criando assim o resultado inverso — as pegadas ficaram brancas, em negativo como se pode ver na documentação da revelação do desenho, na Figura 33. Mencionou também que, ao interagir com o material, descobriu como este reagia, mas notou que foi um processo em que se sentiu vulnerável, por sentir pouco controlo. Na relação com a matéria foi descobrindo o que o objeto lhe oferecia.

Não há uma regra específica sobre como aplicar o grafite, pode-se pulverizar em cima do desenho ou espalhar com pincel ou dedo embora seja preferível pulverizar ou espalhar com o pincel. A Luzía criou zonas com mais e menos intensidade de grafite (Figura 33) e usou as mãos para espalhar o grafite, controlando a composição. Cada desenho resultou muito diferente do outro. No final, ao olhar para os desenhos, percebi que a Luzía procurava

estrutura e equilíbrio, falámos sobre poder decidir que marcas revelar e da opção de decidir quando parar de o fazer. Refletimos juntas que a grafite criara um corpo e que a qualidade das marcas podem ser mais ou menos agressivas. Luzía comentou, ainda, que “ficou presa” no momento de exploração da grafite.

Desenho colaborativo

No meio do processo, percebi que a Luzía ao focar-se na interação entre os objetos não tinha experimentado tudo o que os objetos podiam expressar, ficando com dúvidas sobre a forma como manipular as suas ferramentas individualmente. Entendi que poderia ter insistido para que procurasse quantas mais marcas possíveis com o mesmo objeto para então construir, sentindo-se mais confiante no momento do desenho em conjunto. Entretanto, ela superou as dúvidas no momento e sentiu-se desafiada.

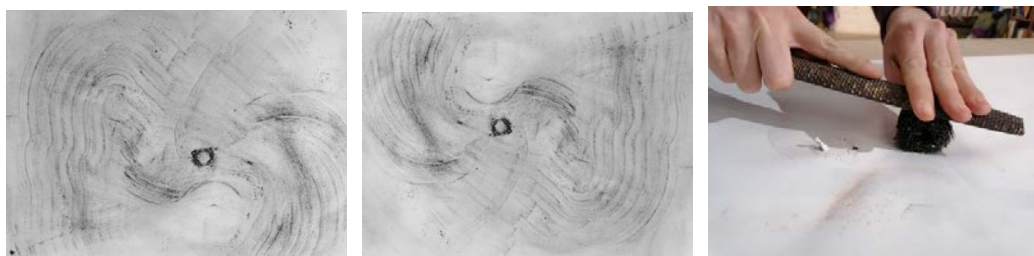


Figura 34. Detalhe do desenho colaborativo realizado com Luzía, fotografado pelos dois lados da folha; manipulação de dois objetos por Luzía. Fonte: própria.

Luzía reparou que estávamos desenhando a partir de pontos de vistas diferentes — uma de um lado da folha e a outra do outro — e, assim, veio do meu lado para ver a minha perspetiva (Figura 34). Notei que olhando para a forma de operar, é possível perceber como a pessoa se relaciona com o outro e com a matéria. Perceber que existe uma outra perspetiva, mostra flexibilidade, abertura e atenção. A Luzía estava muito preocupada com o significado dos traços, se faziam sentido. Disse que tinha a sensação de estar sempre a fechar, eu abria uma frase e ela fechava, recolhia. Gostaria de ser ela a dar propostas abertas, mas acontecia assim, como eu iniciei o desenho com os meus traços, influenciei a composição, as minhas marcas funcionaram como indutor a que Luzía reagia, procurando acolher com as suas marcas as minhas. Luzía sentiu que navegou no vazio, sem muita

segurança e algum desconforto, mas gostou de descobrir sozinha e ultrapassar os seus limites, dúvidas ou inquietações, fazendo assim o seu próprio caminho.



Figura 35. Desenho colaborativo realizado com Luzía. Fonte: própria.

Relato de Luzía

Luzía refere: “Desenhar para mim é um desafio. Normalmente, é uma prática limitante. Como se os universos que existem no meu imaginário ficassem, completamente, constringidos na sua materialização. As minhas mãos só são capazes de reproduzir conceitos estanques, já apreendidos que nem de longe expressam os desejos e inspirações mentais. Foi com esta noção de mim mesma que comecei a oficina. Eu não sei desenhar. Sinto-me torpe nesta linguagem.”

Sobre a primeira proposta — procurar objetos no espaço que gostarias de experimentar para marcar a folha — Luzía referiu que foi interessante movimentar-se pelo espaço duma forma nova. Não sabia bem o que estava à procura, pois não tinha uma ideia prévia do tipo de objeto que podia funcionar melhor. O processo foi ao contrário, estava a olhar os detalhes, aberta a inspecionar objetos e era só ao observá-los, que às vezes traziam alguma sugestão, uma proposta, uma pergunta. E era assim que decidia ou não, levá-los para experimentar. Luzía acrescentou “Gostei dessa forma de pesquisa guiada mais pela intuição e não pelo conhecimento e agora que estou a escrever sobre isto, acho que para mim, fica como uma lembrança de como me relaciono com a realidade quando o faço a partir do olhar da descoberta. Importante manter o espírito de exploração e descoberta!”

Já sobre os materiais e processo de exploração com os objetos para criar um desenho, disse-me que foi novo, para si, desenhar em aberto, sem preconceito sobre o que “tens que desenhar”. “Desenhar sem ter uma ideia prévia, sem ter a imagem mental, sem estar ligada

a um significado. Normalmente, isso seria muito arriscado, desafiante, abismático, medonho. Sem parâmetros, como é que vou expressar nada! Não sei como, não sei! Mas não foi assim. De facto, a proposta libertou-me da necessidade de ser ou fazer, da restrição de não saber desenhar e da limitação das imagens já feitas na minha cabeça de como são as coisas. Tive só a vontade de ver o que fazia o objeto com a minha pressão, os meus movimentos, perceber o que acontecia com a folha, a intensidade. Também achei interessante explorar de que forma um objeto atuava sobre outro, aproveitando as suas formas ou rigidez para bater com um sobre outro... De novo, o processo não era eu a manifestar as minhas capacidades, era mais, eu como recetora e mediadora, em diálogo com os materiais, como se fôssemos uma equipa. Gostei disso. Mas, rapidamente, senti a necessidade de dar forma ou coerência a alguma coisa. Incomodava-me um pouco só fazer linhas, tinha que encontrar um sentido, chegar a algures. Gostaria tanto de tirar esse tipo de exigência de mim!! Ainda que a aperceber-me ou a embater nelas, acho que consegui não me focar naquilo e manter o processo de descoberta e, felizmente, comprovei que acontecia qualquer coisa com sentido, que entrei num diálogo com o que estava a surgir, com base na aceitação.”

Luzia refletiu sobre a sua relação com o material utilizado que promoveu em si a sensação de vulnerabilidade: “A grafite, tão móvel, tão pequena, mas que pode ter muita presença. Senti-me vulnerável com este material e gostei de que quando tentava dominá-lo, ia por todo o lado. Se passava os meus dedos por cima, em vez de removê-lo da folha, ele ficava mais intenso. Às vezes, fazia o efeito contrário daquele que eu achava que iria acontecer”. Sobre o desenho colaborativo expressou que se sentiu um pouco mais insegura porque entrava em jogo a expectativa da outra pessoa. Era um ambiente confortável e sentia-se acompanhada, continuando: “Fiquei com mais dúvidas sobre os objetos e também senti mais forte a necessidade de criar significados, de estar a dizer alguma coisa que a outra pessoa pudesse perceber, para que ela pudesse continuar a conversa, senti que o conceito de conversa, para mim, passava por ‘equilibrar’ os discursos. Se a Marta fazia traços abertos, eu tentava acolhê-los, recolhê-los. Acho que a exigência cognitiva era um bocado maior que no outro exercício, ainda assim, descobri novas formas de tratar os objetos o gostei da ideia da complementaridade, o que quer dizer que, por vezes, o importante não é

saber criar o todo, a ideia completa, mas continuar a explorar a partir do que existe, do que vem sendo dado, do que emerge.

Adorei a oficina, acho que para mim, foi uma experiência muito diferente de lidar com a expressão criativa, de uma forma mais leve, a partir do pequeno, do que está perto, do que faz ligações contigo própria, sem esperar nenhum resultado específico. Gostei muito de tirar fora o “*para quê*”. De certeza, gostaria de continuar a explorar esta relação com a minha criatividade, acho que traz muitas aprendizagens e também é divertido!!”



Figura 36. Detalhes do desenho colaborativo realizado com Luzia. Fonte: própria.

Sessão com Rita

Rita é portuguesa, economista, com 44 anos de idade.

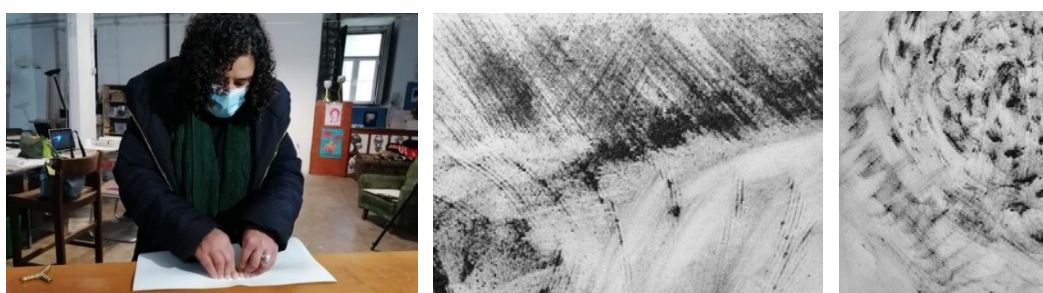


Figura 37. Rita — Laboratório realizado no dia 17 fevereiro 2021. Fonte própria; detalhes do desenho colaborativo fotografado por Rita.

Pesquisa de objetos

Rita procurou os objetos, com atenção, tentando perceber à priori qual a eficácia de cada um para o registo, imaginando as marcas que deixaria na folha de papel.

Selecionou um formão cinzel, uma grossa meia-cana, uma escova de arame para rebarbadora e uma bifurcação em “Y” para gás em latão (Figura 25), sendo que, para o desenho final, escolheu a escova de arame para rebarbadora.

Desenhos individuais

Ao experimentar os objetos, com calma e ponderação, Rita mencionou que a geometria seria a sua zona de conforto. Começou pelo objeto mais confortável para ela — mais geométrico — e, lentamente, foi até aos objetos menos cómodos. Foi preciso usar luvas para manobrar a escova de arame para rebarbadora. Entretanto, eu desenhava com uma faca de cortar carne, também fora da minha zona de conforto, mas com mais atenção em seguir a Rita do que propriamente na minha experimentação com este objeto. É mais fácil enfrentar um desafio quando a pessoa com a qual se partilha a experiência também enfrenta o mesmo desafio, continuamos com um bom andamento ditado pelo tempo disponível para o laboratório. Não tinha a certeza de se iria ser suficiente.

Rita desenhou com o formão cinzel, a grossa de meia-cana, a escova de arame para rebarbadora e a bifurcação em “Y”. Expressou dificuldade na escolha e perguntou se podia usar vários objetos ao mesmo tempo. Com base na experiência anterior, com a Luzía, sugeri que utilizasse um objeto de cada vez para tentar extrair de cada um o maior número de marcas possível — desta forma Rita ia estar mais confortável no momento do desenho colaborativo. Rita assim fez, também falei na possibilidade em não procurar uma composição, mas sim marcas e texturas avulsas. Achei que desse modo o foco iria manter-se no processo de extração de diferentes marcas, na qualidade do rasto deixado pelo objeto e não tanto no resultado.



Figura 38. Desenhos individuais realizados por Rita. Fonte: própria.

Desenho colaborativo

No momento do desenho colaborativo, fiquei surpreendida com a reação de Rita às minhas marcas indutoras. Ao invés de desenhar, seguindo a orientação da folha, foi compondo voltando atrás em relação com o traço indutor. Os sulcos que criava com o seu objeto às vezes espelhavam as minhas marcas, revelando sulcos orgânicos e desafiantes no sentido em que alternava em diferentes formas de comunicação, sem ordem ou uma direção específica, de forma inesperada. Rita pediu-me se podia desenhar do meu lado, mudando de perspectiva e eu deixei-a fluir, em liberdade.

Creio que houve momentos em que conseguimos criar um desenho com “intenção” e momentos em que os objetos deixaram marcas sem muito controlo da nossa parte, quase como se ganhassem vontade própria. Conseguimos criar um desenho fluido, atento e variado, com diferentes ritmos e intensidades. No momento em que observámos o desenho, em conjunto, percebi que tinha sido uma experiência interessante para a Rita, pois esta comentou que o seu objeto a surpreendeu imenso, enquanto objeto agressivo, sem precisão, mas que gerou movimentos esteticamente impactantes.

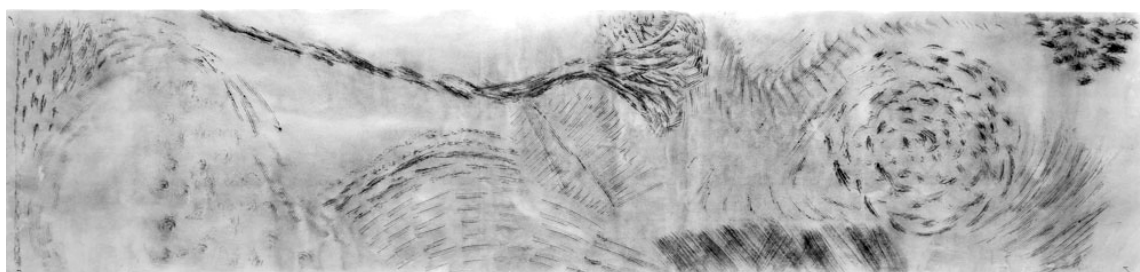


Figura 39. Desenho colaborativo realizado com Rita. Fonte própria.

Relato de Rita

Rita referiu que o desafio se apresentou, desde logo, interessante e novo e que a experiência se desenrolou de forma muito fluida e descontraída sendo, no entanto, possível destringer fases distintas. “No momento da escolha dos instrumentos, foi como pensar em objetos “do zero” para descobrir, como na infância. Destituídos das suas funções originais, restou imaginar as possibilidades que estes objetos ofereciam para calcar o papel”. Descreveu escolher três objetos “bastante heterogêneos. O primeiro, um formão cinzel, de ponta

estreita; o segundo, uma grossa meia-cana — com um lado plano e outro abaulado; o terceiro, uma escova de arame de máquina — de fio de aço”.

Quanto às suas expectativas: “pensei que o formão cinzel me daria muitas possibilidades, que seria fácil de manusear e seguro. Julguei que a grossa meia-cana iria funcionar maravilhosamente, permitir-me-ia forçar no papel texturas e padrões interessantes — as expectativas eram altas. Quanto à escova de arame, pensei que seria um fiasco. Apesar de esteticamente atrativo, não oferecia qualquer conforto na mão, tinha toque agreste, e achei que serviria apenas para furar o papel — mas estava pronta a experimentar algo radicalmente diferente”.

Sobre a concretização do potencial imaginado, Rita comenta que sobre os primeiros três exercícios exploratórios: “usei três folhas, uma para cada instrumento, de forma isolada. O resultado final surpreendeu-me. O formão no papel permitiu elaborar alguns efeitos bem visíveis, mas, apesar de ter explorado várias partes do objeto, senti que o resultado era expectável, não permitia grandes voos. Usei vários ângulos e combinações, mas não terminei convencida. Ao explorar a grossa de meia-cana, percebi imediatamente que teria de pegar no papel e cravá-lo com pressão na grossa. Fi-lo de várias formas e com diferentes partes do instrumento, joguei com os padrões na construção de flores geométricas. Terminei feliz e a pensar que o resultado era fantástico. Ao pegar na escova de arame, logo percebi que teria de proteger a mão. A Marta arranjou-me uma luva grossa de oficina e o problema foi ultrapassado — não sem alguma perda de precisão nos movimentos. Com a escova maltratei o papel como pude, com diferentes graus e utilizando diversas partes. As pontas rasgaram a superfície da folha, a diferentes profundidades. Quando terminei, pensei que seria o resultado mais grosseiro e desinteressante dos três”. Já no momento da revelação, Rita descreveu-o da seguinte forma: “depois, aplicámos a grafite. E tudo mudou. O desenho com o formão resultou fraco, a calcagem com a grossa de meia-cana desapareceu sem oferecer qualquer efeito significativo ou impressionante e os desenhos realizados com a escova de arame permitiram efeitos incríveis, com diferentes forças e energias e movimentos das linhas. No final verifiquei e verbalizei que em consonância com o meu estilo de raciocínio, havia tentado, em vários momentos, utilizar os instrumentos para construir padrões ou formas geométricas. Grande parte foi natural e inconsciente, ligada à minha forma de organizar a informação, mesmo que visual.”

Quanto à seleção de um dos instrumentos para prosseguir: “ainda surpreendida pelos efeitos, tive de me reposicionar. Apaixonada pela grosa de meia-cana, optei por abandoná-la — após um breve luto — a favor da desconfortável escova de arame.

No momento colaborativo, o desenho a duas, disse: “este é talvez um dos momentos mais interessantes da experiência, mas o que tenho mais dificuldade em analisar. Fiz traços pequenos e longos, alguns interagindo mais diretamente com os da Marta, outros estabelecendo linhas próprias que ocuparam sem medo o espaço. Os meus rasgões ondularam no papel sem padrão nem simetrias e de quando em quando brincaram com as linhas da Marta. Foi um prazer estar ali”.

Avaliando de forma geral o laboratório, Rita refere que: “olhando o todo, no final, já com a grafite, verifico que abandonei toda e qualquer forma geométrica e contida, até ao momento em que a Marta me perguntou se já estava “o diálogo” terminado. Nesse momento, senti a necessidade de finalizarmos em força e de forma mais afirmativa. Inadvertidamente, e de forma menos fluida, rasguei aos poucos um triângulo bem definido na forma — que ficou bastante marcado no papel, bem escuro”.

Finalmente, “a reflexão cuidadosa após esta experiência trouxe-me a consciência concreta de que projeto as minhas características pessoais — e as minhas ansiedades, formas de afirmação, estrutura de pensamento, linguagem ou gestão de processos — para o exterior de variadíssimas formas, a maior parte das vezes, inconscientemente e em formatos insuspeitos.

Um muito obrigada à Marta pela experiência, pelo prazer que tive, no seu decorrer e pelo resultado da descoberta pessoal e do repensar da minha identidade, na relação com o meio envolvente.”

Em relação as expectativas, é relevante referir que antes de começar o laboratório, a Rita perguntou sobre quais seriam as minhas expectativas em relação à sua participação, ao que respondi que, da minha parte, esperava apenas disponibilidade para uma experiência em volta do desenho, diferente do “habitual” e, realmente, chegou com essa abertura ao laboratório.

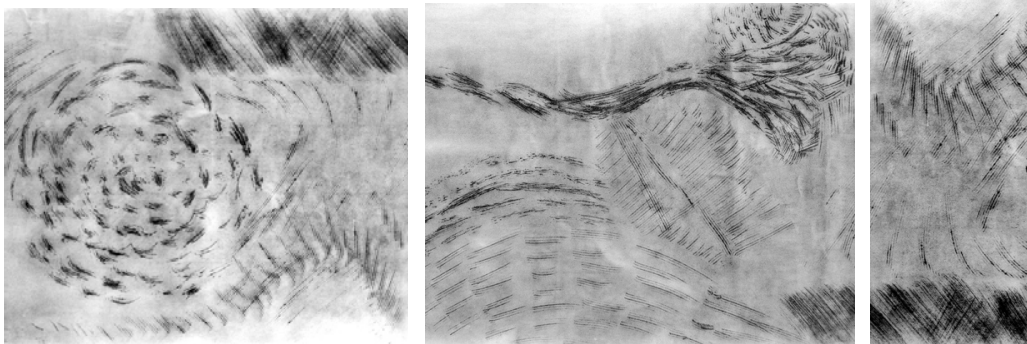


Figura 40. Detalhes do desenho colaborativo realizado com Rita. Fonte: própria.

Sessão com Patricia

Patricia é escritora e guionista, de origem espanhola, com 47 anos de idade.



Figura 41. Patricia — Laboratório realizado no dia 19 Fevereiro 2021. Detalhe do desenho colaborativo fotografado por Patricia.

Pesquisa de objetos

Patricia apresentou-se com uma disposição aberta à experimentação, procurou os objetos com atenção, Figura 23, fazendo perguntas e questionando-se sobre os materiais escolhidos. Apoiei as suas escolhas, explorei além das ferramentas de trabalho, mencionei que não queria privilegiar só objetos de metal, procurei pedras e outros materiais e fui eliminando com dificuldade até ficar com quatro objetos — uma torneira, uma pedra de calçada, uma escova em arame de aço, um conjunto de agramos.

Desenhos individuais

O processo de experimentação do objeto foi muito háptico, Patricia não procurava só o controlo sobre a ferramenta, mas o prazer tátil que a ação instigava.

Escolheu objetos com qualidades muito diferentes, lineares, irregulares de grandes e pequenas dimensões. Experimentou, primeiro, com atenção, na sua mão como se fosse uma folha, Figura 42. Usou pressões diferentes e gestos variados. Não foi fácil aceitar a ideia de poder rasgar o papel, o que é normal, até se experienciar o resultado, pois rasgar é como destruir e quase sempre está associado a uma ação violenta. O momento da revelação foi explorado com entusiasmo e delicadeza, observando o pó da grafite a entrar nas fissuras, com atenção, lembrando os seus movimentos em relação às marcas produzidas. Ficou surpreendida ao revelar as marcas criadas com a torneira, pensava que não iriam resultar, mas achou esse resultado, um dos mais interessante, tendo sido este o objeto que escolheu para o desenho em conjunto (Figura 42).



Figura 42. Encontro tátil com os objetos; objetos selecionados a ser testados por Patricia; manipulação da torneira; detalhes de desenhos. Fonte: própria.

Desenho colaborativo

Ao desenhar, percebemos que foi necessário tempo para criar uma dinâmica conjunta. As nossas linhas nem sempre se equilibravam, Patricia marcou o papel em áreas reduzidas e eu abria espaço para novas composições, convidando-a a interagir e a abrir os seus gestos.

Chegámos a um momento de união das nossas linguagens, confirmado por ambas, ao observarmos o resultado. De facto, Patrícia falou do momento em que percebeu que os nossos traços se equilibraram e fotografou essa zona do desenho como sendo a mais bem-sucedida do nosso “diálogo” (Figura 41). Estava com receio de partir a folha, mas não achou que fosse um problema não poder prever o resultado. Fruindo do desenho final achou que tinha sido pouco expansiva com o seu traço, pois nunca fizera desenhos em folhas de papel tão grandes, estando habituada a desenhar em formato pequeno e também sentiu que o tipo de objeto escolhido limitou, de certo modo, os seus movimentos, limitação que ao meu ver produziu um efeito gráfico muito dinâmico no espaço da folha (Figura 44). Comentou ainda que o processo levado a cabo remetia para a técnica da gravura.



Figura 43. Desenho colaborativo realizado com Patrícia. Fonte própria.

Relato de Patrícia

“Participar nesta oficina tem aberto na minha cabeça um tipo de concentração diferente, um estado mental entre o jogo e o mistério do espaço. Para começar, o facto de experimentar as distintas texturas dos objetos é um processo criativo excitante. Encontrei algumas dificuldades na escolha do objeto por ter a sensação de estar a perder as possibilidades dos objetos descartados. A escolha do objeto foi difícil, mas terminei por adorar o escolhido. Nunca imaginei que uma torneira tivesse tantas possibilidades. Também descobri a magia do grafite. Uma das coisas mais interessantes da oficina foi o desenho conjunto, dava-me a sensação de estar a dançar uma dança desconhecida com alguém. Ajudava-me a “ficar” no processo. Às vezes queria fazê-lo “bem” e tinha de me recordar de viver o processo sem me preocupar com o resultado.

Por último, achei interessante descobrir a textura e o “movimento” do desenho final (Figura 43). Gostava de voltar a participar na oficina e também tenho curiosidade por experimentar mais objetos e texturas.”

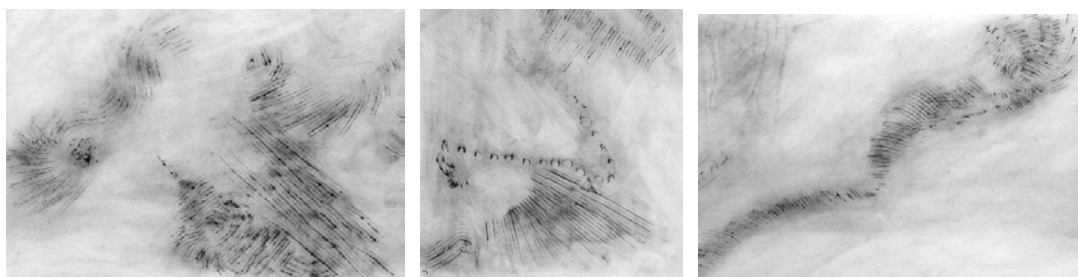


Figura 44. Detalhes do desenho colaborativo realizado com Patricia. Fonte: própria.

Sessão com Dani

Dani é performer, de origem italiana e brasileira, com 39 anos de idade.

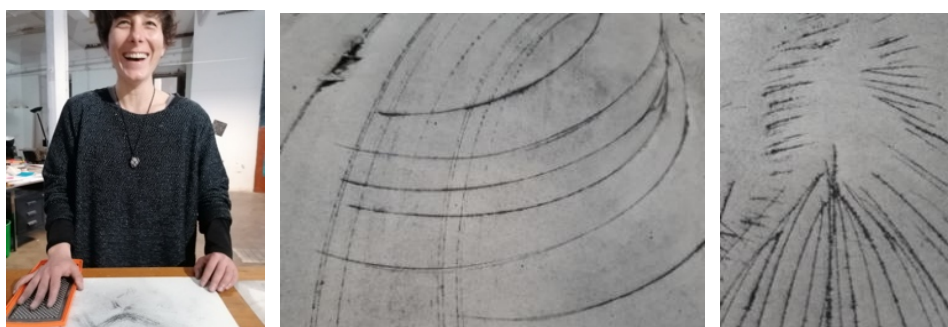


Figura 45. Dani — Laboratório realizado no dia 21 fevereiro 2021; Detalhe do desenho colaborativo fotografado por Dani.

Pesquisa de objetos

No momento de procura e seleção de ferramentas, Dani foi procurar na zona exterior ao atelier objetos partidos, rejeitados, tendo sido este processo muito rápido — Figura 23. Dividiu os objetos em famílias: relacionados com a cozinha, ferramentas de trabalho e objetos de exterior.

Desenhos individuais

Dani escolheu dois objetos para cada folha, mas usou-os individualmente (Figura 25). O objeto pelo qual mais se interessou foi um ralador porque era como uma extensão da mão, embora não tivesse muito controlo sobre ele. Declarou que não procurava controlo, de facto tentava antes fugir dele. No momento da escolha do objeto para o desenho colaborativo, Dani notou que o papel era mais fino e achou que, os efeitos pretendidos não iam resultar no suporte em questão, por este motivo optou por outra ferramenta: o candeeiro, que em si incluía muitas outras peças/materiais, como o vidro ou a corrente, que poderiam também ser utilizados (Figura 47).

Experimentou, com atenção, precisou de perceber o tempo que podia dedicar para cada objeto. O momento da revelação do primeiro desenho foi uma surpresa para si, relacionou-se logo com o resultado, embora no segundo desenho as marcas não tenham entrado tão profundamente no papel, revelando-se parcialmente. Ao espalhar e ao esfregar com o dedo a grafite no papel, aconteceu o processo inverso, a grafite agarrou na área do papel o que não tinha marcas, ou seja, revelou o oposto, como tinha acontecido a Luzía como se pode ver na Figura 46. Falámos sobre o prazer relacionado com o movimento efetuado com o objeto. O candeeiro foi escolhido porque tinha potencial de ser “desdobrado”, observou que o vidro, por exemplo, presente no objeto funcionava, em si, como um lápis e por isso facilitando o controlo, aspeto entendido como uma possível limitação. Achei surpreendente a escolha do candeeiro e o fato de ter conseguido várias texturas com o mesmo, equilibrando entre o controlo e o inesperado. Dani testou com intenção e atenção cada objeto, percebendo-se a sua pesquisa pela linha reta e controlada, mas, ao mesmo tempo, pela vontade de dobrar limites.



Figura 46. Desenhos individuais realizados por Dani. Fonte: própria.

Desenho colaborativo

No momento colaborativo do desenho, Dani respondeu à marca indutora questionando a melhor forma de responder, quando refletimos sobre o desenho final, afirmou que partira de elementos dos meus traços, transformando-os em seus, mas, ao mesmo tempo, contrastando e escalando as minhas linhas.

O desenho releva marcas com intensidades diferentes, tendo começado de forma leve, foi-se construindo, intensificando. Em alguns momentos senti dificuldade com o meu objeto porque arranhava demasiado a folha, não sendo assim fácil controlar a intensidade das marcas, mas fui explorando possibilidades. Dani consegui manipular o candeeiro, de forma a criar sulcos circulares, mas também marcas menos controladas (Figura 47).



Figura 47. Processo desenho colaborativo, Dani manipula o candeeiro selecionado. Fonte: própria.

Dani comentou que desenhar em conjunto é divertido, que há um ritmo compartilhado que evita cair no controlo sobre o objeto, abre possibilidades, que incita a curiosidade e a vontade genuína de “ver se dá”. Afirmou que foi agradável, como uma dança e uma oportunidade para procurar ressonância no que o outro fez. Fomos estabelecendo regras, desenhando. As nossas linhas misturaram-se e Dani comentou que se estávamos compondo em conjunto, fazia sentido a fusão. Ao mesmo tempo, considerou interessante ir compondo, sentindo mais do que olhando, focando-se mais na sensação do que na visualização.

Não sei se o desenho acabou no momento certo, para mim tinha acabado, mas senti que Dani precisava de continuar e assim foi.

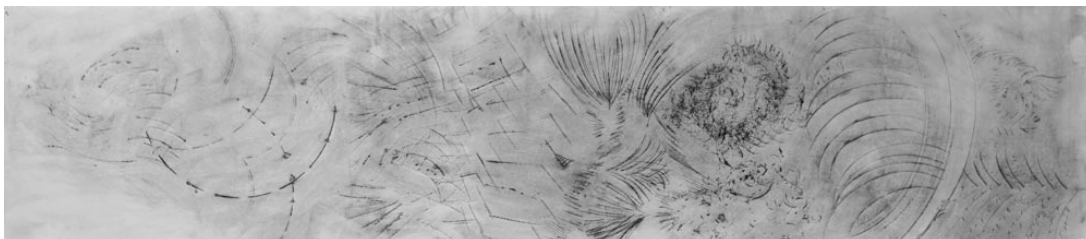


Figura 48. Desenho colaborativo realizado com Dani. Fonte própria.

Relato de Dani

“Renunciar o controle envolve deixar-se encontrar por alguma força por trás da forma visível e até mesmo imaginável.”

Sobre a pesquisa pelos objetos, Dani referiu que “Deixar-se escolher pelo objeto, aceitar o seu convite à relação.”

Sobre os desenhos individuais, afirmou que “Entrar em conversa sem saber sobre o que é, nem quanto tempo durará. Ir-se centrando, criar memórias de uma experiência comum e única.”

Relativamente ao desenho colaborativo mencionou que “Trazer consigo um conjunto de possibilidades, algumas já menos misteriosas porque recentemente frequentadas, outras ainda para experimentar na matéria. Confiar nos materiais como aliados para aceder, captar, visualizar algo incapturável. Brincar de aceitar o presente de cada gesto, sem sufocá-lo com um plano ou interpretação. Não acabar. Tentar estender uma brincadeira para fora do papel, para o desenho da vida.”



Figura 49. Detalhes do desenho colaborativo realizado com Dani. Fonte: própria.

Sessão com Alice

Alice é estudante, de origem italiana e portuguesa, tem 9 anos de idade e é minha filha.

Participou também em agosto na oficina *De onde vem o traço?*



Figura 50. Alice — Laboratório realizado no dia 3 de março 2021; Detalhe do desenho colaborativo fotografado por Alice.

Pesquisa de objetos

A Alice foi rápida a selecionar os seus objetos, tendo ido para a zona exterior, não procurou muito, escolheu o que estava à vista: um boneco, uma pedra, um parafuso (Figura 23) e quando percebeu que o boneco não ia resultar trocou por uma carica. Não questionou muito, no momento da escolha, mas pediu aprovação e observámos os nossos objetos, em conjunto, eu escolhi uma mola e um garfo grande de cozinha. Fiquei bastante entusiasmada com a ideia de usar um garfo enorme para desenhar.

Desenhos individuais

Alice percebeu o nível de pressão necessária para arranhar o papel, variou o tipo de traço, explorou os diferentes objetos, perguntou se podia escrever, falei da importância de descobrir padrões, texturas, qualidade do registo de linhas diferentes. Com o parafuso escreveu, tentou criar texturas, mas o parafuso aleijava a mão. Usou a carica, que segurou de várias formas, encaixando-a na palma da mão e esfregando com energia na folha, de forma a criar sulcos expressivos. Alice selecionou o objeto que lhe dava mais possibilidade de expressão, percebendo assim o objetivo do exercício.



Figura 51. Desenhos individuais realizados por Alice. Fonte: própria.

Desenho colaborativo

Alice demonstrou confiança, percebeu o desafio e aplicou-se. Achei que os nossos traços se fundiam, um construir em conjunto mais do que um diálogo, a qualidade das marcas revela uma expressão parecida, preenchemos com maior força, no início, e deixámos esfumar o registo no fim. Chegámos a acordo, sobre qual seria o nosso traço final — que seria o derradeiro. Alice posicionou-se no lugar onde normalmente trabalho, achei interessante a sua escolha, fez-me questionar sobre os meus próprios hábitos, normalmente tenho trabalhado com a parede nas costas e desta vez inverti a minha posição. Percebi que normalmente desenho da direita para esquerda, uma constante da qual não consegui abdicar e que decidi manter, em todos os desenhos.



Figura 52. Desenho colaborativo realizado com Alice. Fonte própria.

Relato de Alice

“Eu acho que foi fácil, era só procurar um objeto bicudo, giro ou feio, maluco, com uma ou mais partes bicudas. Não foi muito difícil, foi só olhar para os lados procurar e depois tirar.” Sobre os objetos escolhidos, a Alice referiu que “foram diferentes, porque um tinha uma forma estranha com diferentes lados, o outro era um prego que dava para usar de duas maneiras: em pé e de lado, mas era um bocadinho mais difícil de controlar e a parte de

cima, que era redonda só pintava. A carica era como se fosse uma bola cheia de picos”. Alice relatou que escolheu ainda “um leopardo laranja só que este não riscava suficientemente profundo, experimentei, não deu, então troquei com a carica...”

Na experimentação individual Alice ficou mais satisfeita com a carica por ter cinco partes bicudas com as quais arranhar o papel.

Sobre o desenho colaborativo, a Alice referiu como tendo sido “giro porque primeiro começa tu e depois sou eu e tudo é abstrato porque não se vê nada. Sente-se com os dedos e com o maior órgão do corpo que é a pele...”

No momento de revelação foi uma boa surpresa, e o resultado Alice considerou-o “interessante, abstrato e parecido aos teus desenhos.” Perguntei-lhe se tinha gostado de compor o desenho, ao mesmo tempo comigo? — respondeu, “Adorei.”, acrescentando ainda que não seria má ideia participar noutra oficina comigo.

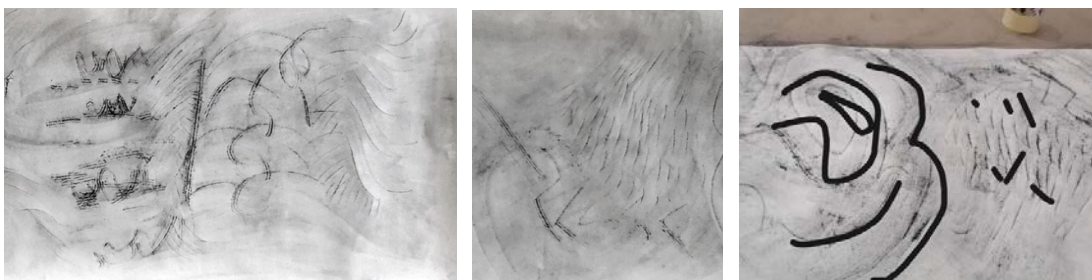


Figura 53. Detalhes do desenho colaborativo realizado com Alice; detalhe fotografado por Alice no qual interveio de forma espontânea usando a aplicação *Draw over* na *Gallery* do telemóvel. Fonte: própria e Alice.

Sessão com Kyazi

Kyazi é estudante, de origem italiana e portuguesa, tem 14 anos de idade e é meu filho.



Figura 54. Kyazi — Laboratório realizado no dia 4 de março 2021; Detalhe do desenho colaborativo fotografado por Kyazi.

Pesquisa de objetos

Na pesquisa do objeto, Kyazi foi rápido, percebendo bem o desafio, percorreu o espaço do estúdio, com o qual se encontra familiarizado, abrindo gavetas com interesse, (Figura 23) tocando nos objetos, foi também à cozinha e voltou com um utensílio, tendo escolhido três objetos no total — uma grosa, uma pequena escova de arame e um cortador de queijo (Figura 24). Ficou surpreendido quando disse que íamos participar no laboratório juntos.

Desenhos individuais

Kyazi desenhava com os objetos, de forma fluida, com gosto e atenção. Sobrepôs traços sem estar muito preocupado com a composição, desenhava rapidamente, ficando absorvido pela experiência e, os resultados são desenhos repletos de texturas interessantes, entretanto partiu o cortador de queijo e usou só a parte de metal. Questionei-o sobre a escolha dos instrumentos e ele justificou, e disse gostar de poder variar o tipo de sulco com o instrumento. Para o Kyazi, o objeto mais satisfatório era aquele que imprimia uma grande quantidade de marcas ao mesmo tempo, sendo também o menos eficiente em contraste e oferecendo pouca variedade de registros. Para o desenho final, não escolheu o objeto que lhe ia oferecer mais possibilidades, mas escolheu a grosa pelo desafio de extrair dela o maior número de diferentes tipos de traço. Entretanto, eu escolhi a faca a pensar que as linhas criavam uma dinâmica interessante.



Figura 55. Documentação do processo e desenhos individuais realizados por Kyazi. Fonte: própria.

Desenho colaborativo

Questionei-me se não teria articulado bem o enunciado/ desafio para o desenho colaborativo, pois o Kyazi teve dificuldade em interagir, talvez devido a alguma timidez, afinal é uma forma de ficarmos expostos, percebi que este pedido, em si, pode ser difícil para um jovem — mesmo assim não desistiu. Considerei que no início o Kyazi estava muito presente, mas depois não se sentiu confiante com o tipo de marca do seu objeto na folha que, para complicar, também era de outra consistência, comparando com as folhas utilizadas no momento dos desenhos individuais. As marcas não ficaram muito visíveis, deste modo as suas intervenções mudaram e tornaram-se, cada vez mais, em formas fechadas sobre si, embora cada vez mais visíveis. Entretanto, distraiu-se e, no processo, parou de observar as minhas ações. Ao reparar, expliquei que era importante observar a ação do outro para perceber que tipo de desenho e diálogo estava a acontecer, porque a marca não se vê e só se percebe a ação do outro, bem como o tipo de sulco executado vendo a ação a acontecer. Quando percebeu voltou ao diálogo, no fim entrou em relação com as suas marcas e acabou com força e determinação.

Embora os primeiros sulcos que fizemos tenham sido muito leves, denotei harmonia e dinâmica nos registos do Kyazi. Posteriormente, perdemo-nos, ele nos seus traços fechados eu nas minhas linhas habituais, para no final, o desenho ganhar nova vida, com gestos inesperados e em relação. Quando lhe pedi para fotografar uma parte do desenho mais sucedida ele fotografou a parte na qual as nossas marcas entraram em “diálogo” (Figura 54), demonstrando assim que no fim percebeu a intenção do desenho.



Figura 56. Desenho colaborativo realizado com Kyazi. Fonte própria.

Relato de Kyazi

“Eu achei a experiência da pesquisa de objetos rápida, foi divertido pensar de forma diferente. Gostei de poder usar objetos com qualidades únicas e atribuir-lhe utilidades diferentes longe do objeto de desenho mais comum: o lápis. Achei agradável conseguir orientar-me facilmente nos desenhos individuais. No desenho colaborativo comecei a desenhar sem saber bem o que fazer, então fiz o que me mais convinha, sem projetar pensamentos ou sentimentos e depois da tua sugestão em que me explicastes que poderia haver interação entre as nossas linhas, percebi como poderia comunicar através do desenho. Com esta prática senti a necessidade de sair do meu mundo egocêntrico e comecei a ser consciente da minha anti socialidade”.



Figura 57. Detalhes do desenho colaborativo realizado com Kyazi. Fonte: própria.

5.2.2 Reflexão

A presente reflexão incide globalmente nas sessões com todos os participantes do laboratório *Desenhos A(r)iscados* tendo em consideração os meus objetivos iniciais para este estudo, assentes nos princípios base do *Metodo Bruno Munari*²². A análise dinâmica ressalta alguns dos acontecimentos descritos anteriormente, reforçando os testemunhos mais importantes que se articulem com os objetivos e/ou pressupostos em questão.

Ao longo do laboratório, Olivia experimentou livremente, conseguindo integrar o constrangimento de não poder ver imediatamente as suas marcas, focando-se no processo o que parece ter facilitado a suspensão do seu julgamento: “*I couldn’t really distinguish what I was drawing with my movements. It pushed me to let go of the result and focus on the process, not judging but accepting.*”. Produziu gestos para ela satisfatórios e muito expressivos, comentou que a experiência foi positiva e estimulante (Figura 27). O facto de desenhar em conjunto e de ser uma experiência compartilhada, fez com que não se sentisse julgada.

Derdyk (2020) afirma que a excitação motora conduz a outros gestos, a um grafismo motor, orgânico, biológico e rítmico por isto quando a ação de desenhar é satisfatória é possível produzir gesto surpreendentes. Observo o desenho feito em conjunto e vejo nos gestos realizados uma grande carga expressiva. O desenho é breve, mas rico em texturas e intenso. “*Action pleasure*” é uma forma de prazer que emerge de uma ação focada, onde, “*A drawing becomes an event rather than an intentional effort to delineate the feature of some object, situation or person*” (Eisner, 2002, p.103).

O desenho colaborativo, realizado com a Luzía (Figura 35) desenvolve-se de forma linear, com gestos mais dinâmicos e intensos no início ocupando o espaço da folha que se tornaram mais livres e abertos no fim. Observei que as minhas propostas foram acolhidas e que Luzía se revelou muito focada no processo, embora houvesse momentos ao longo do laboratório

²² Princípios base do *Metodo Bruno Munari*: i) a suspensão do julgamento; ii) o foco no processo; iii) a multiplicidade de respostas “certas”; iv) o reencontro com a inteligência do gesto; v) a pesquisa por variantes; vi) a integração de constrangimentos. Consultar o esquema 3.

em que se sentiu perdida, superou, conseguindo ultrapassar as suas dúvidas. Apesar do desconforto, relacionou-se com o material e com a proposta de forma criativa e autónoma, entrando em contato com o seu espírito de exploração e descoberta. Referiu que “De facto, a proposta libertou-me da necessidade de ser ou fazer, da restrição de não saber desenhar e da limitação das imagens já feitas na minha cabeça de como são as coisas. Estive à vontade para ver o que fazia o objeto com a minha pressão, os meus movimentos, perceber o que acontecia com a folha, a intensidade.” Comentário que denota que Luzia conseguiu focar-se no processo, englobando novas formas de desenhar, o que facilitou uma nova relação com o desenho.

A respeito da experiência ótima, Csikszentmihalyi (1990) diz-nos que o desfrute ocorre quando não só satisfazemos qualquer expectativa ou necessidade anterior, mas também ultrapassamos o que estava programado, fazemos e alcançamos algo inesperado, talvez algo que nunca tínhamos pensado antes, processo que pode facilitar a desconstrução de uma visão preestabelecida neste caso sobre o desenho.

O desenho realizado com a Rita é uma paisagem imaginária que desenvolve de forma orgânica e não necessariamente linear, existe uma grande variedade de traços e de tonalidades, o diálogo entre nós é presente e desenvolve de forma harmónica numa composição que encontra um equilíbrio entre as texturas e a intensidade dos gestos.

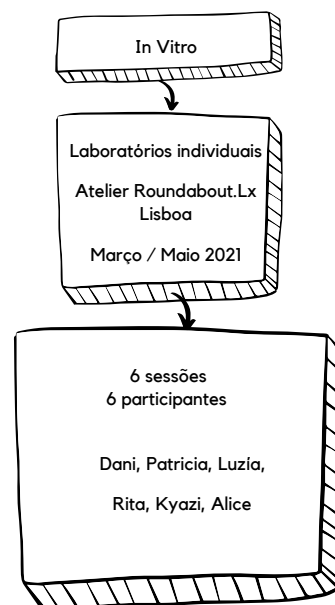
Ao longo do laboratório, também Rita demonstrou calma, abertura, hesitando e ponderando, mas flexível nas suas escolhas, ultrapassando as dificuldades com determinação, surpreendendo-se. Rita refletiu sobre a sua identidade em relação ao seu contexto, podendo dizer-se que o laboratório facilitou um momento de autoconhecimento. Ao analisar a fundo a sua experiência reconheceu alguns dos seus padrões em relação as suas intervenções, deixando as formas geométricas, ampliou a pluralidade dos seus gestos, referindo que “olhando o todo, no final, já com a grafite, verifico que abandonei toda e qualquer forma geométrica e contida.”

Patricia demonstrou abertura na relação com os objetos, tal como Luzia, integrou o constrangimento de rasgar a folha por exemplo, de difícil aceitação — isto é infringir uma regra abertamente que não é fácil desconstruir. Com atenção e delicadeza, relacionou-se com o desafio proposto, demonstrando curiosidade e vontade de desfrutar do processo, relatou que “Uma das coisas mais interessantes na oficina foi o desenho em conjunto, dava-

me a sensação de estar a dançar uma dança desconhecida com alguém.” Penso que este tipo de acontecimento pode se manifestar no momento em que nos sentimos seguros, suspendendo o julgamento sobre as nossas ações e deixando a descoberta guiar o processo e entramos em fluxo. O desenho com a Patricia parece uma partitura, a dança da qual ela fala está expressa no desenho, (Figura 43) existe uma espécie de sonoridade que se encontra na composição, uma coreografia de gestos que atravessam o papel, gestos que se expandem de forma dinâmica e ao mesmo tempo tímida na folha. Dani demonstrou vontade de fugir do controle. De forma sistemática, experimentou com os objetos e com atenção e vontade de quebrar os limites, questionando-se com confiança e com prazer entrou em contato com os seus sentidos. No seu comentário, reflete-se uma postura favorável a experimentação onde o julgamento é suspenso para dar espaço a aceitação da mudança de perspectiva, abrindo a possibilidade de aprender algo de inesperado: “Confiar nos materiais como aliados para aceder, captar, visualizar algo incapturável. Brincar de aceitar o presente de cada gesto, sem sufocá-lo com um plano ou interpretação”, demonstra uma postura na qual houve uma pesquisa ativa pelo seu gesto. O desenho realizado em conjunto com Dani é um encontro constante entre os nossos gestos, as nossas linhas que se fundem e confundem-se sem muito controle, resultando de uma vontade de facilitar esta fusão, o desenho é rico em padrões e texturas e quase não deixa espaços negativos e que proporcionou outros desafios em termos de composição. Alice dedicou-se com atenção e boa disposição, rápida nas suas escolhas, relacionando-se com os problemas práticos com confiança, posicionando-se no meu lugar e surpreendendo-se com o processo. No seu comentário, mencionou entrar em contato com os seus sentidos. No desenho colaborativo explorou o potencial da sua ferramenta, ciente dos próprios gestos, deixou-se transportar através da experimentação. Passou para um processo de descoberta cuja variedade dos gestos realizados demonstra uma postura aberta a outras formas de aprender a desenhar. A nossa cocriação foi também fluída, descontraída, as texturas seguem no espaço da folha ocupando-a com gestos amplos que se sobrepõem de forma lúdica sem medo (Figura 52). Finalmente, Kyazi foi também rápido, desenhando de forma descontraída no início, mas teve mais dificuldade em perceber as dinâmicas do desenho colaborativo, por esta razão distraiu-se e perdeu o interesse no processo até ser chamado a atenção, para depois voltar ao foco, na ação comigo, percebeu mais tarde como comunicar, conseguindo superar a dificuldade — a experiência

influenciou de forma positiva a sua atitude no laboratório a seguir, “In Vitro”, no qual também participou. Kyazi não ficou satisfeito com o nosso desenho, focando-se nos seus erros. Neste sentido, foi importante para mim refletir com ele sobre os critérios com os quais julgamos os nossos desenhos, e também refletir sobre como podemos relacionarmos com os nossos erros, de forma que não se tornem um obstáculo no processo de aprendizagem. Um bom desenho é aquele que é adequado à finalidade, inventivo dentro dos seus meios. A consideração dos motivos e de como os desenhos são feitos, pode ajudar a estabelecer o que constitui "um bom desenho".

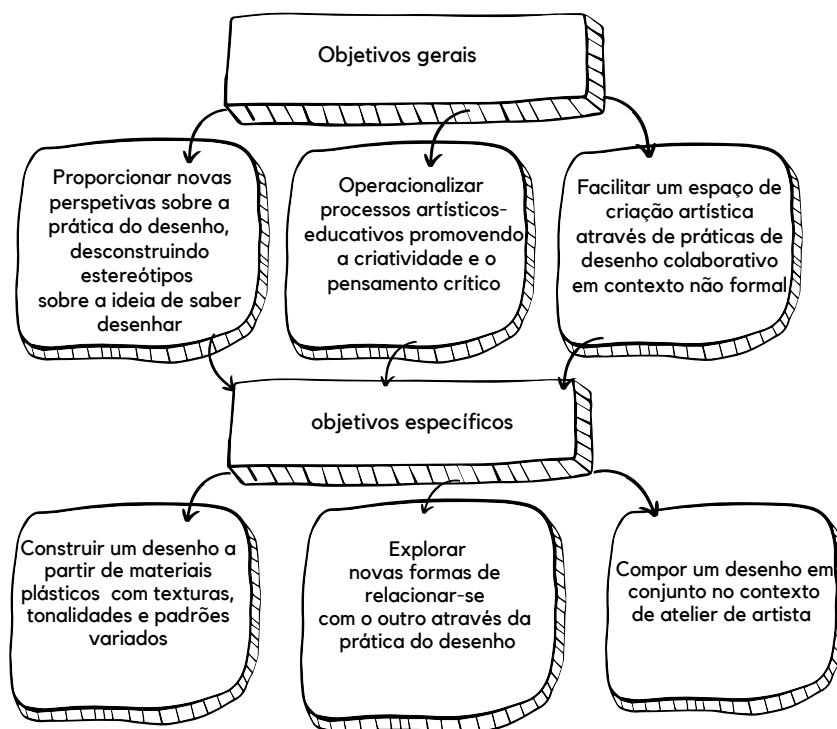
5.3. Laboratório *In Vitro*



Esquema 13. Visão geral e calendarização do laboratório *In Vitro*.

Segue-se a contextualização do laboratório *In Vitro* e, à semelhança do laboratório anterior, descreverei cada sessão individualmente, usando o diário de bordo como principal suporte. Apresento ainda imagens do processo e as respetivas produções gráficas que vão intercalando o texto. Disponibilizo também os relatos dos participantes e no final, fecho este ponto com uma reflexão geral relativa aos dados que emergiram.

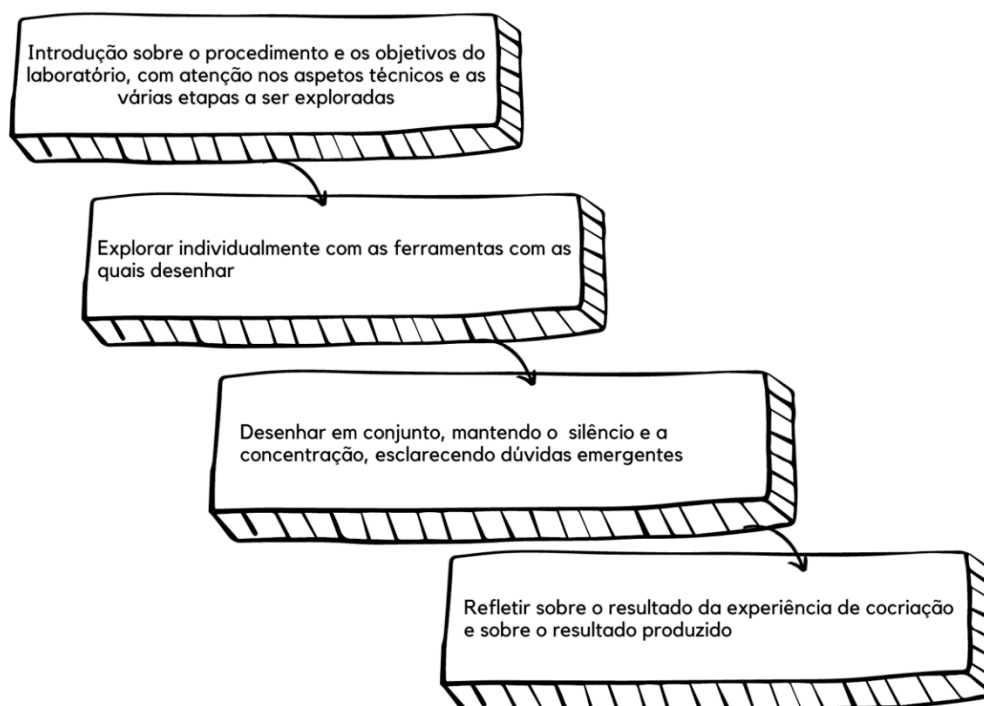
Os laboratórios *In Vitro* foram realizados em seis sessões individuais, as citações dos participantes foram recolhidas tal como no laboratório anterior, advêm dos relatos e registos áudio.



Esquema 14. Objetivos gerais e específicos do laboratório *In Vitro*.

Para o laboratório *In Vitro* consideram-se os objetivos gerais e específicos acima apresentados no Esquema 14. Por meio do uso experimental de ferramentas de incisão, propus uma abordagem ao desenho como prática aberta à experimentação, possível de ser partilhada num momento de criação comum, onde os participantes são convidados a compor um desenho colaborativo, sobre vidro, baseado no registo de texturas — técnica *Scratchboard*.

Etapas do laboratório



Esquema 15. Etapas do laboratório *In Vitro*.

Conceito *In Vitro*

O processo do laboratório *In Vitro* prende-se com o ato de remover matéria: do tudo até o nada, do material ao efêmero. Partindo do desígnio de se fazer um percurso inverso, propus abrir espaços a outras formas de desenhar, viabilizando outras abordagens que abrangem o lado efêmero da prática do desenho. Esta mudança de perspectiva foi o que tentei facilitar, no âmbito deste estudo, a quem participou nos laboratórios propostos, *Desenhos A(r)riscados* e *In Vitro*, convidando a um processo que causasse estranhamento, propondo adquirir novas perspectivas sobre o que julgamos já conhecer. O desenho, tradicionalmente perspectivado, associa-se a um processo de adição de matéria, no qual a tinta ou o carvão deixam um registo sobre o suporte. Contudo, desde os seus primórdios, o ato de desenhar implica o sulcar de uma superfície, o raspar, a impressão de uma marca, deixar um vestígio com um significado integrado, finalmente num código amplo de comunicação. Foi nesta perspectiva alargada que as propostas lançadas nos diferentes laboratórios se inseriram,

procurando precisamente, desenvolver outros processos e outras formas de olhar a prática do desenho.

Nas palavras do artista australiano Brett Whiteley, citado por Taylor (2008): "*A great drawing is either confirming beautifully what is commonplace, or probing authoritatively what is unknown*". (p.11)

A história e prática do desenho é tão longa e extensa como a história da cultura humana, e o ato de desenhar continua a ser um meio fundamental para analisar experiências do mundo que habitamos. Segundo Taylor (2008), tanto a apreciação sobre os motivos para os desenhos, ou como estes são feitos pode ajudar a estabelecer o que determina "um bom desenho" — seja um desenho objetivo, ou realista, imaginado, ou um esboço de ideias emergentes. Através da composição do desenho em tempo real, com os participantes procurei refletir visualmente através da prática sobre o potencial do desenho enquanto instrumento para criar um diálogo único com cada pessoa.

Drawings are always made from a point of view and no matter how limiting it might be, drawing in the sense of its relationship to visual experiences, is charged with its particular flavour and concern. In a word, the notion of a visual experience to which drawing relates, is an ephemera. All drawings happen after an event in time, but in time - drawings are made within the context of a constantly changing and revisable experience of looking. (Bailey, 1982, p.42)

Ideação do laboratório

Este laboratório pretende ser um processo de pesquisa em aberto, considerando as dimensões do eu, do outro e do contexto em que nos inserimos.

Uma placa de vidro, inicialmente pintada de branco, é colocada entre duas pessoas. Estes atores/ participantes intervêm seguidamente, dialogando através do desenho — dos registos de um e do outro. A revelação do desenho, que vai sendo inscrito/ gravado em cada lado do vidro, inevitavelmente, redefine cada ação e dramaticamente impacta a narrativa comum que se revela dentro do contexto espacial que é um vidro. Com o objetivo de construir um desenho em conjunto, com cada participante, partindo da mesma técnica utilizada na instalação referida anteriormente, procurei as ferramentas com as quais os/as

participantes pudessem arranhar a tinta do vidro — para além do cinzel que tinha utilizado previamente no desenho *O Outro* (Figura 8). Este processo de seleção abriu a possibilidade de refletir sobre as aprendizagens gráficas/práticas que as diferentes ferramentas poderiam facilitar, como nos laboratórios antecedentes e que de certa forma decorre igualmente dos processos experimentados em oficinas anteriores.

O processo que utilizei tem origem numa técnica designada por *Esgraffito*: “ -Em italiano *Sgraffito* - Técnica de pintura ou desenho ornamental — a fresco — que consiste em fazer incisões com um estilete para deixar a descoberto a camada inferior de tinta, imitando baixos-relevos” (In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2022).

Segundo Cima (2022) “O termo esgraffito deriva do grego *grafeion* (lat. *Graphium* e também *stilus*), e refere-se ao ponto fino — feito de metal, osso ou marfim — utilizado pelos antigos para escrita e desenho a seco. A prática do graffiti remonta às origens das civilizações, e as pedras das cavernas do Paleolítico documentam esta actividade artística” (Cima, 2022)²³.

Na preparação para os laboratórios, testei os materiais a utilizar, se a camada de tinta no vidro era demasiado espessa e dura, se a pressão necessária para desenhar limitava notavelmente os gestos. Em diferentes tentativas procurei garantir o *flow* da experiência proposta, proporcionando uma experiência que não fosse frustrante para os/as participantes, procurando facilitar a técnica adequada à experimentação.

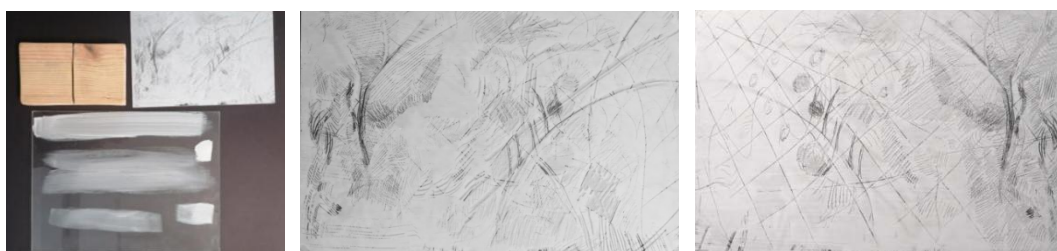


Figura 58. Experimentação prática preparatória do laboratório *In Vitro*, 2021. Fonte: própria.

Devido à camada de tinta acrílica ser muito fina e a superfície do vidro bastante dura, a questão do relevo não podia ser aplicada plenamente, por esse motivo, pesquisei outra

²³ *Lo sgraffito nel tempo*. Em: <http://www.sgraffito.it/tecnica.php>. Tradução própria. (Consultado a 29 de setembro 2022).

técnica derivante relacionada com a gravura, chamada *Scratchboard*, que se refere a uma forma de gravação direta em que se risca a tinta escura para revelar a camada inferior de argila branca. Esta é uma técnica que permite trabalhar com um grande nível de detalhe. Para produzir texturas usando este suporte de argila, é importante que os traços se intersectem, criando texturas diferentes, com intensidades e padrões variados, produzindo tonalidades distintas — enriquecendo a expressão do desenho final. Foi com base nesta técnica — *Scratchboard* — que idealizei e materializei todo o contexto deste laboratório, embora com materiais diferentes. A técnica incidu, inevitavelmente, sobre como pode o desenho ir sendo definido/construído — a quatro mãos — como uma conversa, com a intenção de se dar por concluído, apenas no fim de cada sessão — como um diálogo, que precisa de tempo para acontecer, entre reflexão e ação.

Descrição do laboratório

A configuração do laboratório *In Vitro* diferiu dos antecedentes, na forma como o desenho aconteceu — não na horizontal, mas na vertical e em vez de papel o suporte é um vidro coberto de uma camada de tinta acrílica branca — em ambos os lados — cujo tamanho é de 30cm x 25cm. Os/as participantes, puderam escolher desenhar com cinzel ou com chave de fendas, com pontas intercambiáveis que promoveram registos diferentes.



Figura 59. Tipos diferentes de cabeças de parafuso, materiais e instalação. Fonte: Wikimedia e própria.

Num primeiro momento, a proposta foi a de experimentar livremente estas ferramentas, com o objetivo de escolher e familiarizar-se com os materiais, antes da realização do desenho colaborativo — a dois.

No momento de cocriação, o desafio para cada participante foi o de desenhar texturas diferentes, arranhando a tinta acrílica de base que ocultava o vidro, sem se focar na

qualidade do traço, que é difícil de controlar, mas antes na diversidade de tramas/ texturas, com as quais poderia ser possível construir o desenho em conjunto, cada um do seu lado do vidro. Ao longo do processo, visualizou-se o desenho em construção com o apoio de uma pequena luz colocada de cada lado (Figura 59). No fim, revelou-se o desenho feito, projetando-o no espaço, com uma luz incidente.

Deste modo, cada desenho reúne vários desenhos. Ou seja, pode-se observar um desenho de cada lado do vidro — composto por cada participante, individualmente — mas também é possível ver o desenho resultante da sobreposição dos dois registos — a união entre os dois desenhos — que se projeta no espaço e é visível quando a luz atravessa essa sobreposição, entre linhas arranhadas de ambos os lados do vidro.

5.3.1 Análise de dados emergentes e produções gráficas

Sessão com Dani

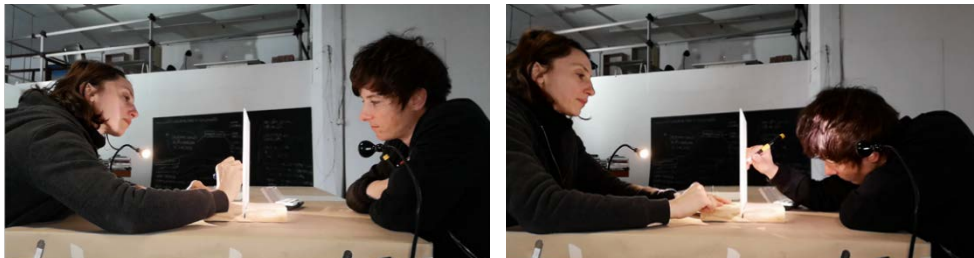


Figura 60. Dani – Laboratório *In Vitro* realizado no dia 29 de Março 2021. Fonte: própria.

Num primeiro momento, familiarizamo-nos com as diferentes pontas do conjunto de chaves de fenda, antes da realização do desenho colaborativo. Dani desenhava na horizontal e na vertical, denotando que desenhar na vertical é mais desafiante, porque não é fácil encontrar a inclinação certa com a ferramenta e, deste modo, os movimentos são mais restritos. Como foi a primeira sessão deste laboratório aprimorei os detalhes técnicos de todos os equipamentos: a luz teve de ser posicionada no lado oposto da mão com que desenhávamos, para não criar sombra no vidro, preparei a câmara de filmar em tripé no início da sessão de forma a captar ambos os participantes, utilizada posteriormente sem tripé — à mão — para ser possível registar o desenho a acontecer, (Figura 59). Ao longo do

processo, filmámos e fotografámos o que ia acontecendo, de várias perspetivas. Considerei importante envolver os participantes neste processo de documentação, disponibilizando o meu telemóvel, num convite a fotografar ou filmar, da própria perspetiva, quando desejassem — posicionada atrás do vidro percebi, desde logo, que não seria muito fácil observar o atuante.

O desenho esteve vivo, transformando-se ao longo de uma hora, numa série de ações que aconteceram, em sintonia, com a luz que facilitava a transparência necessária para se ver os traços do outro, através da veladura de tinta acrílica. Incisões que removiam cada vez mais a tinta, de forma a revelar a transparência do vidro. Desenhámos em turnos, procurando respostas e soluções, resolvendo um desenho improvisado, em construção constante. Convidei Dani a usar texturas diferentes, evidenciando que no momento da revelação da sombra do desenho final, só iria ser possível ver o ponto de encontro entre as duas linhas/os dois registos, ou seja o sítio em que o vidro já não tem tinta de ambos os lados. Ao longo do processo, pudemos escolher entre várias opções de como criar texturas sobre o desenho do outro. Dani achou isto difícil: como dar visibilidade ao desenho do outro sem refazer? Mas também é possível decidir libertar espaços para dar visibilidade ao desenho do outro, removendo completamente a tinta do nosso lado. Tudo começa por um rabisco completamente abstrato, até ao momento em que fazemos associações e vemos formas de animais ou de objetos a aparecer — sendo difícil resistir a estas associações que ajudam a concretizar uma visão.



Figura 61. Processo do desenho colaborativo com Dani. Fonte: própria.

Ao longo do desenho, tomam-se muitas decisões. Podemos facilitar a visão do outro ou não, sendo necessário largar ideias ou visões fixas sobre o que achamos que o desenho tem de ser ou representar porque, ao longo do tempo, o desenho vai mudando várias vezes.

Temos que estar presentes, aplicar uma técnica específica e usar a nossa imaginação, colaborando e negociando, para chegar a um objetivo comum e acabar com um desenho cujo significado está a ser definido naquele preciso momento.

A realidade é que cada pessoa desenha de uma perspetiva diferente e vê um desenho diferente, mas, algures no processo, materializa-se uma imagem cocriada. Pode-se sempre desconversar, depende muito da atitude e do nível de abertura. Quando terminou o tempo disponível para desenhar, concordámos concluir o desenho e Dani participou com muito entusiasmo no momento da revelação do resultado da nossa colaboração.

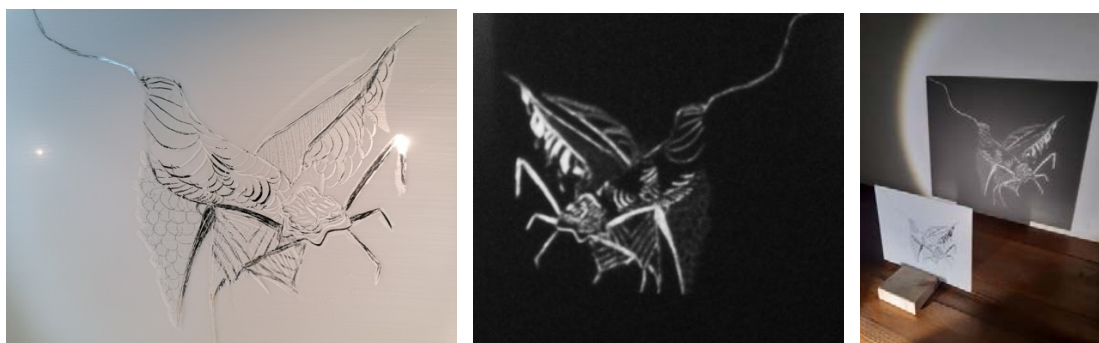


Figura 62. Resultado do desenho realizado com Dani. Fonte: própria.

Relato de Dani

“Há algo de muito mágico nesse entre

Entre-ver um ser que surge

Num campo se abrindo entre nós

Agradei que foste tu a começar

A página em branco me assusta

O vidro em branco pede coragem

E leveza

Para adentrar a revelação

Revelação que só se apresenta

Numa configuração

De entre nós

Des-fazendo juntas

O brilho da luz nas brechas

Do vidro

Do corpo

Conjunto

A magia sempre está

O segredo é tirar as coisas do caminho

Para melhor sentir-te

Atravessar o sólido

Inteiroço

Abrindo espaços entre as camadas

Entre o visível e o invisível.”

Sessão com Luzía

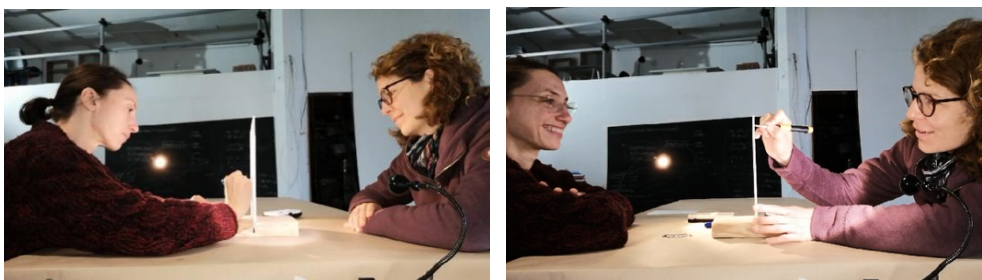


Figura 63. Luzía – Laboratório *In Vitro* realizado no dia 15 de abril, 2021. Fonte: própria.

Descrição do processo

Antes de começar, Luzía pediu um momento de silêncio. Precisava de entrar no estado de espírito. Aceitei e apreciei a ideia, penso que seja uma boa prática porque ajuda a estar presente e concentrarmo-nos no momento. Para começar, conversámos sobre a dimensão técnica do trabalho e etapas do processo, bem como do conceito — a construção de um desenho sem uma ideia pré-concebida, ou tema — ou seja, trabalhar o significado do desenho enquanto o fazemos, como um *doodle*, um rabisco, que se constrói

automaticamente, sem a pressão do resultado. Neste caso, construindo o desenho com o outro, conscientes de que o desenho final só seria visível no cruzamento das duas marcas.

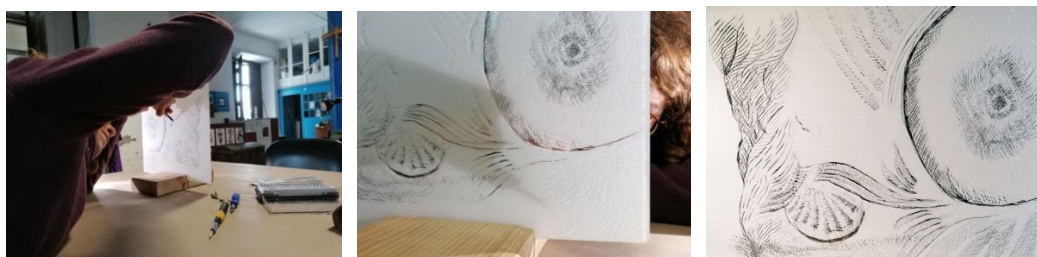


Figura 64. Processo do desenho colaborativo com Luzía. Fonte: própria.

Desenhámos ao longo de duas horas, foi preciso tempo para desenvolver uma narrativa. Logo no início, Luzía introduziu um elemento dominante na composição, uma forma circular que senti que abria um outro espaço, mas demorei algum tempo a compreender o que iria conter ou representar. Ao lado desta, surgiram outras formas, mas demoramos tempo a criar ligações. A dada altura, percebi a frustração de Luzía, pois não conseguia dominar as linhas que fazia. No início, mencionei a natureza destas ferramentas e suporte, especialmente quando colocados na vertical, não permitindo muito controlo sobre a linha, por isto o melhor seria concentrarmo-nos nas texturas. A dada altura, conseguimos introduzi-las, para contrastar as outras linhas que impunham formas estáticas que faziam lembrar ramos, algo com o qual não fiquei particularmente satisfeita. Mas, lentamente, as formas começaram a fundir-se. A certa altura, Luzía mencionou que queria revelar todos os meus traços, mas eu sugeri que ela revelasse apenas alguns fragmentos, sobrepondo texturas, criando assim novas formas que iriam surgir do encontro dos nossos traços. Ao mesmo tempo, também era importante deixá-la revelar o que sentia e queria ver acontecer. Percebi que precisava de tempo para incorporar certos elementos e, uma vez preenchido o interior do círculo, com uma textura, sentimos de alguma forma que algo estava lá. Luzía interveio com um padrão e este elemento circular tornou-se para mim num olho. Foi um desenho desafiante para as duas — muita reaprendizagem no processo. No decorrer do desenho, apareceram imagens que reconhecemos, comecei a ver uma coruja no final do desenho e foi muito difícil largar essa ideia. Da mesma forma, via um olho enorme e o

perfil da cabeça de um pássaro. O trabalho estava terminado, mas precisou do seu tempo para se resolver a si próprio.

O momento da revelação do desenho final foi muito emocionante para as duas, Luzía parecia muito feliz e sentiu que criámos “um bebé”. Gerámos juntas uma criatura sendo este o resultado das duas, daí o nome *In Vitro*. Sentimos que o trabalho representava uma viagem que percorremos juntas, da qual nos orgulhámos. É muito bonito ver quando uma pessoa se sente feliz com a sua criação, significa que algo funcionou.

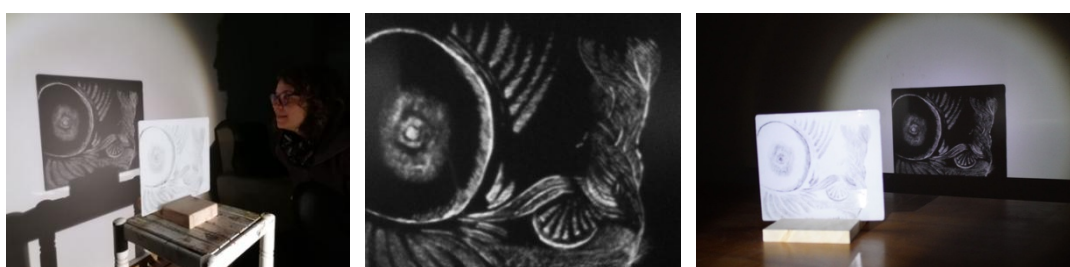


Figura 65. Resultado do desenho realizado com Luzía. Fonte: própria.

Relato de Luzía

“Primeiro, gostei muito do espaço, do *mise-en-scène*. Dava sensação de intimidade e de concentração, de laboratório, de experimentação. Os materiais davam um ar cirúrgico, de trabalho manual, mas muito preciso, delicado, mínimo.

A relação no diálogo era um desafio. Como encontrar uma linguagem partilhada quando nem sequer percebes como “comunicar-te”?! Por isso foi importante o tempo. Para encontrar uma maneira de expressão própria e um discurso partilhado. Para conseguir passar do teu corpo ao vidro: quero dizer conseguir estar confortável com a tua mão, a ferramenta, os traços que fazes... e entrar na dimensão do espaço em comum, do território a explorar e os significados que aparecem.

Depois foi a aprendizagem. O valor de ter alguém — tu, Marta — com uma proposta “educativa”, que ajudou a sair das limitações daquilo que já sabemos previamente. Para mim, foi quase como na cozinha. Às vezes, não é tanto uma outra linguagem, mas provar coisas novas com os mesmos ingredientes, descobrir outras misturas ou sabores. Sim, acho que consegui abrir a porta a um canal fechado enquanto a exploração do traço: o importante

não era dizer alguma coisa com o traço, mas criar uma presença que modifica e interatua com os outros traços.

Luzía continua o seu relato em inglês:

“— as if you throw a little stone into the water and it creates shapes and waves and figures — However, the aim of arriving somewhere was a challenge. The expectation of 'achieving' an understanding, a creature, a common object, was both a guidance and a constrain. Somehow, you are not only discovering a way to express yourself in a specific context but also you have to respond to the expectation of the other.

Days later, I scribbled or doodled in a piece of paper while I was attending a meeting. I let myself go taking the pen in new patterns and in a more free from judgement ways. At the same time, I was looking for meaning in what was happening, trying to simply make, accept what came and accept it as something meaningful.”

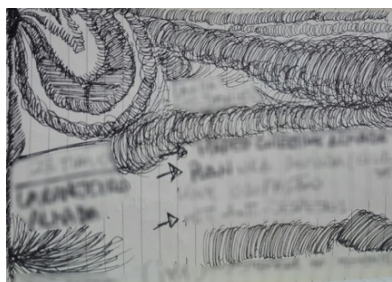


Figura 66, Rascunho realizado por Luzía depois do laboratório. Fonte: Luzía

“Sem dúvida, a experiência da oficina contigo, convidou a descobrir e deixar sair comportamentos o expressões que já formam parte de mim mas que se calhar não são utilizadas e ficam desconhecidas ou inexploradas.

Adorei. Muito obrigada!! <3”

Sessão com Rita

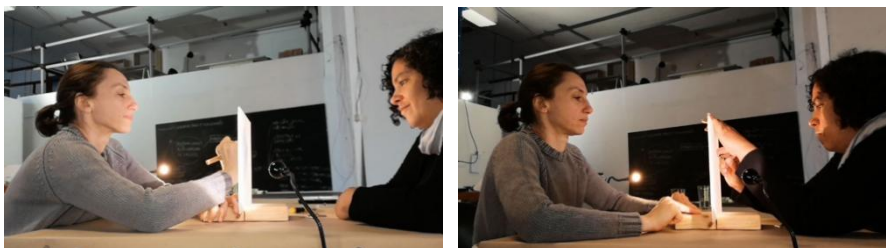


Figura 67. Rita – Laboratório *In Vitro* realizado no dia 19 de Abril, 2021. Fonte: própria.

Rita ouviu com atenção e compreendeu as instruções, sem apresentar dúvidas, pronta para começar a desenhar, experimentando um pouco as ferramentas antes de começar o desenho. Não precisou de muito tempo para se preparar. Comecei por desenhar um padrão em vez de uma linha fixa, para dar tempo e não fixar qualquer imagem. Ela perguntou se também podia começar como desejasse e, à minha confirmação, começou com uma linha geométrica, dentro da sua zona de conforto. Continuei, deste modo, no processo de abrir novos espaços e notei uma mudança na atenção da Rita que, inicialmente estava focada no seu desenho e que começava agora a interagir com os meus registos. Por vezes, seguia o meu desenho, mas também explorava a sua própria composição, o seu próprio processo. Conseguia desenvolver texturas diferentes e mesmo que, por vezes, caísse na sua zona de conforto do desenho mais geométrico, esforçou-se para se relacionar comigo, pois estava ciente de que todo este processo é sobre a criação de um diálogo. Por vezes, era difícil para a Rita, porque não conseguia ver o seu desenho, confundia-se com o meu, por isso nem sempre queria que a minha luz fosse acesa para ver o meu desenho, preferia ter uma ideia de onde o meu desenho iria para então desenhar o seu. Penso que construímos o nosso desenho seguindo-nos uma a outra, mas desenvolvendo também uma visão própria.



Figura 68. Processo do desenho colaborativo com Rita e detalhe de uma caligrafia inventada. Fonte: própria.

Precisámos de muito tempo para concluir, desenhámos durante duas horas e meia, sem interrupção, foi um processo detalhado que levou tempo a obter uma forma harmoniosa, rica em texturas, em que estivemos muito presentes e não sentimos o tempo a passar — absorvidas pelo processo. Rita tinha o controlo das suas ferramentas, mas senti necessidade de contrastar algumas imagens que surgiram, como o símbolo de um coração, propondo novas possibilidades. Senti que o desenho parecia uma tempestade, muitos detritos vinham à superfície e o que estávamos a tentar fazer, era criar algum significado e equilíbrio entre o espaço negativo e o positivo. A dada altura, vi algo que me parecia extraordinário, a Rita rabiscou uma caligrafia que parecia uma escrita inventada (Figura 68), manifestou-se um texto abstrato e senti a necessidade de o revelar. Rita decidiu não revelar parte dos meus desenhos, demorei algum tempo, mas, desta vez, fui a que mais revelou o desenho do outro. O desenho podia desenvolver-se mais, mas decidimos terminar. Embora pudesse ser mais equilibrado, mais “resolvido”, à sua maneira o desenho estava concluído cheio de detalhes e alguns deles tão finos e delicados que não os conseguimos ver na projecção. Perde-se muito detalhe, no momento da revelação. Simultaneamente, trata-se de um trabalho cheio e rico em dinâmicas e movimento.

A revelação final é sempre um momento especial, até lá a experiência não está terminada. Depois do desenho concluído, temos ainda de o ver projectado na parede e precisamos de um ambiente escuro. Criar escuridão no meu ateliê é um processo demorado que facilitou este momento de suspense, a cada oficina *In Vitro* corria para escurecer totalmente o estúdio, de forma a que então pudéssemos ter a experiência especial e mágica, de “ativar” o desenho na escuridão.

Quando falámos sobre a experiência, Rita referiu que tinha gostado e que tinha sido curioso o laboratório. Mencionou que os rabiscos pareciam caligrafia. Quando era criança escrevia páginas destes rabiscos que não tinham significado, mas serviram para treinar a sua escrita. A determinada altura, treinava escrever em espelho conseguindo preencher folhas inteiras. No desenho final, ela viu um desenho surrealista que por vezes representa qualquer coisa como plantas, outras vezes são apenas texturas.



Figura 69. Resultado do desenho realizado com Rita. Fonte: própria.

Relato de Rita

“Na sessão *In Vitro*, de dia 19 de Abril, com a Marta Angelozzi, o tempo voou!

O desafio, perfilando-se na continuidade do exercício anterior em vários aspetos, revelou-se uma surpreendente novidade. Voltámos a escolher objetos que testámos na matéria e criámos um trabalho em diálogo, mas toda a experiência foi distinta.

Primeiro, o vidro, o raspar da tinta branca e o exercício dos efeitos com a luz. Depois, o pormenor, a projeção do trabalho do outro com o nosso na nossa cabeça e, por fim, na parede. O exercício foi de minúcia. Teve momentos de contenção, de crescendo, expansão e retração. Houve ligações aos riscos do outro e fugas repentinas. Verifiquei que quando me senti mais desconfortável no abstrato, procurei desenhar figuras geométricas ou pegar as figuras “ao chão”. Para meu contentamento, consegui posteriormente, aos poucos e em diálogo, desconstruir este meu reflexo de segurança — desfazendo “o chão” ou diluindo a figura geométrica. Pessoalmente — e para enorme surpresa minha — um dos melhores momentos foi quando, repentinamente e sem programação, fiz algo que surgiu diretamente da minha primeira infância, antes de ir para a escola primária, aos 5 anos: escrever “texto”, sem alfabeto reconhecível, em “escrita cursiva”, da direita para a esquerda e sem levantar “a caneta”. “Escrevi” duas linhas no vidro, com a mesma fluência de há quatro décadas, quando “redigi” centenas de páginas, com múltiplas linhas cada. Sempre da direita para a esquerda e com a minha mão direita, a favorita. Talvez a tarefa me tenha feito recordar a magia da infância que raramente reencontramos na vida adulta, transportando-me.

O resultado final, após várias horas que voaram, foi surpreendente a tantos níveis.

Agradeço à Marta a oportunidade da experiência, foi fabulosa!”

Sessão com Patricia

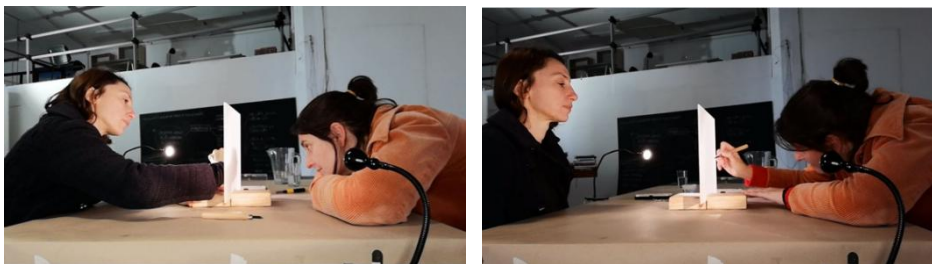


Figura 70. Patricia – Laboratório *In Vitro* realizado no dia 30 de abril, 2021. Fonte: própria.

Descrição do processo

Este foi o desenho mais longo dos laboratórios *In Vitro* — procurámos equilíbrio, sem o encontrar. Somente no final, quando falámos sobre a experiência, compreendemos que o exercício não ficou claro para a Patricia que evitou desenhar em cima do meu desenho, achando que, no final, iria ser visível, sem ter percebido que sem raspar a tinta do seu lado o meu desenho jamais seria visível. Eu interagi, constantemente, no sentido de promover o diálogo visual entre os nossos desenhos, só não entendi que Patricia não tinha compreendido o desafio, pensei que fosse o seu posicionamento, supondo que estaria a seguir o seu caminho. Facilitei o máximo que consegui, continuei a propor cada vez mais possibilidades, na esperança de que uma delas fosse aceite, fiz tudo o que podia para equilibrar o diálogo, mas o desenho não fluiu.



Figura 71. Processo do desenho colaborativo com Patricia. Fonte: própria.

Os primeiros traços da Patricia foram muito expressivos e demonstraram um grande potencial. Passei o processo à procura de soluções principalmente para equilibrar um desenho que precisava de ser coerente. A composição necessitava de equilíbrio entre

espaço negativo e positivo, as linhas, as texturas e as formas precisavam de ser claras e não confusas para serem legíveis.

Só no final, quando tentámos corrigir uma parte problemática do desenho é que começamos realmente a trabalhar em conjunto e Patrícia interveio em algumas partes, mas não revelou muitas das minhas intervenções. Sentimos que o que percebemos como erro no desenho, estava a tomar o controlo sobre a composição, falámos sobre o facto de termos de assumir o controlo sobre o desenho e compreendi que ambas somos muito determinadas, que não desistimos facilmente. Mesmo que não estivéssemos a colaborar devidamente, no final estávamos a trabalhar para um objetivo comum que era terminar com um desenho com o qual estivéssemos satisfeitas.

Falámos sobre a ideia de abandonar a nossa visão e aceitar os nossos erros, mas também da possibilidade de agir sobre os nossos erros ou de os possuir e assumir, tornando-os uma força. O que pode o erro trazer ao trabalho que pode ser visto como uma força?

Joan Miró levou nove meses, trabalhando sete horas por dia para pintar "O fogo interior" e tudo o que consigo pensar é que nunca vamos terminar o nosso desenho em uma hora e meia.

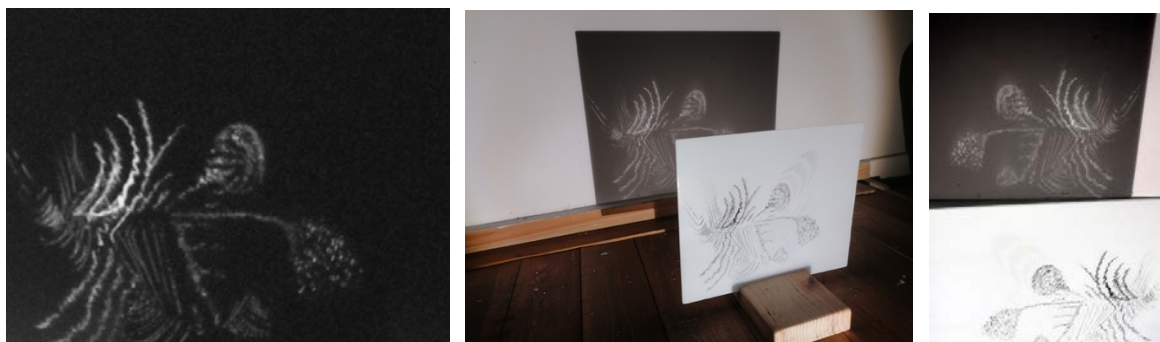


Figura 72. Resultado do desenho realizado com Patricia. Fonte: própria.

Relato de Patricia

“A peça de vidro sobre a qual desenhámos durante duas horas parecia um biombo onde esconder-se ou mostrar-se, uma página em branco translúcida com a peculiaridade de mostrar e construir só aquilo que a pessoa tira. O resultado encontra-se nas linhas que se misturam, o desenho pessoal perde-se nas sombras. Tenho dificuldades em compreender

esta limitação — que é, ao mesmo tempo, a grande descoberta desta oficina — e terminei por me misturar algumas vezes com as linhas da minha companheira de desenho e outras vezes fugir dos seus movimentos, com a sensação de precisar de “dar espaço” e não interferir no seu traço. Só depois de desenhar, ao ver o resultado é que percebi completamente o que estávamos a fazer.

Nesta oficina o desenho precisava de uma “escuta” atenta da companheira, e também de estar disposto a deixar-se surpreender, acho que, por isso, consegui nesta oficina absoluta concentração. Gostei muito da superfície e das ferramentas de trabalho, eram ótimas para experimentar. Também achei muito interessante as luzes e o jogo de ascender e desligar com elas, olhar através do vidro, como se fosse um ecrã de cinema pronto para rasgar.”

Sessão com Kyazi

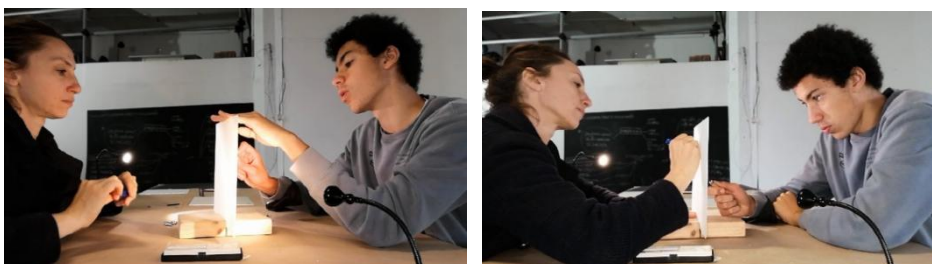


Figura 73. Kyazi – Laboratório *In Vitro* realizado no dia 22 de maio, 2021. Fonte: própria.

O Kyazi ouviu com atenção e fez perguntas no decorrer da sessão. Demonstrei a técnica e expressou alguma dificuldade em manipular as ferramentas, no início, com o vidro na vertical. Começou por explorar o potencial expressivo das linhas, gestos rápidos e contínuos, tendo sido a sua atitude de exploração e interação constantes, de forma aberta e disponível.

O desenho evoluiu rapidamente, numa pesquisa perseverante de texturas e possibilidades de construção de um desenho aberto. Nesta abstração total até o fim, abrimos novos espaços no desenho, através das texturas, propondo constantemente possibilidades inesperadas, mas também não concluídas. Comecei a entrever o Kyazi cada vez mais através do vidro, querendo tirar a tinta e olhar para o desenho de forma diferente, deixando que a transparência revelasse o máximo possível. Dei visibilidade ao desenho do Kyazi, quase

anulando o meu. Fiquei fascinada com a sua atitude arriscada, de alguém que não tem medo ou algo a perder.



Figura 74. Processo do desenho colaborativo com Kyazi. Fonte: própria.

Fomos construindo o desenho, fui procurando a relação entre os nossos traços ao longo da prática sem ter a certeza do que encontrar, fiquei deslumbrada com o efeito das texturas e da luz. Desta vez, não senti a necessidade de resolver o desenho, encontrando ou propondo possíveis relacionamentos entre os nossos traços, preocupação que o Kyazi não aparentou ter. Chegámos assim ao ponto de saturar o desenho. Depois de uma hora e quarenta minutos o Kyazi deu o desenho por concluído. Quis posicionar-se do meu lado, para observar, considerando que do seu lado o desenho era muito melhor. Quanto a mim, fiquei com vontade de fazer mais, mas percebi que ele tinha chegado ao seu limite e não insisti. No final, antes de projetar o desenho e de o observar com a luz, o Kyazi propôs ver o desenho em contraste, em fundo preto como se pode ver na imagem que se apresenta Figura 75.

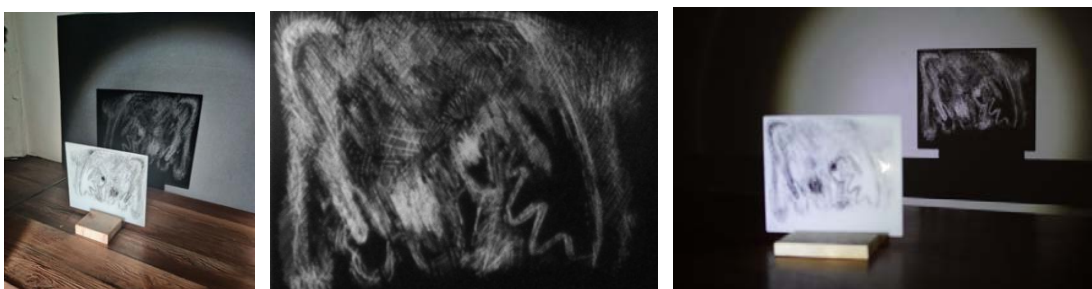


Figura 75. Resultado do desenho realizado com Kyazi. Fonte: Kyazi e própria.

Relato de Kyazi

“Eu não sei, eu sempre tentei interagir ao longo do desenho, também acho que rejeitei algumas propostas, mas também aceitei várias ideias. As coisas foram-se desenvolvendo,

aos poucos, e claramente gostei mais da minha perspectiva. Também senti que devia interagir e se não interagisse o desenho ficaria “mal”. Desta vez foi mais fácil entrar no *flow* da interação porque tinha despertado no laboratório anterior.

Achei satisfatório olhar a projeção no espaço.”

Sessão com Alice



Figura 76. Alice – Laboratório In *Vitro* realizado no dia 23 de maio, 2021. Fonte: própria.

Alice percebeu as dinâmicas da oficina e estava pronta para começar antes de mim. Tal como no laboratório anterior, posicionou-se no meu lugar e sentou-se na minha cadeira, mas desta vez não foi possível facilitar esta sua vontade. Desenhava rapidamente e tinha dificuldade em esperar pela sua vez, no início ficava distraída facilmente, comeu ao longo do processo e, depois disso, conseguiu concentrar-se mais. Logo no início, filmou do meu lado e quis ver o que eu via. Reparei que o desenho começava a fechar-se em si mesmo e decidi intervir, no sentido de não aceitar logo todas as suas propostas e propondo outras possibilidades. Tentei não reforçar a personagem que ela viu surgir no desenho e começou a imaginar. Até que, a determinado momento, decidi contribuir para a construção dessa sua personagem e percebi que Alice ao notar que eu valorizava as suas propostas, retornava valorizando as minhas com as quais a convidava a explorar texturas diferentes, percebendo que o desenho se ia compondo, em conjunto e ao longo do tempo.

A certa altura, houve uma mudança no seu ritmo, acalmando-se, disse que ver o desenho acontecer era relaxante e aceitou o meu ritmo. Demorou o seu tempo a dominar a ferramenta, as linhas saíam muito finas, procurou a qualidade da incisão, com persistência, até conseguir mais controlo sobre as mesmas.



Figura 77. Processo do desenho colaborativo realizado com Alice. Fonte: própria.

“O som da ferramenta no vidro é desagradável” — notou. Concordei, não é um som bonito, mas é inevitável. Disse que a personagem que estava a surgir parecia a “*Mulher Maravilha*”. Difícil ignorar tal personagem, mas sem querer fixar-nos demasiado nela, desenhamos à volta, abrindo novas possibilidades de paisagens possíveis. O tempo passou rápido, depois de uma hora a Alice já estava cansada e quis acabar, no total, desenhamos ao longo de uma hora e quinze minutos.

Quando a questioneei sobre a experiência, ela referiu que com tempo “chega-se lá” e que a personagem criada, no início — a *Mulher Maravilha* — se tornara na *Rainha Maravilha do Mar com Superpoderes*. No fim constatou que o lado onde a coroa se vê melhor, a composição mais equilibrada.

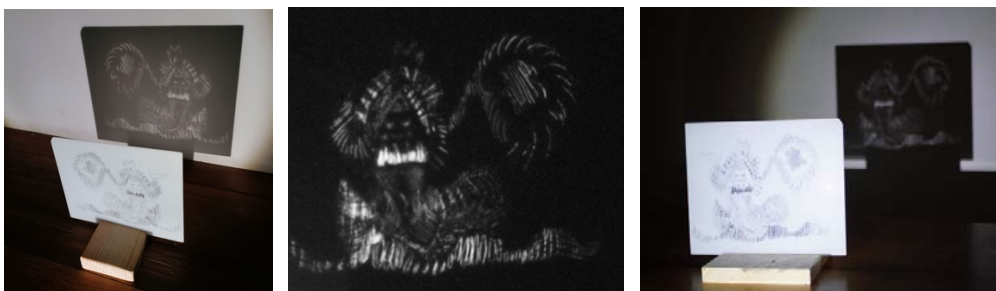


Figura 78. Resultado do desenho realizado com Alice. Fonte: própria.

Relato de Alice

Alice no seu comentário denota ter percebido o processo que porta a realização do desenho, no qual a ação de cada participante se relaciona ao outro e relata:

“A experiência foi boa e com esta experiência descobri que o desenho só funciona mesmo se as pessoas concordarem porque se não na projeção não se vê nada”.

Ao ver o desenho projetado, a Alice falou de como cada elemento adicionado e texturas criadas, contribuíram para a personagem ganhar personalidade, e significado para ela. Alice comentou que “com tempo chega-se lá”.

5.3.2 Reflexão

Da mesma forma que anteriormente, sobre o laboratório *Desenhos (Ar)riscados*, pretende-se aqui refletir de forma geral sobre a participação e os resultados das sessões do laboratório *In Vitro*, tendo novamente em consideração os meus objetivos iniciais para este estudo que assentam nos princípios base do *Metodo Bruno Munari*²⁴. A reflexão feita derivou, sobretudo, das conversas com cada participante no final das sessões, quando observamos conjunta e criticamente a nossa interação e os desenhos resultantes.

Dani referiu que sentiu mais afinidade com os materiais usados neste laboratório do que no antecedente, apreciou o objeto/ dispositivo em si, referendo que vê-lo ativado foi “muito lindo”. Considerou, ainda, interessante a relação entre os dois laboratórios, sendo que, “no outro houve um crescimento do desejo e neste aconteceu uma magia própria ligada à técnica e aos materiais. Dani mencionou que o jogo de luz e reflexos, tem um valor estético e que fazer algo em conjunto ajudou a encontrar prazer onde normalmente não o depara. Encontrou harmonia no desenho. Dani afirmou que a criatura que surgiu “é uma fantasia própria que nasce dos materiais usados.” Ao não relacionar o desenho com materiais plásticos tradicionais, a intenção foi de proporcionar um encontro com os materiais que seja distinto para facilitar novas relações com a prática do desenho, abrindo desta forma a possibilidade de produzir uma multiplicidade de resultados “certos” possíveis quando os critérios habituais mudaram. Eisner descreve como pensar dentro de um meio pode ampliar a forma como agimos:

²⁴ Princípios base do *Metodo Bruno Munari*: i) a suspensão do julgamento; ii) o foco no processo; iii) a multiplicidade de respostas “certas”; iv) o reencontro com a inteligência do gesto; v) a pesquisa por variantes; vi) a integração de constrangimentos. Consultar o esquema 3.

“Thinking within a medium entails a subtle appreciation for the potentialities of a material and the kinds of moves we need to make for those potentialities to be made actual.” (Eisner, 2002, p.109).

Sobre a prática de cocriação, Dani sentiu prazer em descobrir que criou algo que sozinha não conseguiria fazer. A página branca provoca-lhe pânico, confessou, e o facto de ter sido eu a iniciar a ação de desenhar deixou espaço para ela “dançar comigo”. O que demonstra que um ato de cocriação pode facilitar a superação de bloqueios relacionados com a prática do desenho. No processo cria-se uma “criatura comum”, acolhendo a proposta da outra pessoa. Dani reconheceu-se no desenho, mas referiu que nunca teria desenhado isto sozinha.

Apreciei os momentos em sintonia, quando conscientemente aceitei elementos do desenho proposto, a liberdade de poder escolher é um desafio tal como utilizar a nossa criatividade para lidar com as dificuldades que inevitavelmente surgem ao longo de uma colaboração. Questiono até que ponto estamos dispostos a largar uma imagem que criamos, aceitando que ela se tornará outra coisa, após a próxima intervenção e trabalhar para uma nova imagem que terá um significado diferente, correndo o risco de nunca mais recuperar a nossa imagem inicial, processo que nos obriga a largar as nossas expectativas sobre o resultado e aceitar uma multiplicidade de respostas “certas”.

Textura contra textura, o desenho cresceu e, na sombra, alguns traços perderam-se. Neste sentido, julgo tratar-se de uma experiência que, definitivamente nos tira da nossa zona de conforto e nos faz questionar sobre a forma como operamos, ampliando o nosso pensamento.

“When there is no challenge, when everything is satisfactory, there may be little motivation to stretch one’s thinking, to try something new, to experiment, to revise, to appraise, and to start again. Creativity profits from constrains. The problem is a major centrepiece by which learning is promoted”(Eisner, 2002, p.96).

O processo de revelar algo que não é completamente visível, como no laboratório anterior, incita a estar presente e é um processo que pode aproximar a prática do desenho. Ver de forma mais atenta o desenho que cresce, os efeitos que impressionam, o fascínio da luz e da sombra, do claro e do escuro, o jogo da visibilidade e invisibilidade são processos que procuram criar experiências que proporcionem novas experiências relacionadas com a

prática do desenho, não só para os participantes, mas também para mim enquanto exploro a dimensão relacional deste processo artístico.

Dani pensou na possibilidade de desenhar com o vapor que sai da boca. Há um universo próprio deste trabalho. Pode tornar-se numa performance, é um trabalho relacional possível em contexto de pandemia. Referiu por exemplo que o desenho poderia ser construído com vapor, imaginando que o circuito da água de cada pessoa poderia ser um modo de partilha da intimidade, através do vidro, usando a respiração em vez da tinta branca. Esta proposta de Dani evoca o desenho no seu sentido ainda mais efêmero e íntimo. Deixou-me também a refletir sobre o dispositivo proposto que inevitavelmente acabou por retratar o momento vivido de pandemia em que — duas pessoas separadas por um vidro, em diálogo com distanciamento físico e uma barreira entre si.

O encontro com Luzía assemelha-se à leitura de uma “boa história” — “boa” no sentido em que, não tendo sido fácil o processo, houve momentos em que pensei que não iríamos encontrar o caminho, mas depois encontramos-lo em conjunto. Portanto, esta superação reforçou a forma como nos relacionamos. Explorámos, silenciosamente, um processo que proporcionou uma melhor compreensão do outro e do meio com o qual comunicamos. Isto em si tem valor.

Luzía descreveu o processo do desenho feito em conjunto, de uma forma muito interessante — que funcionou para mim como âncora, nas oficinas que se seguiram: “Numa primeira fase juntas criámos o universo, na segunda fase entramos no universo e na terceira exploramos o universo.” O que me faz refletir que deste ponto de vista, o desenho torna-se um organismo/processo “vivo”, através o qual interagimos, ao qual nos entregamos deixando que ele nos absorve.

No que diz respeito a experiência com a Rita, observei o nosso processo e como se desenvolveram de formas diferentes as dinâmicas entre o desenho feito por nós individualmente e o desenho colaborativo, notando que Rita com calma e atenção se focou primeiro na coerência do seu desenho no seu lado do vidro, e depois olhou para o desenho em parceria, no qual se inspirou para depois intervir no seu próprio desenho. Cada pessoa tem uma forma diferente de operar. Entretanto eu segui-a e concentrei-me principalmente no desenho em conjunto. Por vezes, Rita propunha imagens concretas, símbolos, como um chão, um coração ou uma árvore, que tentei não fixar, mas transformar, permitindo que o

desenho nos guiasse para outros caminhos, priorizando a construção de uma variedade de imagens a partir do universo das texturas. Observei que Rita interagiu explorando uma rica diversidade de texturas diferentes, sendo o seu esforço evidente, o desenho demonstra uma grande variedade de traços (Figura 68).

Penso que, ao longo do desenho, conseguimos desconstruir formas e imagens que limitavam o fluir da composição, abrindo-o a novas paisagens por vezes mais abstratas, outras vezes mais figurativas. Considero que, ao longo do processo, voltámos frequentemente às nossas zonas de conforto — da qual também saímos enquanto recebemos um estímulo exterior constante. Após refletir sobre a experiência, Rita questionou porque não dou aulas de “desaprendizagem”? Este processo de revisitação do desenho, de forma menos tradicional, descompõe preconceitos e/ou ideias feitas sobre como nos relacionamos com o ato de desenhar, ajustando a nossa aprendizagem — neste sentido, sinto que posso dar um contributo. Para aprender a desaprender é preciso muito tempo, é um processo demorado e sinto que estes laboratórios são uma pequena contribuição para um caminho maior.

Rita referiu que a nossa troca foi equilibrada e sentiu-se desafiada, entrou em contato com a sua criança interior e voltou a sua infância onde estava mais livre, “Talvez a tarefa me tenha feito recordar a magia da infância que raramente reencontramos na vida adulta, transportando-me. O resultado final, após várias horas que voaram, foi surpreendente a tantos níveis.” Penso que este encontro com o seu próprio gesto pode ter sido uma oportunidade para “ajustar” a sua aprendizagem e que proporcionou um reencontro com o seu potencial criativo. O processo de retornar à infância leva-nos a questionar a perda de espontaneidade e segurança com que uma criança desenha naturalmente. O *spirito dell’infanzia*, assim definido por Bruno Munari (1986) é frequentemente reprimido e oprimido na vida adulta, mas que pode ser benéfico, porque facilita a curiosidade de aprender e de expressar-se livremente, modifica e contribui sobre a forma como olhamos e exploramos o mundo, evitando visões estereotipadas que nos foram incutidas através de um modelo de ensino principalmente normativo.

Em relação a interação com Patricia, teria sido útil um maior esclarecimento da minha parte sobre o processo, ao longo do desenho, pois de alguma forma a minha explicação não foi suficientemente clara. Como é que não pensei nisto ao ver que Patricia não interagiu com

os meus desenhos? Como evitar que isto aconteça em situações idênticas, no futuro? Espero que esta experiência não tenha tido sido frustrante para a Patricia, mas antes uma experiência de aprendizagem como foi para mim. Este processo ajuda-me a refletir sobre o meu comportamento quando me relaciono com o outro. O processo de atuar como investigadora/participante é muito importante porque facilita a obtenção de uma visão sobre as nossas próprias ações e as ações do outro em relação a nós. É importante ser claro sobre os nossos objetivos para depois os relacionar de forma equilibrada com os resultados, isto aplica-se quando desenhamos e/ou orientamos outras pessoas.

“An important function of the exercise of defining ‘good drawing’: to continually and cyclically define, challenge and redefine” (Fava, 2012, p. 75).

Não obstante a sessão com Patricia ter sido a mais longa, no que se refere à conversa com outra pessoa — contabilizei três horas e a Patricia refere terem sido duas — Patricia comentou que foram horas nas quais ficou muito concentrada tendo perdido totalmente a noção do tempo.

Após a observação do desenho desenvolvido com o Kyazi (Figura 74) julgo que não é fácil interpretar os desenhos *In Vitro* porque representam uma imagem em transição, em vez de representarem uma visão única e finalizada revelam uma procura, tanto individual como coletiva, de uma linguagem comum através da exploração de uma técnica, cujo processo nos obriga a olhar através do desenho de forma diferente e a olhar para os nossos gestos como instrumentos de pesquisa. Ao longo deste exercício, durante o desenho, tento resistir ao desejo de fazer uma leitura rápida e de fixar uma imagem, pelo que no caminho, questiono o sentido daquilo que vejo e convido o outro a fazer o mesmo. É um jogo complicado definir e redefinir o que estamos a ver e a representar, embora seja também simplesmente um exercício de técnica, é um processo que ajuda a considerar várias possibilidades, mas que também nos torna conscientes dos nossos próprios pensamentos e dos pensamentos dos outros, que aliás, nos permite ver os pensamentos à medida que estes acontecem, questionando-os.

Entre os vários contributos da arte na educação, Eisner afirma que:

“Through the arts we learn to see what we had not noticed, to feel what we had not felt, and to employ forms of thinking that are indigenous to the arts. These experiences are consequential, for through them we engage in a process through which the self is remade.

What are the features of this transformational process? How does it proceed? What does it mean in terms of education?" (Eisner, 2002, p.13).

Penso que tal como Lúzia mencionou, este trabalho é sobre abrir espaços e habitá-los e encontrar uma forma de ultrapassar os nossos limites. Cada desenho é um mundo diferente que proporciona aprendizagens distintas. No que diz respeito ao desenho feito com o Kyazi, um dos maiores desafios para mim foi o de aderir à tendência de criar texturas até praticamente eliminar o fundo de tinta. Este processo tornou mais presente visualmente o ambiente do atelier e o outro participante, que se foi tornando parte integrante da imagem através da transparência do vidro. Deste modo, o foco não ficou apenas nas marcas deixadas no suporte, como tinha acontecido anteriormente. Desenhar com o Kyazi fez-me refletir sobre o potencial de revelar mais o contexto no qual se inserem estes desenhos contrariando a tendência estática do desenho, que se torna mais evidente enquanto o fundo branco é muito presente. Processo que me fez pensar no trabalho de Gordon Matta Clark, que tem sido uma fonte de inspiração ao longo da minha prática, pela forma como desenhava, explorava o espaço e como se relacionava com os outros. Com os seus "*Cut Drawings*" feitos em 1972, Matta Clark viu o corte como uma forma de desenhar:

“A simple cut, or series of cuts, acts as a powerful drawing device able to redefine spatial situations and structural components. What is invisibly at play behind a wall or floor, once exposed becomes an active participant in a spatial drawing of the building’s inner life!” (Stout, 2014, p.122).

Durante o desenvolvimento do desenho, o outro interveniente vai-se tornando visível — de início estava invisivelmente em jogo atrás da superfície de vidro coberto de tinta acrílica — torna-se assim em participante ativo que se revela cada vez mais enquanto a tinta vai sendo retirada, de ambos os lados do suporte.

Na construção do desenho com Alice, foi importante manter uma certa flexibilidade, tendo em consideração os seus 10 anos de idade. Quando Alice começou a fixar uma imagem, ao longo do desenvolvimento do desenho, percebia de estar a apoiar a construção de uma representação específica que, ainda assim, integrava um universo cocriado, no qual entrámos e explorámos juntas. Foi importante equilibrar o desafio, incentivando uma experiência positiva de relação com o desenho, evitando uma prática demasiado frustrante,

proporcionando uma experiência de *fluxo* e transformando os constrangimentos dos recursos em formas de potencializar o seu pensamento criativo em vez de o limitar.

Considero que neste processo foi importante para mim, perceber como desafiar mas identicamente adaptar-me ao outro para proporcionar uma experiência de aprendizagem construtiva. Se penso nesta proposta educativa como um jogo — que requer muita concentração — testemunho um momento explorativo no qual experimentamos as nossas capacidades, em simultâneo com as do outro e se somos capazes de facilitar um momento de exploração em que o outro se sente livre sem ser julgado, esta pessoa aprenderá muito com a experiência proposta. Speranti (2021) menciona que ao relacionar-se com elementos “concluídos” que não dão espaço à criatividade, a criança não poderá descobrir muito, os jogos mais úteis são aqueles que permitem descobrir algo de diferente, abrindo possibilidades criativas em vez de as limitar. Frequentemente a prática de ensino do desenho propõe modelos rígidos de aprendizagem, que de forma muito controlada se repetem, sem renovar as relações possíveis que os alunos podem desenvolver com o desenho e que demonstram a necessidade do adulto de manter ordem, controlo e um resultado rápido e fácil de avaliar. Entretanto a criança segue um processo ordenado e controlado, correndo o risco de não ter as ferramentas para gerir a desordem que as vezes o desenho gera, enquanto prática que pode ser desarrumada e suja, onde a resolução e superação das dificuldades e a procura do próprio gesto faz parte de um processo que exige improvisação e, como tal, requer uma postura específica, que pode ser transmitida à criança.

Em relação a improvisação e ao que a educação pode aprender das artes Elliot Eisner (2002) refere que a capacidade de improvisar e de explorar possibilidades imprevistas é uma realização cognitiva substancial fundamentalmente diferente do movimento dos passos prescritos para um objetivo pré-definido. Ser flexível significa estar aberto a novas oportunidades que não previmos. Como já mencionado, também o método operativo de Bruno Munari evidencia a importância de manter liberdade e ao mesmo tempo o foco no processo, aceitando a mudança que o processo pode originar.

A liberdade não é interpretada no sentido de deixar fazer tudo, mas de proporcionar o tempo necessário para o desenvolvimento das ideias, demonstrando confiança nas capacidades

dos participantes, acolhendo com curiosidade e atenção a ação do outro, participando num processo educativo relacional para ambos, entre o educador e os participantes.

5.4 Discussão de resultados

Considerando a descrição de cada sessão e os respectivos testemunhos dos participantes, considera-se que os laboratórios realizados foram exigentes no sentido em que conduziram ao questionamento ou mesmo à libertação de muitos conceitos associados ao desenho aos quais, normalmente, nos agarramos quando desenhamos sozinhos e que podem ser constrangedores. Na criação dos desenhos colaborativos, foi importante manter o foco no processo uma vez que o produto final se mantinha numa incógnita e desta forma confrontamo-nos, inevitavelmente, com uma vasta variedade de soluções que podemos, ou não, aceitar e em que temos que trabalhar até encontrar uma resposta adequada ao exercício proposto.

Ao longo deste projeto, tenho-me questionado sobre se poderá ser este estudo uma “gota de água no mar”, se esta ação pode mudar a forma como uma pessoa se relaciona com o desenho, se talvez estes laboratórios sejam “aquele” movimento de ar que a borboleta move antes de gerar caos e mudança, abanando preconceitos sobre o desenho. Acredito na minha intervenção e só posso agradecer a oportunidade de poder explorar este território, onde a relação entre pessoas acontece de forma diferente.

Observei que dando espaço uns aos outros, num lugar seguro, onde nos expressamos livremente, é possível observar as nossas ações à medida que acontecem. Camada por camada, descobrimos algo misterioso que se encontra “dentro de nós e entre nós” através da prática do desenho que nos estimula a refinar os gestos na relação.

“All forms of experimentation are sets of actions- with continuous reflection embedded in them. It is our good fortune that there is no end at sight” (Sinofzik, 2017, p. 210).

Na ambiguidade da abstração encontro também este campo de liberdade que, quando partilhado, possibilita um espaço de encontro onde podemos olhar criticamente através dos nossos procedimentos/aprendizagens, de forma colaborativa, desconstruindo e reconstruindo conhecimento — por meio de relacionamentos inéditos. Revendo o que já sabemos, com base na nova experiência, reestabelecemos novas relações com o desenho. “Arguably, the most magical thing about the indefinite is that it at once invites and resists interpretation. As such, abstract form can be considered a symbol of our inner struggle between the not-knowing and the desire to find out” (Sinofzik, 2017, p.210).

Após a experiência dos dois laboratórios — *Desenhos (Ar)riscados* e *In Vitro* — os participantes responderam, através de um breve questionário (em Anexo E), às seguintes questões: i) A sua perspectiva sobre o desenho mudou de alguma forma? ii) Quais foram as aprendizagens adquiridas? iii) Qual foi o laboratório mais marcante e as razões?

Sobre a mudança de perspectiva relativa ao desenho, a maioria dos participantes referiu que a sua perspectiva mudou, por exemplo, Luzía escreveu que ficou com “uma perspectiva mais tridimensional, mais ampla. Como se o desenho não fosse só um resultado, mas também um canal”. Julgo que a Luzía atribui ao desenho um valor de canal, enquanto processo de comunicação consciente, facilitador de uma conexão interior mais profunda.

Rita descreveu como o desenho colaborativo impulsionou um diálogo que facilitou um regresso à infância, reativando a memória relacionada com o exercício de pré-escrita, de uma linguagem inventada por si, ou seja, o reencontro com o *spirito dell’infanzia* fomentado por Bruno Munari (1986) mencionado previamente. No exercício de proximidade com a infância podemos conseguir promover e/ou revigorar curiosidade e determinação pessoais.

Dani referiu que os laboratórios facilitaram uma experiência prazerosa, profunda, “algo mais visceral”. O desenho colaborativo ajudou-a a superar algumas dificuldades que a inibiam, como enfrentar a página em branco. De onde se conclui que laboratórios conseguiram ser um espaço de liberdade, livre de julgamento, onde as expectativas não imperaram, sendo possível o fazer sem projetar pensamentos bloqueadores da ação.

Patricia expressou que percebeu que o desenho pode ser um processo experimental

conduzido pela pesquisa “guiada pela vontade de descobrir todas as possibilidades dum objeto, da relação da própria mão com o objeto e a relação do traço com o traço da companheira”. É interessante perceber como os laboratórios promoveram certos processos de auto-observação, sendo possível usar o exercício do desenho como um espelho que nos devolve personalidade e hábitos pessoais. O exercício do desenho pode evidenciar as nossas zonas de conforto ou desconforto, viabilizando uma autoanálise, talvez possível de transportar para a vida — aplicando algumas das aprendizagens relativas à relação conosco e/ou com o outro.

Alice explica que o desenho também é “sentir e deixar ir” afirmação que contrasta com a tendência geral de controlo sobre os resultados. Esta ideia promove o desapego sobre determinada imagem, confirmando que é possível chegar a resultados satisfatórios inesperados — o fazer sem projetar pensamentos, mais focado no caminho e não tanto no resultado.

No que diz respeito às aprendizagens adquiridas, Luzía examinou que sobretudo “aprendeu a desaprender” e não tanto, tecnicamente, a desenhar. Resposta que denota uma nova ideia do significado relacionado ao “saber desenhar”.

Rita referiu ter aprendido uma imensidão de coisas sobre si mesma. Reforçando-se a ideia de que o desenho pode, de facto, proporcionar um processo valioso de autoconhecimento, este é descrito por alguns dos participantes como uma tomada de consciência face à identidade da sua atuação que remete para traços mais amplos de personalidade.

Dani mencionou que os laboratórios ajudaram a não ter “medo de desenhar e deixar o desenho emergir do movimento conjunto” — sendo possível estabelecer uma experiência de fluxo. Patricia afirmou que além das aprendizagens técnicas sobre as texturas associadas ao desenho, aprendeu sobre “a partilha da experiência, as possibilidades que a outra pessoa abre para a imaginação” e sobretudo, a “esquecer o resultado final e curtir o processo”. Nomeadamente, a aprendizagem sobre as possibilidades do desenho em colaboração, cujos resultados seriam muito diferentes se estivéssemos num processo a solo.

Kyazi respondeu ter conseguido interagir melhor no segundo laboratório: “aprendi com os erros da primeira oficina. Aprendi mais sobre a interação do que sobre o desenho”.

Kyazi refere que aprendeu mais sobre o que facilitou o desenho enquanto processo

colaborativo do que sobre técnica referente à prática do desenho. Sobre este aspeto, o ritmo compartilhado abriu possibilidades, mudando a percepção sobre o ato de desenhar, com impacto no meu trabalho artístico pessoal.

Este testemunho sublinha as aprendizagens interpessoais decorridas e a construção de conhecimento colaborativo. Para Alice o desenho revelou-se um meio para “falar” e exprimir os próprios sentimentos, o que confirma o espaço de liberdade e livre -arbitrio que se pretendeu criar com este projeto.

Finalmente, comparando estes dois laboratórios, conclui-se que o segundo laboratório *In Vitro* foi mais significativo para os participantes, embora por razões distintas. Luzia relata que o segundo laboratório foi mais “profundo”, para Rita foi mais “introspetivo” e “intimista”. Dani reconheceu o lado poético da interação proposta, apreciando também a intimidade da ação, Patricia embora tenha sentido maior dificuldade no segundo laboratório, gostou mais do “jogo” que este promoveu. Para Kyazi a primeira oficina foi mais marcante, registando: “pensei mais em colaborar com os outros e comecei também a pensar nos outros e não só em mim próprio, a ser menos egocêntrico”. Por fim, Alice refere sobre ambas as experiências “foram as duas muito boas porque ajudaram a pensar, descobrir e refletir”, demonstrou, contudo, preferência pelo laboratório *In Vitro*, dizendo “senti mais ligação com os encontros dos desenhos”.

Acerca da questão de partida do projeto sobre a noção de “saber desenhar” e os objetivos iniciais, observei uma transformação na postura dos participantes e confirmei que aprender requer flexibilidade, determinação e abertura para aceitar novos processos.

Questiono-me sobre o que implica o processo de “desaprender” a desenhar mencionado por alguns participantes. Heidegger (1968) sobre desaprender, afirma que “We moderns can learn only if we always unlearn at the same time. Applied to the matter before us: we can learn thinking only if we radically unlearn what thinking has been traditionally” (p.8). Eventualmente desaprender a desenhar poderá estar relacionado com a aceitação de uma nova perspetiva relacionada com o ato de desenhar que o desliga da imitação da realidade remetendo-o para a atenção dada à sua linguagem intrínseca — linhas, texturas, etc.

Observei que uma nova relação com o desenho pode ser construída através de um formalismo do fazer, no qual o encontro do significado pode acontecer através deste

processo. A perda de noção do tempo nos laboratórios, pelos intervenientes, denota que os participantes se entregaram ao processo, contrariando a imagem imediatista do desenho. O processo criativo motivou a dimensão poética a fruição estética dos participantes, mas também impulsionou a questão educativa, que prende-se com uma mudança de perspetiva acerca do desenho.

Os testemunhos aqui apresentados e a qualidade dos desenhos obtidos ampliaram o desejo de partilhar/ devolver aos participantes destes laboratórios, os resultados da sua participação, numa exposição pública. Deste modo, ainda em forma de discussão de resultados, o ponto seguinte refere-se a este evento organizado por mim, ainda no âmbito deste projeto, no contexto do *Roundabout.Lx*.

5.5. Exposição de Desenhos Colaborativos



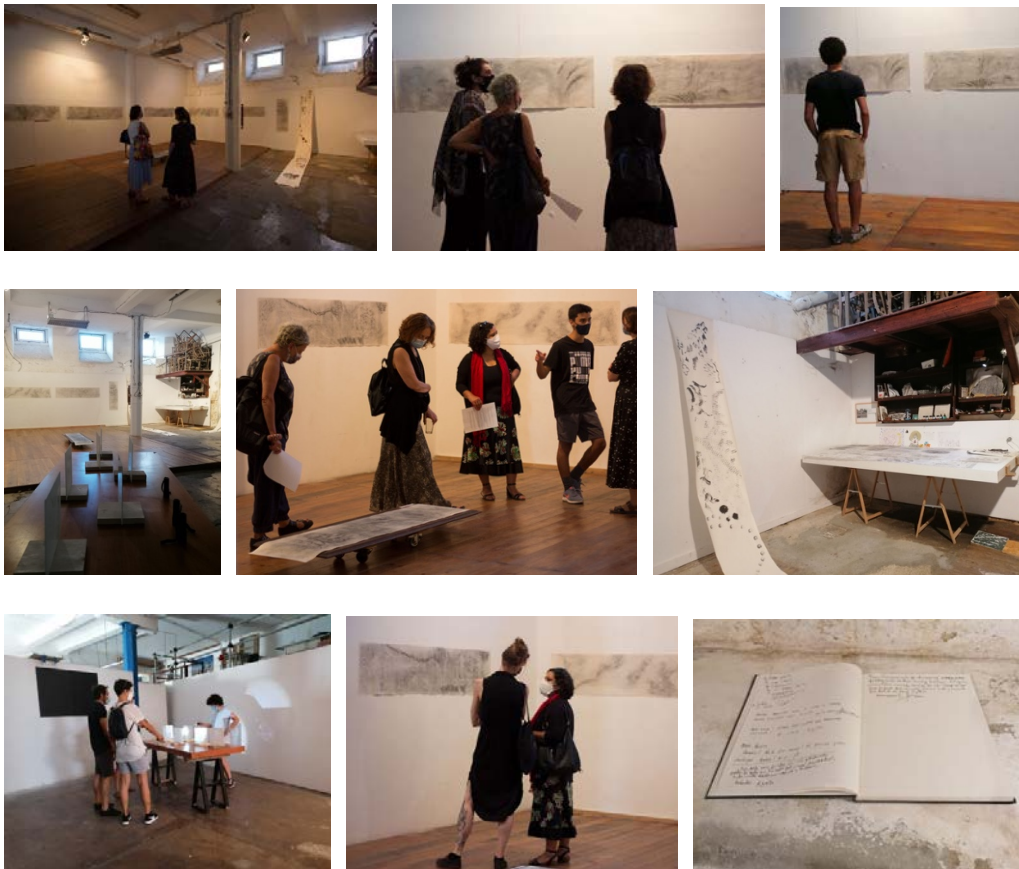


Figura 79. Documentação da exposição dos resultados dos laboratórios: *De onde vem o traço? Desenhos A(r) riscados e In Vitro*, no *Atelier Roundabout.Lx*. Fonte: Katia Sá, Edgar Oliveira e fonte própria.

A exposição de Desenhos Colaborativos conseguintes dos laboratórios: *De onde vem o traço? Desenhos A(r) riscados e In Vitro*, teve lugar no *Atelier Roundabout.Lx*, entre os dias 9 e 11 de julho de 2021. Ao longo de três dias, esta mostra foi palco de visitas, partilhando-se assim, os resultados dos três laboratórios implementados no âmbito desta investigação. Esta exposição viabilizou um outro tipo de retorno sobre o meu/ nosso trabalho educativo/artístico, estendendo, necessariamente, a reflexão sobre os resultados obtidos.

Foram convidadas as pessoas que participaram nos laboratórios e o público em geral, tendo tido mais afluência pelos participantes deste projeto, bem como o público do *Festival Bairro em Festa*.

Visitaram também a exposição colegas e professores do curso de mestrado, outros colegas artistas, amigos, conhecidos e pessoas da rede do *Roundabout.Lx*, e ainda alguns vizinhos

que estiveram de passagem, entre outros. Importa referir que o evento foi divulgado/publicitado aos participantes e público geral através dos habituais meios de comunicação e/ou redes sociais—cartaz (em Anexo D), *Email, WhatsApp, Facebook*²⁵, *Instagram*.

Os trabalhos expostos incluíam resultados individuais e colaborativos dos laboratórios supracitados, procurando dar visibilidade às dimensões artísticas educativas e colaborativas. A exposição no atelier, que foi contexto de expressão e de experimentação, procurou salientar as narrativas alternativas que visam interpelar os participantes, convidando-os a refletir sobre a prática do desenho e sobre a potencialidade dos resultados para promover o sentido crítico em torno dos processos artísticos educativos e colaborativos, possíveis de desenvolver no mesmo espaço — criação/produção/exposição/debate, etc.

Com a exposição dos resultados dos laboratórios no atelier, pretendi valorizar este lugar enquanto espaço de reflexão crítica e lugar de encontro entre várias comunidades e sensibilidades, dos que o frequentam ou dos que desconhecem as suas dinâmicas. Cada vez mais, vejo o atelier como um ponto de partida para possíveis novos começos — artísticos e educativos.

Foram à exposição muitos dos participantes dos laboratórios. Geralmente procuraram o desenho no qual intervieram, desfrutaram tanto da visão geral, bem como da interação com os resultados do laboratório *In Vitro*, através das lanternas que permitiram projetar os desenhos resultantes, ampliando na parede. O momento expositivo facilitou a cada participante uma autoanálise sobre as decisões tomadas na construção dos desenhos, processo que ajudou a perceber que havia mais caminhos que podiam ser traçados. Pelos relatos obtidos, percebi que foi interessante para os participantes observar também a diversidade de traços alcançados por diferentes pessoas. Fruíram do momento de partilha do trabalho realizado e do potencial comunicativo que a expressão do desenho contém.

²⁵ Anúncio do evento disponível em:
<https://www.facebook.com/events/324836509282460/?ref=newsfeed>

Pelos comentários deixados no livro da exposição (Figura 80), penso que foi entendida a dimensão poética da pesquisa, reconhecido o potencial da proposta, tendo surgido a ideia de expor os resultados em outros contextos. Mais pessoas demonstraram interesse em ser envolvidas em próximos laboratórios pelo que penso que haverá, sem dúvida, uma continuação no futuro. Penso que esta pesquisa não acaba propriamente com este projeto, mas, como referido anteriormente, dá início a um percurso muito enriquecedor que terá certamente uma continuidade.

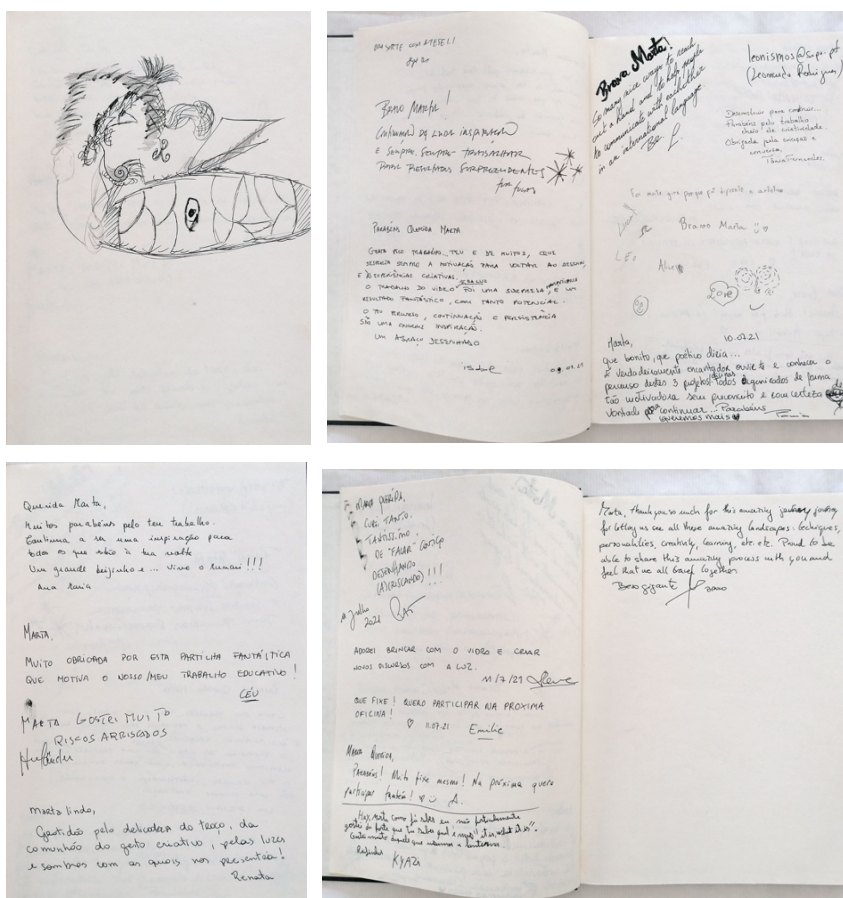


Figura 80. Comentários no livro da exposição. Fonte: própria

6. CONCLUSÃO

| | " | | " |

O projeto que sustentou o presente estudo demonstra um percurso que assenta em propostas educativas e colaborativas, em que a ênfase está no potencial do ato de desenhar, enquanto processo gerador de novos relacionamentos e conhecimentos — com/através do desenho com/através do outro. Concordando com Adams (2014) desenhamos para aprender — ao contrário de aprender a desenhar — uma vez que o desenho pode moldar o processo de aprendizagem, bem como o resultado do desenho.

Perante os resultados obtidos e os relatos dos participantes, já aqui analisados, considero que os laboratórios impactaram tanto os participantes como a mim própria, justificando com a riqueza das produções gráficas realizadas e testemunhos recolhidos. Reforço positivamente os processos colaborativos que, com a intenção de romper padrões relativos à prática do desenho, obtiveram grande entusiasmo de todos os envolvidos neste estudo. Os laboratórios revelaram ser facilitadores de momentos estruturados em torno da prática do desenho, nos quais a experimentação foi possível graças à suspensão parcial de julgamentos inibidores dessa mesma prática. Por outro lado, o processo colaborativo de construção e composição do desenho facilitou a integração de uma multiplicidade de possibilidades que guiaram o processo criativo, coagindo a largada de expectativas sobre o resultado estético final das participações.

O reencontro com a inteligência do gesto é, a meu ver, o caminho para uma efetiva apropriação do desenho e subsequente compreensão do gesto/ desenho do outro, que requer um período prolongado de experimentação. Com estes laboratórios foi possível sensibilizar os participantes — e subsequentemente, algum público — sobre o potencial do gesto, embora questione se tiveram impacto suficiente para facilitar uma transformação duradoura. Embora considere que os resultados revelam uma apropriação por parte dos participantes do gesto gráfico, talvez a sua permanência só seja possível de alcançar depois de um período mais extenso de trabalho em torno do mesmo tipo de premissa.

Os laboratórios foram ideados para facilitar a exploração de variantes do gesto por meio de instrumentos e suportes não convencionais de desenho, com a intenção de proporcionar experiências únicas. Quis impactar os participantes com a integração de variáveis, enquanto componentes do processo criativo. Penso que os resultados manifestaram pesquisa ativa levada a cabo pelos participantes, neste sentido, denotou-se também uma

postura aberta à exploração. Ponho em causa se não terá sido relevante o facto de os participantes terem, previamente, estabelecido uma relação de confiança comigo, refletindo-se na aceitação dos modos de operar propostos. Penso que, para analisar e confirmar, ou não, esta questão, terei de propor estes laboratórios em contextos diferentes. Penso ainda que os laboratórios proporcionaram constrangimentos necessários de modo a oferecer outras formas de relacionamento com o desenho, que se demonstraram positivamente desafiantes para os atuantes.

De forma geral, julgo que o projeto contribuiu para ampliar a visão sobre o desenho enquanto processo explorativo e colaborativo, cujos contextos não formais mobilizados tiveram um papel essencial neste projeto. Trabalhar de forma independente facilitou ser possível continuar o projeto em tempos de isolamento social, de modo a não ter que suspender a prática de investigação.

O atelier revelou-se, assim, como lugar facilitador de novos relacionamentos, proporcionando grande diversidade de ações, enquanto local de estudo, de criação e de exibição — albergando práticas criativa, educativa e investigativa. Lugares como os ateliers, que não pertencem ao contexto educativo formal, tem um valor próprio e essencial na implementação de processos de educação artística, enquanto palcos para a atuação de processos educativos — participativos — com a comunidade, enquanto tal, deveriam ser mais valorizados e apoiados, articulando-se com os contextos educativos formais.

Importa ainda acrescentar que da necessidade de ter de adaptar a minha proposta inicial dos laboratórios de grupo a laboratórios individuais, revelou-se uma experiência surpreendentemente interessante, porque favoreceu encontros mais próximos e profundos — com o outro — nos quais foi possível dedicar plena atenção a cada participante. Este foi um aspeto significativo para mim, porque cada experiência educativa acabou por ser um acontecimento especial que mereceu a atenção e reflexão plenas. Sinto-me, assim, muito agradecida por ter vivido este processo. Planeio continuar a explorar a minha prática educativa, desenvolver trabalhos relacionais em diferentes contextos não formais — quiçá também formais — fomentando sempre a importância da educação artística, na qual acredito, dentro e fora do atelier, de forma residente e/ou de itinerante, noutros países e contextos culturais plurais.

Na *A/r/t/ografia* encontrei uma metodologia que integra a minha prática e que alimenta um relacionamento “vivo” com a educação artística em contexto não formal, em contínua relação e reavaliação do meu processo artístico. Uma vez que cada laboratório teve como indutor a minha própria pesquisa artística, que os resultados deste estudo retroalimentarão, de forma indelével os meus processos artísticos que, em círculo, voltarão a ter impacto em futuras propostas de dimensão educativa — e assim sucessivamente. Deste modo, a minha pesquisa não terminou, pelo contrário, começou.

Como prova disso, no dia 23 de junho de 2022, novamente num evento inserido no *Festival Bairro em Festa* ²⁶, (em Anexo G), dinamizei um desenho colaborativo, também chamado *In Vitro*, inspirado no laboratório proposto, desta vez ocupando por inteiro uma montra — ampliando a escala inicial — de uma loja na Avenida Almirante Reis, em Lisboa, convidando e desafiando os transeuntes a desenhar comigo dentro e fora da montra, em Anexo F.

À semelhança do desafio proposto no laboratório *In Vitro*, cada lado da montra estava coberto por uma camada leve de tinta acrílica e os participantes desenhavam retirando a tinta em cada lado do vidro. Com a luz de lanternas, foi possível ver o desenho feito no interior, os traços onde a tinta — em ambos os lados — foi removida. Uma ação de cocriação onde a minha intenção foi a de facilitar um encontro com as pessoas através dos seus traços, com o objetivo de produzir um resultado surpreendente, inesperado, abstrato, inacabado. Possivelmente o início de alguma coisa e continuação de outra, uma colaboração que pode funcionar ou não. A duração foi cerca de três horas. Neste contexto, o diálogo visual aconteceu entre mim e os outros, mas também entre as várias pessoas que livremente desenharam com quem quiseram, tantas vezes quantas as desejadas, envolvendo-me ou não neste processo. Os participantes interagiram, intrigados pelo processo pouco comum, entregaram-se ao procedimento e desenharam no tempo que tinham disponível.

²⁶ Anúncio do evento disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?vanity=bairroemfesta&set=a.5697239713641702>. (Consultado a 11 de outubro 2022).

Esta ação levou-me a refletir sobre a minha prática artística que confirmou e viabilizou a minha ligação com o outro. Seguindo a metodologia *A/r/tography*, interessa-me continuar a investigar sobre processos de criação mais partilhados — intenção que motivou esta investigação — repensando a minha prática artística individual, envolvendo os outros num processo que abre espaço para a liberdade de fazer, promove auto confiança, mas também a força de experimentar em territórios não cartografados, ajudando por meio da educação artística a construir uma ligação mais profunda e talvez mais intuitiva com o mundo.

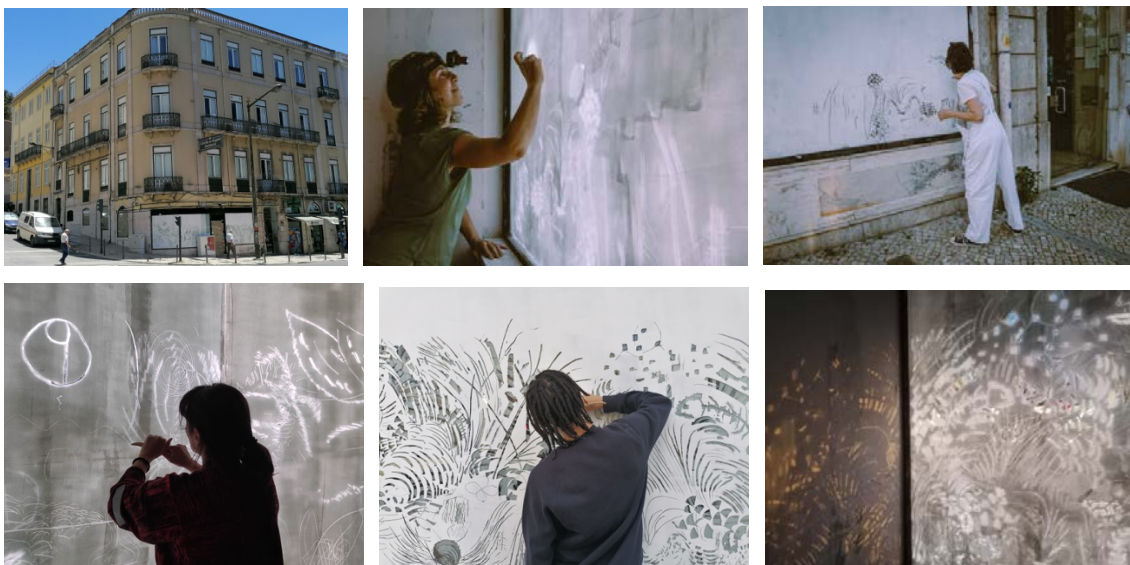


Figura 81. Documentação do Desenho Colaborativo *In Vitro*, na montra de uma loja na Avenida Almirante Reis, nº 88, Lisboa. Fonte: própria, Edgar Oliveira, Luzia Andujar.

REFERÊNCIAS

| " | | " |

- Adams, E. (2014). Drawing Attention to Drawing. *Commissioned and published by ixia, the public art think tank*, 1-9.
- Bailey, G. H. (1982). *Drawing and the Drawing Activity: A Phenomenological Investigation* [Dissertação de doutoramento, Institute of Education, University of London]. UCL Discovery.
<https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10006723/1/319736.pdf>
- Barbosa, A.M. (1975). *Teoria e Prática da Educação Artística*. Cultrix.
- Basso, A. (2018). O Único Traço de Pincel e o Pensamento Sobre o Desenho no Ocidente: Reflexões Sobre o Traço. In: *Expressão Múltipla – Teoria e Prática do Desenho* (pp. 40-64). Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).
- Basso, A. (2021). Im[per]manências: estudos sobre desenho à luz dos manuais de pintura chineses: uma breve síntese. In: *Colóquio Expressão Múltipla IV : teoria e prática do desenho: atas das conferências* (pp.19-28). Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).
- Burton, J. (2011). Preface, in Kantrowitz A., Brew A., & Fava M. (Eds.), *Thinking through Drawing: Practice into Knowledge* (pp. 3-5). Teachers College Press.
https://www.academia.edu/2938948/Thinking_through_Drawing_Practice_into_Knowledge_2011
- Campos, R. G. (2017). *Pensar a identidade: do museu à escola como experiência do tangível*. [Projeto de intervenção apresentado a Escola Superior de Educação de Lisboa para obtenção de mestre em educação artística — Artes Plásticas na Educação]. RCIPL. <http://hdl.handle.net/10400.21/8409>
- Cima, M. (2022). *Lo sgraffito nel tempo*. <http://www.sgraffito.it/tecnica.php>

- Coessens, K. (2014). A Arte da pesquisa em artes. *ARJ, Brasil*, 1/2, 1-20.
- Cologni, E. (2019). *Interview: Elena Cologni*. Care Ethics Research Consortium.
<https://care-ethics.com/2019/06/10/elena-cologni/>
- Cologni, E. (2020). *Art as a Caring Practice: New connections for social transformation*. Episode 9, season 1. Moleskine Foundation.
<https://moleskinefoundation.org/initiative/the-moleskine-foundation-podcast/>
- COMISSÃO NACIONAL DA UNESCO (2006). *Roteiro para a Educação Artística, Desenvolver as capacidades Criativas para o Século XXI*. Comissão Nacional da UNESCO.
- COMISSÃO NACIONAL DA UNESCO (2020). *Educação artística para a resiliência e a criatividade*. Comissão Nacional da UNESCO.
https://pt.unesco.org/sites/default/files/2020_art-week-technote_por_final.pdf
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Fluir*. Relógio D'Água Editores.
- Derdyk, E. (2020). *Formas de pensar o desenho*. Panda Educação.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. The Berkley Publishing Group.
- Diederichsen, M.C.R. (2018). *Pesquisar com a arte: devir-pesquisa, devir-arte*. [Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção de título de Doutora em Educação]. UFSC. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/190908>
- Eames, A. (1998). From drawing to computing and back again. *TRACEY journal: Drawing Across Boundaries*, 1-16.

- Eames, A. (2008). Embedded Drawing, in S. Garner (Ed.), *Writing on Drawing* (pp. 125-139). Intellect Books.
- Eisner, E.W. (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. Yale University Press.
- Esgrafito. (s.d.). In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Consultado a 24 de outubro 2022 em <https://dicionario.priberam.org/esgrafito>
- Fay, B. (2013). *What is Drawing – A Continuous Incompleteness*. Dublin: Irish Museum of Modern Art.
- Fava, M. D. (2012). What is a good drawing? In S. Farthing, K. Chorpening, C. Wiggins (Eds.), *Bright 7: The Good Drawing*, (pp.75-76). London: CCW Graduate School. <https://issuu.com/ccwgraduateschool/docs/bright7thegooddrawing>
- Fiadeiro, J., Bigé, R. (2017). Se não sabe porque é que pergunta? *Rev. C. de Artes, Fap, Curitiba*, 17(2), 1-204.
- Fiadeiro, J., Vomero, M. F. (2020). *Pedagogo em Jogo*. MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Em <https://mitsp.org/2020/entrevista-performatica-com-joao-fiadeiro/>. (Consultado a 2 de Outubro 2022).
- Gantes, M. (2012). Desenho em Aberto. In: *Ciclo de conferências Desenhar, saber desenhar* (pp. 124-129). Faculdade de Belas-Artes. <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10292/2/Manuel%20Gantes.pdf>
- Gohn, M. (2014). Educação Não Formal, Aprendizagens e Saberes em Processos Participativos. *Investigar em Educação*. 11(1), 35-50.
- Heidegger, M. (1968). *What is called thinking?* Harper & Row Publishers.

- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*. Jorge Pinto Books.
- Irwin, L. R., Cosson, A. (2004). *A/r/tography, rendering Self Through Art Based Living Enquiry*. Pacific Educational Press.
- Kantrowitz, A. Fava, M., Brew, A. (2017). Drawing Together Research and Pedagogy. *Art Education*, 70(3), 50-69.
<http://dx.doi.org/10.1080/00043125.2017.1286863>
- Kentridge, W. (2014). *William Kentridge Interview: How do we make sense of the world*. Louisiana Museum of Modern Art. [Video]. You Tube.
<https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmXoJ6U>
- Marques, A. P. F. (2012). Desenho: (In)definições e (In)certezas, in: *Ciclo de conferências Desenhar, Saber Desenhar* (pp.96-107). Faculdade de Belas-Artes.
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/10289>
- Munari, A. (1986). Munari interroga Munari in occasione della mostra milanese a Palazzo Reale. *Domus n.677*.
- Munari, B. (1996). *Prima del Disegno*. Corraini Edizioni.
- Munari, B. (2008). *Verbale Scritto*. Corraini Edizioni.
- Munari, B. (2017). *Design e comunicazione visiva, contributo a una metodologia didattica*. Economica Laterza.
- Newman, A., de Zegher, C. (2003). *Drawing Papers 36, The Stage of Drawing: Gesture and Act*. London: Tate and New York: The Drawing Centre.
https://issuu.com/drawingcenter/docs/drawingpapers36_stageofdrawing

- Nicolaïdes, K. (1941). *The Natural Way To Draw*. Houghton Mifflin Company Boston.
- Oviawe, J.O. (2016). How to rediscover the ubuntu paradigm in education. *Int Rev Ed* 62, 1-10. <https://doi.org/10.1007/s11159-016-9545-x>
- Pereira, T. (2021). Toda a forma de arte é completamente inútil. Quatro notas sobre Educação Artística e Investigação. In M. Falcão, T.S. Leite, T. M. Pereira (Eds.), *Educação Artística 2010-2020* (pp.45-51). Instituto Politécnico de Lisboa.
- Petherbridge, D. (2010). *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*. Yale University Press.
- Pinto, L. (2005). *Sobre Educação Não-Formal*. Cadernos de Inducar.
- Rego, S. (2012). Saber Desenhar uma Flor, in: *Ciclo de conferências Desenhar, Saber Desenhar* (pp. 108-117). Faculdade de Belas-Artes.
<https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10290/2/Domingos%20Rego.pdf>
- Rogers, A. (2008). *Drawing Encounters: A practice-led investigation into collaborative drawing as a means of revealing tacit elements of one-to-one social encounter*. [Dissertação de doutoramento, University of the Arts London]. UAL.
<https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/4926/>
- Saldanha, A., Eça, T.T., Medina, T. (2015). ‘No Caminho Para Casa’: ativismo na investigação artística. *Revista Digital do LAV*, 8(2), pp.48-61.
<http://dx.doi.org/10.5902/1983734819864>
- Saraiva, C. (2012). *Artes e comunidades: um arquivo poético sobre o envelhecimento*. [Tese de Mestrado em Museologia e Museografia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes]. Repositório.UL.
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/10271>

- Simões, S. (2016). *O desejo do desenho como construção do real*. Zet gallery.
<http://zet.gallery/blog/pt/o-desejo-do-desenho-como-construcao-do-real/>
- Sinofzik, A. (2017). Space Odyssey: A brief history of not-knowing. In M. Weisbeck (Ed.), *Space for Visual Research 2* (pp. 205-210). Spector Books, Bauhaus University Weimar.
- Sjöholm, J. (2013). The role of the art studio in contemporary artistic production. *CIND. 2013:1*. pp.1-34. Uppsala University.
<http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A608916&dswid=-396>
- Speranti, S. (2020). *Il Metodo Bruno Munari, assunti principali del metodo ed esempi di applicazione*. A.B.M.
https://incasaconmunari.it/pdf/Il_Metodo_Bruno_Munari.pdf
- Speranti, S. (2021). *Fare per Crescere – Il Metodo Munari, Segni*. A.B.M, RCS MediaGroup.
- Springgay, S. (2004). Body as Fragment, Art Making, Researching, and Teaching as a Boundary Shift. In L. R. Irwin, A, Cosson (Eds.), *A/r/tography, rendering Self Through Art Based Living Enquiry* (pp. 60-74). Pacific Educational Press.
- Stout, K. (2014). *Contemporary Drawing from the 1960s to Now*. Tate Publishing.
- Taylor, A. (2008). Foreword - Re: Positioning Drawing. In S. Garner (Ed.), *Writing on drawing: Essay on Drawing Practice and Research* (pp. 9-11). Intellect Books.
- Ward, J., Shortt, H. (2020). *Creative Approaches for Researching Business, Organisation and Humanities*. Palgrave Macmillan.

Weisbeck M. (2017). *Space for Visual Research 2*. Spector Books, Bauhaus University Weimar.

Zegher, C. (2010). A Century under the Sign of Line: Drawing and its Extension (1910-2010), in C.H Butler & C. Zegher (Eds.), *On Line, Drawing Through the Twentieth Century* (pp. 21-124). The Museum of Modern Art.

ANEXOS

| | ' ' | | ' '

Anexo A. Convite Laboratório *De Onde Vem o Traço?* 2020



Anexo B. Poster *Festival Bairro em Festa* 2020



Anexo C. Cancelamento Laboratório *Desenhos A(r) riscados* 2021



AVISO

Alteração da programação



28

SEGUNDA-FEIRA, 28 DE JUNHO DE 2021 ÀS 18:00

Laboratório Desenhos (Ar) riscados – Oficina de desenho participativo :: Bairro em Festa 2021

Largo do Cabeço de Bola, 1150-059 Lisboa, Portugal

Este evento foi cancelado.
Não podes partilhar este evento, mas podes publicar.

Anexo D. Convite e folha de sala *Exposição de desenhos colaborativos 2021*



Exposição de desenhos colaborativos

- Resultados do projeto de Mestrado em Educação Artística - ESELx

O desenho como prática artística e prática educativa
em contextos não formais de Marta Angelozzi

Inauguração: Sexta-feira 9 de Julho das 18h às 21h

Sábado 10 e domingo 11 de Julho das 15h às 19h

email: angelozzimarta@gmail.com

No Atelier Roundabout-Lx

Rua Cidade de Cardiff n54b, Anjos, Lisboa

ROUNDABOUT.LX

O desenho como prática artística e prática educativa, em contextos não formais

Projeto de Mestrado em Educação Artística, com especialização de Artes Plásticas, em Educação – ESELx.

Este projeto envolve a prática do desenho, como ação geradora de diálogo e relação entre pessoas. Procura-se, através do ato de desenhar, quebrar os estereótipos à volta da noção corrente de “saber desenhar”, explorando o desenho como processo transformador que convida a proximidade e que aciona processos educativos.

Procuo explorar a dimensão educativa do desenho como ação, ou seja, que tipo de diálogos e aprendizagens pode o desenho gerar no encontro com o outro?

Pode o desenho como ação tornar-se numa ferramenta de aprendizagem e descoberta sobre nós e sobre os outros, quando realizado em conjunto?

Posso, através das realização de oficinas de exploração prática, transformar a perspetiva dos participantes acerca do desenho?

O projeto assenta numa abordagem A/R/Tográfica que articula diretamente a prática artística e a prática educativa.

A/r/t/ografia ou A/r/t/ography é um processo de investigação que perdura nos espaços entre A de *artist*, R de *researcher* e T de *teacher* (respetivamente, artista, investigador e professor). Este modelo surge com um grupo de investigação em educação artística chefiado por Rita Irwin, do Departamento de Curriculum e Pedagogia da Faculdade de Educação da Universidade da Colúmbia Britânica.

Assim, procuro desenvolver a minha pesquisa no espaço de ligação entre a minha própria prática artística e a proposta educativa com uma abordagem multifacetada ao desenho, tendo por base processos colaborativos.

Os meus objetivos:

- Proporcionar novas perspetivas sobre a prática do desenho, desconstruindo estereótipos sobre a ideia de saber desenhar.
- Facilitar um espaço de criação artística, através de práticas de desenho colaborativo em contexto não formal.

—Operacionalizar processos artísticos-educativos, promovendo a criatividade e o pensamento crítico.

Anexo E. Questionário — Após a experiência das duas oficinas *Desenhos (Ar)riscados e In Vitro* a tua perspetiva sobre o desenho mudou de alguma forma?

O que aprendeste?

Entre as duas oficinas qual foi a mais marcante e porquê?

Luzía

Após a experiência das duas oficinas *Desenhos (Ar)riscados e In Vitro*, a tua perspetiva sobre o desenho mudou de alguma forma?

Sim. Eu tinha uma perspetiva do desenho como uma experiência plana, em 2D: a minha mão sobre o papel imprime umas linhas ou formas. Mas com as oficinas, teve uma perspetiva mais tridimensional, mais ampla. Como se o desenho não fosse só um resultado mas também um canal.

O que aprendeste?

Foi mais a desaprender. Não acho que aprendi tecnicamente a desenhar mas aprendi a me relacionar de forma diferente com o facto de desenhar.

Entre as duas oficinas qual foi a mais marcante e porquê?

A segunda. Entrei mais numa narrativa, a exploração foi mais profunda e permitiu fazer o processo de desaprendizagem. Mas sem a primeira oficina, é provável que não tinha chegado até lá, por tanto, acho que elas funcionam bem de forma complementar.

Rita

Após a experiência das duas oficinas *Desenhos (Ar)riscados e In Vitro*, a tua perspetiva sobre o desenho mudou de alguma forma?

Não sendo da área das artes e tendo a minha prática regular de desenho terminado há 30 anos, a minha perspetiva sobre o meu desenho alterou-se bastante. Apreciei sobretudo o ato de regressão, como se o desenho e eu fosse uma prática de memórias e retornos. Mas simultaneamente, impulsionado pelo diálogo, foi um exercício do eu adulto. Curiosa combinação, rica oscilação.

E percebi que sou capaz de produzir algo com algum valor estético.

O que aprendeste?

Além do mais óbvio sobre a prática, os materiais, a experimentação, o diálogo “artístico” com alguém, aprendi sobretudo uma imensidão de coisas sobre mim própria. Durante várias horas estive com a Marta (em modo artístico e científico) e uma variedade de Ritas.

Entre as duas oficinas qual foi a mais marcante e porquê?

Aprecei sobretudo a segunda oficina, pela beleza do jogo de luzes, pela proximidade física com o outro, pela minuciosidade do diálogo (com bastante mais pormenor que no exercício da primeira oficina), por ser mais intimista também. Por ter sido mais longa e calma (sempre sentada) e introspetiva, a viagem foi mais intensa.

Dani

Após a experiência das duas oficinas *Desenhos (Ar)riscados e In Vitro*, a tua perspetiva sobre o desenho mudou de alguma forma?

Diria que, mais do que uma mudança de perspectiva (que sinto seria mais no âmbito racional), as oficinas me propiciaram uma nova sensação (algo mais visceral) do ato de desenhar. A possibilidade de fazê-lo em conjunto me trouxe uma prazer que é muito diferente do que experimento quando tento desenhar sozinho. É mais parecido a uma dança, com um sabor a brincadeira, muito mais gostoso.

O que aprendeste?

A não ter medo de desenhar e deixar o desenho emergir do movimento conjunto.

Entre as duas oficinas qual foi a mais marcante e porquê?

A segunda oficina, in vitro, me comoveu num lugar mais sutil, suave. A nossa proximidade física e a delicadeza do desenho trouxe uma qualidade preciosa de intimidade. O ato de ir abrindo espaço ume para outre foi muito poetico. Cuidando juntas do campo no qual o misterio poderia tomar forma.

Patricia

Após a experiência das duas oficinas *Desenhos (Ar)riscados e In Vitro*, a tua perspetiva sobre o desenho mudou de alguma forma?

Antes de participar nas oficinas sempre tinha desenhado com o objetivo de criar uma figura predeterminada. A experiência nas oficinas mostrou-me que se pode desenhar sem

objetivo, simplesmente guiada pela vontade de descobrir todas as possibilidades dum objeto, da relação da própria mão com o objeto e a relação do traço com o traço da companheira.

Também comecei a ver o desenho como uma atividade colaborativa. Antes para mim o desenho estava ligado á criação individual.

O que aprendeste?

Com as oficinas tenho descoberto o “jogo á dois” que o desenho oferece. Eu nunca tinha desenhado com alguém, e a dinâmica das oficinas oferece a possibilidade de estabelecer uma relação com outra pessoa num plano muito diferente. Sim tinha desenhado “ao pé” de alguém, mas nunca em colaboração. Se calhar de criança o fazia, mas não me lembro. Nestas oficinas aprendi a partilha da experiência, as possibilidades que a outra pessoa abre para a imaginação.

Também aprendi a ter em conta as texturas associadas ao desenho. Com a primeira oficina aprendi a olhar á textura dos desenhos, a pensar como é que se criou um traço. A origem do traço. Com a segunda também reparei que estava a aprender sobre texturas e materiais, pela diferença daqueles elementos se comparava as duas oficinas.

In vitro mostrou-me também as ilusões que um desenho pode criar a través da luz, depois de ter feito a oficina, ao olhar para o desenho resultante, repare nos distintos planos e desenhos que podem ser criados a través das transparências.

Por último, acho que perdi o medo da “expressão artística do desenho”. Aprendi a esquecer do resultado final e curtir do processo.

Entre as duas oficinas qual foi a mais marcante e porquê?

Acho que a segunda. Na primeira foi marcante a descoberta do jogo colaborativo, mas na segunda curti mais do jogo, mesmo que encontrei mais dificuldades para perceber o que estava a fazer. Tive de encontrar uma concentração nova para mim, como no primeiro, mas desta vez o In Vitro tinha tudo aquele jogo de luzes e traços, num mesmo vidro com duas mãos distintas... Tudo aquilo foi mais marcante para mim.

Kyazi

Após a experiência das duas oficinas *Desenhos (Ar)riscados* e *In Vitro*, a tua perspetiva sobre o desenho mudou de alguma forma?

Não mudou muito. (convidar a refletir mais sobre a sua forma de desenhar e se esta forma foi influenciada pelas oficinas).

O que aprendeste?

Na segunda oficina consegui interagir melhor, aprendi com os erros da primeira oficina. Aprendi mais sobre a interação do que sobre o desenho.

Em termos de materiais, aprendi a usar uma ferramenta de incisão ao longo da segunda oficina.

Entre as duas oficinas qual foi a mais marcante e porquê?

A primeira porque pensei mais em colaborar com os outros e comecei também a pensar nos outros e não só em mim próprio, a ser menos egocêntrico.

Alice

Após a experiência das duas oficinas *Desenhos (Ar)riscados e In Vitro*, a tua perspetiva sobre o desenho mudou de alguma forma?

Sim, não penso da mesma forma, porque a primeira era para seguir o desenho e descobrir no final e a segunda era para fazer cada um de um lado e ver quando se encontram. Sim, o desenho não é só desenhar, é sentir e deixar ir.

O que aprendeste?

Eu aprendi que com o desenho fala-se e exprimem-se os sentimentos.

Entre as duas oficinas qual foi a mais marcante e porquê?

A segunda, porque senti mais ligação com os encontros dos desenhos.

Foram as duas muito boas porque ajudaram a pensar, descobrir e refletir.

Anexo F. Convite *Desenho Colaborativo In Vitro* 2022

In Vitro **BAIRRO** em festa

20-26 JUN '22

de Marta Angelozzi

23 Jun. - 19h00

Avenida Almirante Reis 88



Anexo G. Poster *Festival Bairro em Festa* 2022

BAIRRO
em festa
20-26 JUN '22

Intendente/Anjos/Pena/Arroios

CONCERTOS · ESPECTÁCULOS · CINEMA · EXPOSIÇÕES · ATELIERS
DEBATES · FEIRAS · VISITAS · PERCURSOS

Quartel Largo do Cabeço de Bola

23 Jun **Club Makumba**
24 Jun **Morna-Cante-Fado**
Jon Luz, Buba Espinho e Hélder Moutinho
25 Jun **"YEMAMAYA"**
Luiz Gabriel Lopes
26 Jun **"Tantas Coisas"**
Heidy

OUTROS ARTISTAS
Grupo de Músicos Afeições com Rui Rebelo, Claudio Hochman, Leonor Cabral, Margarida Bento e Tiago Vieira, Mónica Calle, Ricardo Machado, Silvío Vieira e Ana Catarina Santos, Sofia Valadas e Pedro Bettencourt, Susana Domingos Gaspar, Vasco Casais e Joana Negrão, Margarida Barata, Tizo All, entre outros

FEIRA DE ARTE · RÁDIO LOCAL · DEBATES · WORKSHOPS · MEETINGPOINT

campo dos rários da pátria
Basket das Excluídas, Clara Bevilacqua e Gut Calegari, Cláudia Galois, Mulheres Errantes Lisboa, entre outros

jardim constantino
Coro Tradicional Ibero-Americano, William Barreto, entre outros

mercado de culturas
docilboa, Colectivo Sirigaita, Larissa Lewandovski, Oficina de Teatro do Clube Atlético de Arroios, Pablo Coronel, entre outros

praca das novas Nações
Festa DJ Set Kid to Kid, Aldara Ribeiro, Bibliotecas de Pessoas, entre outros

avenida almirante reis
Carlos Farinha, Marta Angelozzi, entre outros

21 Jun **Dolu**
Gulami Yesildal, Sibel Durgut, entre outros

22 Jun **Não És Tu Sou Eu**
Inês Lopes, João Godinho e Pedro Calado

23 Jun **Ah Ah Ah!**
Marta Coutinho e Ruça Rebordão

EXPOSIÇÕES Carlos Farinha, Edgar Oliveira, Engrácia Cardoso, João Tuna, Marta Angelozzi, Nicole Sánchez, Ivo Rodrigues, mais uno +1, Carla Lopes - ReCreate, entre outros

www.bairroemfesta.pt / @bairroemfesta

CO-PRODUTORES
LARGO LISBOA EGEAC ARROIOS

Anexo H. Deambulações visuais — Páginas do diário gráfico

Arte e Inclusão - Percursos Criativos
Conferência DEBATES de Janeiro 2012
 TEMA DE REFLEXÃO SOCIAL
 Pela... do colégio de arte comunitária
 experiências - ACPA, REFLEXÃO Poética
 sobre... 029 MUSA JOTA BASTA

Questionamento de posicionamento de Paola
 Se calhar novos sons e movimentos
 postais parais como...
 papel participante - OBSERVAÇÃO PRECIPITANTE
 a superação e trans...
 LIVAS - que registra... época de tempo para
 projetos e relações de
 nível

Seu... de nome... sobre... 1990
 o jogo para "aprender a aprender" BRUNO SOUTO
 RICHARDO SOTTA SOUTO... EMOÇÃO NA PRÁTICA
 A fala do SUBALTERNO, falar e ser ouvido é
 1 de urgência
 Relações de economia paralela nas prisões

CAROLINA MEDEROS
 21.053 49 INSTÂNCIAS
 7 JUN 93/11
 DIREÇÃO GERAL DA
 INSPETORADO P
 TEMPO DAS "ALIMENTAÇÕES PROIBIDAS"

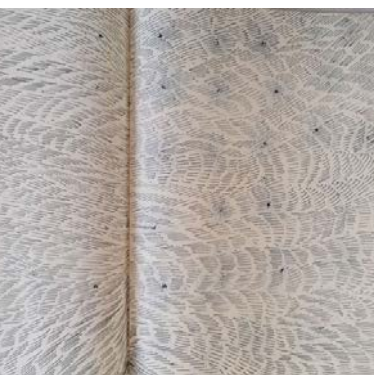
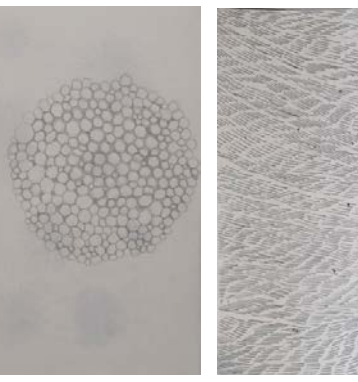
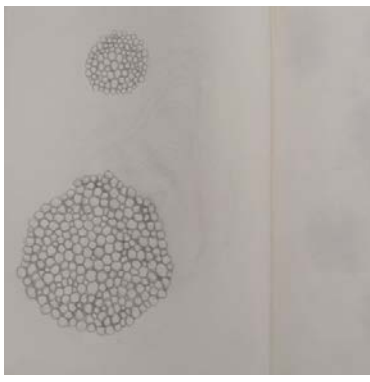
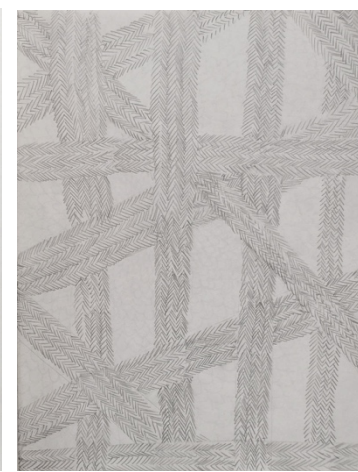
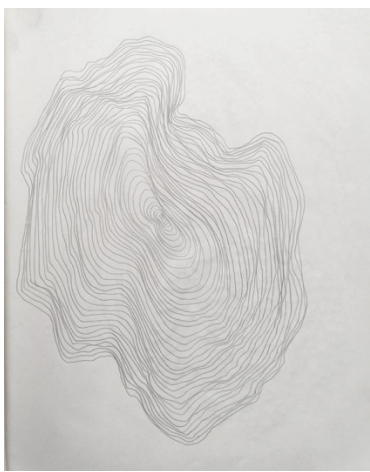
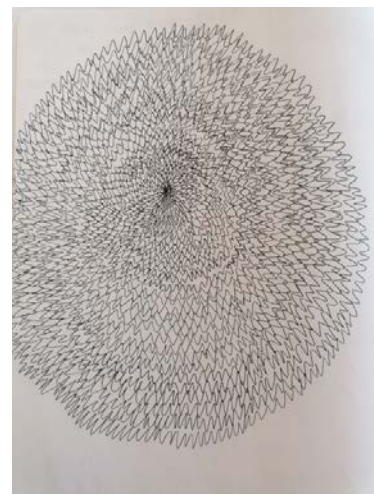
Apar... núcleo...
 APOIAR COMISSÃO - MECANISMO SOCIAL para produções
 por ex. ofensas. RESISTÊNCIA
 Para... Ed... oficinas de sensibilização para...
 * EMPATIA.
 problema de acessibilidade de projetos

Trabalho que depois segue... TEMPO (Lucia)
 É preciso de tempo, estamos sempre a
 espera de resultados rápidos

Desafios em conjunto (Rita)
 Quando enfrentar é mais fácil enfrentar
 em desafio em conjunto com
 alguém que também está a enfrentar
 um desafio embora seja diferente.

Autoconhecimento
 ACESSO À CULTURA ARTÍSTICA
 e...
 Arte sem limites - Dança inclusiva
 Iluzal - projeto cooperativas inclusivas
 Suíci ou Suíci + 55 Dança no porto
 Diemur, trabalho para a acessibilidade
 para todos
 MATEIA COSTA (Pavão) Pequeno
 +... em nos, não se nos
 outras -
 Como o projeto me transformou?
 Arte e saúde mental
 Projeto Manicômio
 Ajuda-m a não me machucar

Pin
 alguns
 coisas
 muito
 interessantes



Anexo I. Seleção de desenhos realizados ao longo do projeto de investigação

