

IDENTIDADE DO DESENHO COMO EFEITO DA DIALÉTICA AÇÃO–PENSAMENTO – PELA QUAL O AUTOR CLARIFICA A SUA PRÓPRIA IDENTIDADE

Data de aceite: 01/07/2024

Luís Filipe Salgado Pereira Rodrigues

Doutorado em Arquitetura, Ramo do Desenho, pela Faculdade de Arquitetura da universidade de Lisboa, Portugal.

Pós-doutorado em Media Artes, pela Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, Portugal.

Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (FAUL). Membro Colaborador da Unidade de Investigação iArtes, Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior

<https://orcid.org/0000-0002-7288-5288>

desenho que – *eu* – desenvolvi num contexto de reflexão, introspeção e expressão. No que se refere ao objetivo concetual, o presente ensaio expõe uma abordagem, *objetivada*, da arte, assumindo-a como meio com que se pode evidenciar, clarificar, objetivar ou encontrar um conceito de identidade – do autor, da obra e do espectador: reflexo de uma ideia *subjetiva* do eu/*self*.

PALAVRAS-CHAVE: Desenho. Identidade. Expressão. Dialética

RESUMO: O presente estudo realizou-se no âmbito de uma residência artística intitulada “A paisagem que me representa” – cuja referência de representação foi o Jardim de Malufa, em Covilhã (Portugal) – que foi desenvolvida pelo residente artístico Rui Algarvio. Para o mesmo, foi determinante a interseção e complementaridade entre o campo da “investigação *sobre* a arte” e o da prática da “investigação *através* da arte”. Com efeito, o âmbito deste estudo é, não só, o da investigação *sobre* o trabalho de – *outro artista* – Rui Algarvio, mas também a investigação *através* da criação de um

INTRODUÇÃO

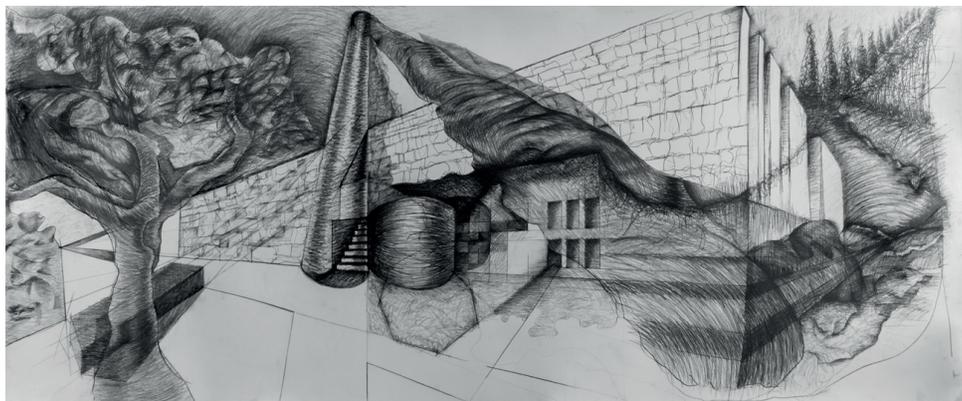


Figura 1. Desenho do autor, Diálogo entre interpretações sobre uma paisagem, 2021, grafite sobre papel de aguarela 300 g, 150 x 360 cm.

A área de pensamento em que se foca este estudo é o “Desenho”, tendo como base a intersecção e contágio recíproco entre, por um lado, a *(ir)realidade subjetiva* (as motivações subjetivas dos autores; a intersubjetividade entre dois autores; da interpretação da obra) e, por outro lado, a *realidade objetiva* (o objeto artístico em si; a verbalização do pensamento declarativo em que se obedece a uma sintaxe e semântica; as referências da realidade paisagística e do Jardim de Malufa). O desenho que servirá de objeto de referência à investigação através da arte/desenho é o da Figura 1 – realizado por mim paralelamente ao trabalho artístico que Rui Algarvio desenvolveu (o qual não será aqui analisado, dado que já foi objeto reflexão num trabalho previamente publicado).

Como linha de pensamento determinante far-se-á uma apologia da *condição sistémica da dialética entre a ação e o pensamento, proporcionada particularmente pelo desenho*. Ressalve-se que este potencial, embora diga respeito ao desenho, poderá ser extrapolado para outros meios de representação que dependam, também, da ação psicomotriz sensível, cinestésica e háptica.

Sublinhe-se que se adotará a premissa de que o desenho se formula como um sistema mente-corpo-representação. Com efeito, consideraremos que a identidade do desenho será a evidência desse sistema no fenómeno de estruturação da identidade do autor, também ela, enquanto sistema – conquanto este não seja axial, mas sim natural; não é fixo, mas sim versátil e metamorfoseável.

A CONCEPTUALIZAÇÃO DO TEMA

O campo da experiência sistêmica que envolve a representação expressiva, particularmente, através do desenho, inclui variáveis como as seguintes: a criatividade, o empirismo, a manualidade, a expressividade e a influência dos mecanismos cognitivos. Essa experiência depende intrinsecamente de tendências divergentes que, porém, podem convergir para uma complementaridade, destacaremos as que se seguem:

1) Irracional / 2) Racional

1) A *irracionalidade*, mais do que nos desorganizar, completa-nos, por exemplo: as sensações da manifestação do corpo (mais visceral ou mais sensitiva); as emoções exteriorizadas, desencadeadas ao nível das sinergias do sistema corpo-mente, com que se estimula a racionalidade e se despertam memórias reprimidas, afetos e sentimentos; a afetividade despertada perante o apego, seja ao nível subliminar intersubjetivo, seja ele, também subjetivo, perante a (emergência da forma) estética da representação, seja, por outro lado, pela harmonização catártica da distensão de sensações, em que os afetos negativos se transforma em afetos positivos.

2) A *racionalidade* da ordenação da representação, gerida segundo os mecanismos de cognição – com que se organizam as formas do pensamento cuja fonte energética e irracional é a intencionalidade sensível subjacente.

3) Cognição / 4) Expressão

O desenho implica a 3) *cognição*, através da aprendizagem, da(s) memória(s), da imaginação, do imaginário, da sensibilidade, da razão, da compreensão e do conhecimento formal – paralelamente à 4) *expressão* sensível do processo de exteriorização do pensamento sensível.

5) Denotação / 6) Conotação

5) A *denotação* conjuga a descrição, a comprovação, o real, a literalidade e a objetividade – do pensamento e do conhecimento.

6) A *conotação* prende-se com a interpretação, a poética, o irreal e a subjetividade – na perspectiva de uma hermenêutica da imagem, explorando a ambiguidade do sentido e do significado.

7) Subjetividade / 8) Objetividade

7) A *subjetividade* é experimentada através de um reequilíbrio entre as necessidades internas do autor e a informação externa às mesmas. Os meios serão os da introspecção, do que é interno, polissêmico, do tácito, do ininteligível e do sensível – do conteúdo subjacente e oculto no inconsciente.

8) A *objetividade* desenvolve-se pela extrospecção relativamente ao entendimento do que é externo, monossêmico, manifesto, inteligível e do racional – acerca da forma que é consciente ou consciencializável.

9) Identidade individual / 10) Identidade coletiva

9) A *identidade individual* remete-nos para uma categorização do conceito de si próprio – as características únicas no sujeito que o distinguem dos outros.

10) A *identidade coletiva*¹ contribui a formular a identidade individual; constitui-se numa cultura circunscrita segundo hábitos, interesses, valores e condutas comuns, herdadas ao nível da tradição, da educação, das organizações sociais e, por vezes, inscrita num determinado território.

Assumir-se-á que a dinâmica da (re)convergência dos sentidos dos conceitos (cujos significados divergem) contribui para que a identidade do autor se clarifique durante o processo de criação de uma obra, ao mesmo tempo que esta também evidencie uma identidade. Trata-se, acima de tudo, de uma dialética entre os significados divergentes objetivamente, numa relação de reformulação recíproca e complementar – com sentidos (re)convergentes ao nível subjetivo.

CONTEXTO DA RELAÇÃO ENTRE A INVESTIGAÇÃO SOBRE A ARTE E A INVESTIGAÇÃO ATRAVÉS DA ARTE

Para uma compreensão do contexto deste estudo teórico-prático, é requerida a explanação dos aspetos implicados na influência e relação entre a *investigação sobre a arte* e a *investigação através da arte*. Neste sentido, atenda-se às seguintes considerações.

No caso da “*investigação sobre a arte*” – sobre o meu desenho (e sobre os trabalhos de Rui Algarvio) – que acompanhou a “*investigação através da arte*” pelo desenvolvimento do meu desenho (Figura 1), procurou-se alguma aproximação a uma certa *écfrase*,²

1. Ressalve-se que não será explorado, neste estudo, o conceito de identidade coletiva, dado que essa abordagem implicaria introduzir outras variáveis – nomeadamente da sociologia, antropologia e etnografia – que exigiriam outro perímetro temporal, a recolha de outras informações e a exploração de teorias de outra natureza (que extravasam o objetivo nuclear deste ensaio).

2. Atenda-se a que o objeto de estudo da *écfrase* é o processo de verbalização, ou melhor, o discurso literário verbal que serve de “meio de discussão sobre as relações entre imagens e palavras” (Pablo Hernández Hernández, *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*, 2010, p. 63), que, nas palavras de Hernández, serve de “dessensibilização ou descorporização da imagem”, assim como de “inteligibilização e literaturalização do visual” (*Ibidem*, p. 64).

mas não num sentido estético literário³. Embora esta análise resulte objetivadora, dá-se particular importância à subjetividade do potencial da significação ambígua e metafórica. De certo modo, a presente produção teórica, embora não tenha adquirido um caráter literário e apesar do seu cariz reflexivo, assume um certo pendor subjetivo, da interpretação, desviando-se da decifração do literal⁴. Mais: procurou-se, não o significado unívoco mas sim, uma nova significação que suscitasse novas significações, utilizando a écfrase para estabelecer uma “ponte entre o discurso descritivo e o discurso hermenêutico”⁵. Neste sentido, o que se deseja, aqui, não é recuperar um significado preexistente, mas sim descobrir o que é significativo para cada um de nós. Repare-se que Gadamer, divergindo da ortodoxia iconológica, adverte que “revelar o *estranho* não quer dizer aqui somente reconstrução histórica do ‘mundo’ no qual uma obra de arte tinha o seu significado original e a sua função; quer dizer também a percepção do que nos diz”⁶ – acrescenta-se: do que nos diz – atendendo ao contexto da nossa autobiografia, da nossa consciência, da nossa identidade, dos nossos interesses e motivações de ordem subjetiva e objetiva.

Relativamente à *investigação através da arte*, na criação do desenho da Figura 1, a mesma relaciona-se – mais do que com uma tradução objetiva do que seja inteligível ou acerca da referência analógica para a qual remete a representação – com algo de familiar à interpretação exegética e hermenêutica, por exemplo, da Bíblia. Nesse tipo de interpretação, a representação, seguindo o pensamento Hernández⁷, pode sobrepor-se à diferença entre o escrito e o pintado e “propor-se culturalmente como uma representação (...) desse *outro* que não é a imagem, nem é a palavra”, que, em vez de fixar um sentido, desencadeia “a constante produção e variação do sentido, da sua circulação, das suas disputas e estratégias de interpretação”. Logo, o desenho que se apresenta tem o potencial de dinamizar significados, sentidos e interpretações (num tom heurístico) – no sentido de uma fonte originária comum, que, ainda que não seja deificada, nos transcende. O que concerne a ideias subjacentes transmitidas pela imagem; a ideias subjacentes às palavras com que se interpreta a imagem. Numa palavra, a algo indizível e, contudo, com um significado profundo e originário, mas nunca explicado absolutamente: a essência, que não se pode circunscrever.

Na *investigação sobre a arte*, mas particularmente *através da arte*, a exploração da ambiguidade da significação resulta numa fonte híbrida de significantes – imagem/palavra – que se intersejam num núcleo essencial, onde a palavra e a imagem comungam da mesma essência de significado e que (re)convergem para uma condição *primordial: a (ir)realidade imaterial subjetiva da sensibilidade*. Para que a (re)convergência em direção a esta

3. *Ibidem*, p. 65.

4. “A compreensão do discurso não é a compreensão literal do dito, consumando passo a passo os significados das palavras, mas sim a realização do sentido unitário do dito, e este encontra-se sempre por cima, mais além do que o dito declara” (Hans-George Gadamer, *Estética y Hermenêutica*, 2006, p 60).

5. *Ibidem*, p. 64.

6. *Ibidem*, pp. 59-60.

7. Pablo Hernández Hernández, *Op. Cit.*, p. 59.

essência se proporcione, será mais eficiente uma interpretação ajustada à sensibilidade do sujeito, do que subordinando-a à objetividade do discurso cultural pré-existente. Porém, procurando que essa via não tenda para o extremo de uma pura subjetividade – ou seja, anulando a outra face, objetiva –, será necessário desenvolver uma intersubjetividade⁸ através da partilha de pensamentos sentidos, e do uso da materialidade como veículo da imaterialidade. Por um lado, a subjetividade só é realidade quando se relacione com a objetividade (que é algo que nos é extrínseco, nomeadamente o não eu) em que se inclui o outro eu; por outro lado, a imaterialidade da nossa realidade sensível existe quando se manifesta pela materialidade do nosso corpo – objeto pelo qual se experimenta a subjetividade.

No que se refere às relações intersubjetivas, seja direta ou indiretamente, elas permitem uma objetivação subjetiva do eu do outro, na medida em que a subjetividade do outro é submetida a um certo sentido cognoscível, ainda que tácito.

Na realidade, tanto as relações intersubjetivas, como as relações objetivas e o entendimento racional e sensível do não eu (em que se incluem os outros sujeitos, os objetos, a cultura, o conhecimento e o pensamento pré-estabelecidos) remetem para variáveis que se alteram durante a história do mundo e durante a história autobiográfica de cada um. Num caso e no outro, os significados pré-definidos (e pré-determinados pela herança cultural e educacional) transformam-se, num sentido em que, como afirma Sontag, a cultura seja suscetível de uma “revisão, de transvaloração de evadir o passado morto”⁹ – atualizando-a, contextualizando-a e renovando-a (no que se refere à realidade pessoal e coletiva).

Quando os pré-conceitos culturais sejam transformados, inverte-se, o que Cassirer¹⁰ designa, “destino inevitável da cultura”, no sentido de que, diz ele, “tudo o que ele cria no seu incessante processo de configuração e ‘formação’ distancia-nos progressivamente do estado original da vida”. Num certo sentido, através da dinâmica da interpretação, reconstrói-se ou desconstrói-se o pré-conhecimento cultural – atualizando-o e dando-lhe um sentido mais genuíno, mais original – porque atualizado, ou melhor, porque contextualizado no presente.

A perspetiva de reinterpretação reveste-se de uma influência de um carácter hermenêutico que, diz Gadamer, “contém a estética” e “estende a ponte sobre a distância do espírito ao espírito e revela a estranheza do espírito estranho”¹¹. O que, no contexto desta análise, se explica pelos processos de intersubjetividade, de uma empatia pela arte do outro, enquanto canal da subjetividade da representação sensível, enquanto objetividade sensibilizada.

8. A este propósito, torna-se oportuno evocar Dantas que diz: “A intersubjetividade autêntica consiste em viver simultaneamente a separação e a união de indivíduos. A realidade do mundo inter-humano determina que a superfície de separação entre mim e o outro constitua também lugar de união e armação da intersubjetividade concreta, constituindo o sistema da coexistência humana, a assumir por cada um no vivido.” (Paulo Dantas, *A Intencionalidade do Corpo Próprio*, 2001, p. 204)

9. Susan Sontag, *Contra la Interpretación*, 2014, p.18.

10. Ernst Cassirer, *A Filosofia das Formas*, 2001, p. 73.

11. Hans-George Gadamer, *Op. Cit.*, p. 59.

Ressalve-se que não se quer advogar a opção pelo extremismo do espaço “absoluto” da subjetividade, retirando espaço à presença da objetividade – ou (a pré-existência) da cultura –, pois tal tendência significaria o retorno a uma certa ingenuidade infantil ou desrealização da experiência; a um certo niilismo ou alienação das bases de todo o construtivismo do conhecimento e da experiência. Daí que nas investigações que aqui se desenvolvem, tanto *sobre* a arte como *através* da arte, ainda que baseadas na interpretação, reitere-se, não se abdica da objetividade associada ao conhecimento e à cognição - a qual, adotando a ideia de Damásio, “requerem o poder das representações explícitas”¹². Isto é, em nenhum dos dois tipos de investigação se subestima a importância da relação do subjetivo com o que seja possível explicitar por mecanismos de objetivação – como os da experiência cognitiva através da representação imagética ou declarativa –, dado que os mesmos nos ligam à realidade concreta e objetiva.

INVESTIGAR(-SE) ATRAVÉS DO DESENHO ARTÍSTICO

Ao adotar, nesta análise, o *desenho* como objeto de análise nuclear, assume-se, desde o início, que a representação nele desenvolvida depende, mais ou menos intrinsecamente, das fontes da subjetividade (ao nível da irracionalidade, do orgânico e do inorgânico, das sensações, emoções, afetos e sentimentos) da objetividade do conhecimento, da cognição e da razão (intuitiva). Considerar-se-á que no desenho a realidade orgânica da razão – que estrutura critérios de verdade lógica e do juízo crítico sobre o pensamento – associa-se à realidade dos mecanismos irracionais – que desestabilizam a estrutura racionalista, abrindo espaço para (e despertando) a nossa realidade sensível. Logo, o âmbito desta análise implica assumir que a expressão é imanente ao desenho.

Torna-se pertinente, nesta ótica, sublinhar que qualquer desenho que seja empírico requer a subjetividade e a sensibilidade do artista, que são fatores intrínsecos à expressão – como efeito da conjunção entre a ação psicomotriz, a percepção, a cinestesia (e a representação *sem* recurso auxiliares de rigor) sempre com a influência de sensações, emoções, afetos e sentimentos.¹³ Concretamente, no que se refere à influência de variáveis irracionais (ou, simplesmente, menos racionais, pois estas são inalienáveis), temos de ter presente que o empirismo, intrínseco ao desenho, se relaciona inerentemente com aspetos como os seguintes: a ação do corpo, em que se despertam sensações; a relação destas sensações com as emoções (que Damásio diz serem o início do fenómeno da consciência); a mentalização da imagem e o potencial da imaginação, iminentemente subjetivos – também imanentes, segundo Damásio, ao fenómeno da consciência; o pensamento procedimental

12. António Damásio, *Sentir & Saber: A Caminho da Consciência*, 2020, p. 36.

13. No âmbito da influência do inconsciente sobre a motricidade, atenda-se ao que sugere Freud: “... o recalçamento pode conseguir inibir que uma moção pulsional se transforme numa manifestação de afeto. Isto mostra-nos que o sistema Consciente controla normalmente a afetividade e também o acesso à motricidade; e sublinha a importância do recalçamento, na medida em que mostra que esse recalçamento resulta, não só em manter as coisas fora da consciência, como também impedir o desenvolvimento do afeto e o desencadear da atividade muscular.” (Sigmund Freud, *Textos essenciais da Psicanálise I: o inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*, 2001, p. 164).

por parte da agilização psicomotriz, em que a cognição se associa ao funcionamento (in)orgânico do corpo, à percepção, à imaginação e à cognição; a interinfluência entre a sensibilidade e a ordem dos racionalismos, em que as sinergias mente-corpo resultam numa expressão do pensamento.

O desenho, pela sua natureza empírica e expressiva, convoca o que em nós é orgânico e o que é inorgânico, permitindo a recuperação do ser como sistema que agrega as duas realidades – a formal e a informal. Mas esse sistema, na sua metamorfose, no sentido de uma eterna procura da originalidade, requer as duas faces associadas às duas realidades: a ordem/organização e a desordem/desorganização. Estas duas forças não se opõem, necessitam uma da outra; elas encontram um sentido pela reciprocidade dialética.

No desenho (quando explorado como transformador de sistemas) diríamos que coexiste, numa dialética, a força centrífuga da exteriorização irracional, pela expressão e manifestação da energia – da informalidade das sensações, das emoções, dos afetos e dos sentimentos¹⁴ – e a força centrípeta de interiorização racional, pela reflexão, interiorização. Mas também, noutro sentido, acontece a exteriorização e a manifestação (do pensamento) – da formalidade que circunscreve, configura o fluxo energético, estabilizando-o, ordenando-o, organizando-o e estruturando-o sistemicamente. O desenho constitui-se como a representação do conhecimento, resultante da inter-relação entre o irracional e o racional, mediada pela *imaginação*, pelo *conhecimento*, pelo *pensamento* e também pela *autobiografia*.

No caso da *imaginação*, ainda que seja paralela à realidade, não se encontra nem no consciente, nem no inconsciente; antes se encontra entre as duas realidades. Ela apresenta-se como irrealidade legítima, independente do real – mas resultado da experiência com o mesmo. Com efeito, a imaginação, apesar de extravasar a realidade que nos é externa, tem como origem a nossa relação (afetiva, sensível, perceptível e cognoscível) com a mesma – e tem uma profunda relação com a nossa realidade interna. Por outro lado, a imaginação aproxima-se da realidade externa quando se materializa numa representação e, por consequência, suscetível de uma consciencialização tácita – que é o resultado de um sistema de estruturação onde se conjuga o conhecimento do mundo externo e do mundo interno. Ela é a possível (re)conciliação, harmonização, compatibilização e complementarização entre a realidade concreta e a (ir)realidade imaginária – de tal modo que a interioridade desta se torna externa e objeto de subjetivação pelo autor e por outra pessoa.

14. Neste contexto, acentua-se a evidência da relação entre a ação, o organismo, o pensamento e a imagem. A este propósito, veja-se o que diz Damásio: "Aquilo que o sistema nervoso traz à união com o corpo é a possibilidade de tornar explícito o conhecimento através da criação de estruturas espaciais – ou seja, de imagens – e também da memorização do conhecimento representado nas imagens, abrindo caminho ao tipo de manipulação de imagens que permite a reflexão, o planeamento e o raciocínio, que permitem, em última análise, a geração de símbolos e a criação de novas realções, artefactos e ideias." (António Damásio, *Op. Cit.*, pp. 44-45).

Quando pensamos sobre a imaginação, repare-se que a mesma supõe, ainda que intuitivamente, o saber, o conhecer e o compreender através da experiência da percepção – mas também supõe que essa experiência se nutra pela sensibilidade desenvolvida na *autobiografia* de cada um. Esta é uma condição essencial para que uma exploração artística funcione, em analogia com o que descreve Bachelard em relação à psicanálise, como “dispositivo capaz de libertar a imaginação criadora das amarras que obstaculizam o seu bom desenvolvimento”¹⁵. Ao que acrescentaríamos uma ideia que nos parece fulcral, sugerida por Smith e que é a de que “a maneira como imaginamos é por vezes mais instrutiva do que aquilo que imaginamos”¹⁶. O que nos leva a sugerir que a maneira como imaginamos, ultrapassa as imagens representáveis; ela é a base a partir da qual adotamos os caminhos cuja representação se aproxima mais ou menos do nosso eu – consoante a maneira como gerimos a compatibilização entre o consciente e o inconsciente.

Por outro lado, sugerimos que a representação das ideias que a imaginação faculta não se reduz à forma da sedimentação do fluxo do pensamento, como se a mesma fosse a materialização da consciencialização. As imagens são a representação do sentido energético das ideias que se formulam em pontencial, não se fixando a não ser quando se representem na quase materialidade, por exemplo, do desenho. Esta representação é o testemunho de uma dinâmica de motivação para a procura de uma mais alargada consciência, isto é, de uma maior vontade de se expandir; diríamos melhor, da liberdade de (auto) consciencialização.

No que se refere à experiência de conhecimento através do desenho, sublinhe-se que a sua natureza empírica não remete somente para a psicomotricidade, mas também para a geração da imagem pela percepção e pelo *pensamento imaginativo* – ao contrário de um *pensamento abstrativo* ou *raciocinativo*, que pode abdicar no desenho.

Assim, poderemos argumentar que, no fenómeno de consciencialização, a ordem da razão – com que se desenvolve a lógica de um pensamento inteligível e comprovável – não resulta, literalmente, na/da soma de uma incorporação de objetos cognoscíveis, mas sim na/da potenciação, pelo *pensamento sensível*, do alargamento da consciência, enquanto fractal que se amplia enquanto motivação para a incursão por diferentes experiências de consciência. Ou melhor, enquanto fractal que, cuja ampliação nos permite ampliar o espaço do seu acontecimento. Logo, não interessa tanto a multiplicação e complexificação das formas em si, dos objetos, mas sim o espaço sensível de consciencialização em que esse fenómeno se possa manifestar.

Ao falarmos de conhecimento, temo-lo como processo e produto/forma de *consciencialização*, considerando que para que esta, nas palavras de Sartre, “possa atuar sobre outra, é necessário que seja retida e recriada pela consciência sobre a qual deve atuar”¹⁷, conquanto, ressalva o autor, “uma consciência não é a causa de outra consciência, mas sim a sua motivação”¹⁸.

15. Luis Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard: Una filosofía de la imaginación creadora*, 2002, p. 89.

16. Frank Smith, *Pensar*, 1994, p. 35.

17. Jean-Paul Sartre, *Lo imaginario*, 2005, p. 43.

18. *Ibidem*.

A motivação é, talvez, a liberdade do inconsciente, sem que sinta que a consciência o oprime, e ainda assim com a possibilidade de se inter-relacionar com o princípio da realidade. Repare-se que a motivação não é simplesmente uma energia anímica; mais do que isso, constitui-se como uma multiplicação de janelas, formas abertas, para a expansão do espaço do conhecimento. Isto considerando que o conhecimento não é a forma fechada, mas sim o espaço em que ela cada vez mais se revela enquanto clarividência do espaço do conhecimento, onde as formas se abrem à formulação de novas formas.

Neste contexto, não entendemos o desenho artístico como meio de consolidar conhecimentos para se somarem cumulativamente a outros na sua objetividade. Mais do que isso, o desenho artístico incrementa o conhecimento na sua amplitude consciente interna-e-externa: na condição de iminente motivação e abertura para um conhecimento cujo alcance se torne mais amplo. Numa palavra, onde o aumento da motivação corresponde ao aumento do espaço de consciencialização. Daí que o desenho seja aqui advogado não como meio para atingir a forma, mas sim como meio que, com o despertar o inconsciente pela expressão da imaginação, permite ampliar a consciência, isto é, o fenómeno de entendimento das formas.

O CONTEXTO CONCEPTUAL NO ENTENDIMENTO DA IDENTIDADE

O estudo “sobre a” e “através da arte” implica incluir, como já mencionado, a variável subjetiva do autor (neste caso, eu, autor da obra e, simultaneamente, interpretador da obra de outro autor) – que depende da respetiva autobiografia. A variável da subjetividade é intrínseca à identidade do sujeito, quer no que se refere às características não categorizáveis como às que se categorizam. Na perspetiva de compreender o conceito de identidade, que abrange não só o sujeito-autor, mas também o objeto artístico e o sujeito-recetor (neste caso, eu enquanto autor-recetor), prosseguir-se-á esta reflexão tendo como referência fundamental a teoria psicanalítica. Esta base teórica servirá para erigir a explicação do desenho enquanto sistema que congrega a consciência(lização) da forma (com uma identidade objetiva) e do conteúdo (com uma identidade subjacente), a identidade de um espaço e a identidade do sujeito (como autor, recetor, utilizador ou interpretante).

Acerca do conceito de identidade, será pertinente recorrer ao pensamento de Coimbra de Matos, quando distingue três processos de construção da identidade: I) Identificação imagoico-imagética, que “consiste na construção da identidade própria por incorporação da identidade atribuída pelos agentes identificadores e formadores”, que “é transmitida e inculcada por: (1) mensagens implícitas transportadoras da imagem inconsciente (*imago*) do sujeito que o objeto identificador inconscientemente construiu [...]; (2) mensagens explícitas que propõem a *imagem* (consciente) do sujeito tal como desejado pelo objeto”; II) Identificação alotriomórfica, que “é a identificação ao modelo”, podendo ser mimética ou adesiva, introjetiva primária (introjeção nuclear indiscriminada) ou

seletiva e assimiladora (apropriação discriminada e diferenciada – introjeção construtiva); III) Identificação idiomórfica, que se constrói “em torno do sentimento de si, da autoimagem evidenciável, do resultado da experiência e da consciência do projeto pessoal”¹⁹.

Nesta sequência, é indispensável, desde já, que nos demarquemos da possibilidade de confundir identidade com o *self*. Para o entendimento do *self*, convoque-se a abordagem dos conceitos com ele relacionados, nomeadamente o *id*²⁰, o *ego*²¹, o *superego*²², o *alter-ego*, a *persona*, a *sombra*, a *anima* e o *animus*. Não abordaremos os conceitos de *anima* e *animus*, por serem conceitos que necessitariam de um campo de análise mais alargado e que implica mais variáveis e o recurso a conceitos de outra ordem. Pela mesma razão, também não aprofundaremos a definição de alter-ego.²³ Relativamente aos conceitos mencionados, ressalve-se que todos eles, para um entendimento mais aprofundado, poderiam ser explorados em particulares contextos social, cultural, político e económico, pois os mesmos constituem fatores que influenciam o autoconceito, a visão do mundo e até o comportamento de cada um de nós – contudo, são áreas que também não se inscrevem no perímetro das variáveis aqui consideradas prementes.

No que se refere ao conceito de “*id*”, este refere-se estritamente à realidade inconsciente; já o ego e superego possuem não só partes do inconsciente como também partes pré-conscientes e partes conscientes. O papel do *ego* é o de mediar as pulsões e instintos do *id*, as exigências da realidade externa e os imperativos do *superego*. Mas a formação e o desenvolvimento do ego dependem dos processos de identificação, em que ocorrem internalizações de objetos externos e em que se desenvolvem relações com esses objetos e outras experiências²⁴.

Sobre a análise das intrarrelações entre *id*, *ego* e *superego*, tenhamos presentes os aspetos relativos à descarga de funções defensivas por parte do ego, em concreto, as que descreve Anna Freud, a saber: o recalçamento, a regressão, a formação reativa, o isolamento, a anulação, a projeção, a introjeção, o voltar-se contra o *self*, a transformação de uma pulsão pela sua contrária, a sublimação. Relativamente aos mecanismos defensivos, consideraremos os que se relacionam com outros campos, que McWilliams aborda, a saber: da cognição (por exemplo, a racionalização, que procura aliviar os estados dolorosos

19. António Coimbra de Matos, *Relação de Qualidade: penso em ti*, 2011, pp. 32-33.

20. “*Id* psíquico” é o “desconhecido e inconsciente, sobre cuja superfície repousa o ego, desenvolvido a partir do seu núcleo” (Sigmund Freud, *O Ego e o Id*, 1997, p. 24).

21. “O ego controla as abordagens à motilidade – isto é, à descarga de excitações para o mundo externo. Ele é a instância mental que supervisiona todos os seus próprios constituintes... Desse ego procedem também as repressões, por meio das quais se procura excluir certas tendências da mente, não simplesmente da consciência, mas também de outras formas de capacidade e atividade” (*Ibidem*, p. 15); “o ego procura aplicar a influência do mundo externo ao *id* e às tendências deste, e esforça-se por substituir o princípio do prazer, que reina irrestritamente no *id*, pelo princípio da realidade” (*Ibidem*, p. 25); “o ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o *id*, que contém as paixões” (*Ibidem*).

22. “Enquanto o ego é essencialmente o representante do mundo externo, da realidade, o superego coloca-se, em contraste com ele, como representante do mundo do *id*” (*Ibidem*, p. 38).

23. Segundo Mijolla remete “para a necessidade narcísica de um outro semelhante a si mesmo, fator de desenvolvimento do *self*” (Alain Mijolla, *Dicionário Internacional de Psicanálise*. Vol. 1., 2005, p. 66).

24. João Carlos Melo, *As faces do inconsciente: Perspetivas da Psicanálise e da Grupanalise*, 2005, p. 132.

através da manipulação das ideias), da emoção (por exemplo, a formação reativa, que lida com um sentimento perturbador transformando-o no seu oposto), do comportamento (por exemplo, a passagem ao ato, que proporciona uma fuga aguda aos conflitos dolorosos), da combinação das anteriores (por exemplo, a inversão, que opera através da cognição e do comportamento).

Relativamente ao sentido da realidade do *self*, que “consiste na capacidade de experimentar a realidade externa como real, concreta e integrada num contexto familiar e o *self* como uno, coeso e distinto do não-*self*”²⁵, repare-se que existem fatores que o perturbam, nomeadamente “a despersonalização, a desrealização, a difusão de identidade”²⁶. O próprio superego, enquanto “espécie de juiz dentro de nós que nos julga, censura e castiga”, podendo ser “mais severo e que, muitas vezes, nos faz sentir culpados”²⁷, tenderá a funcionar como parte extrínseca de nós próprios e que, contudo, atua dentro de nós condicionando o alcance do núcleo e a essência de nós próprios, nomeadamente pelas funções de “auto-observação, consciência moral e função ideal”²⁸.

A INTERPRETAÇÃO ENQUANTO MEIO DE IDENTIFICAÇÃO

No âmbito da representação do “lugar” do Jardim de Malufa, que motivou o desenvolvimento do desenho da Figura 1 (e que foi o pretexto de abordagem da residência artística que orientei), o processo dialético imaginação—perceção—representação conduziu a experiência da dialética ação—representação—pensamento, confluindo para uma representação, em si, agregada pelo sistema imaginário—real—representação.

Apesar desse lugar, Jardim de Malufa, ter sido o ponto de partida, o desígnio principal não era encontrar a essência da identidade do lugar, mas sim sentir convergir para a própria essência (enquanto sujeito autor) no exercício da sua interpretação dessa identidade.

Para este efeito, é de particular importância o potencial expressivo na poética da imagem, como modo de transformar em experiências sensíveis a realidade externa – nesta estando incluídos os racionalismos, nomeadamente os (auto)censuradores (causadores da *sombra* e da *persona*) e a objetividade das formas – que subordina a subjetividade. Para transformar o racional no sensível, através da subjetivação do objetivo, recorre-se à poética. Esta constitui-se como mecanismo com que se medeia o poder da racionalidade e o poder da irracionalidade, tendo como ponte uma semi-realidade: a metáfora. Este mecanismo permite o equilíbrio das forças divergentes, gerando a sensibilidade estética, na medida em que harmoniza subliminarmente o que manifestamente parece ilógico.

25. *Ibidem*, p. 135.

26. *Ibidem*.

27. *Ibidem*, p. 138.

28. Sigmund Freud, *Op. Cit.*, 2001.

Diríamos que a metáfora (e o símbolo) são os caminhos de acesso à energia do *id*, sob a gestão do ego, não se impondo às paixões – como o faria o superego – mas sim geri-las-ia compatibilizando o real com a irrealidade do inconsciente, com a sua energia instintiva e impulsiva. O que não quer dizer que o *id* se venha a consciencializar, mas sim que, pela sua compatibilização com a realidade externa, adquire uma certa forma, com indíveiso da consciencialização – indícios tácitos. Sublinhe-se que a forma não é a conversão do inconsciente no consciente, mas sim o testemunho da inter-relação: id–ego–superego–alter-ego–realidade externa.

Acrescente-se que, através da intrarrelação entre a objetivação e a subjetivação de cada autor, pela dialética entre a racionalidade e a irracionalidade, gera-se a identidade da obra enquanto consubstanciação sistémica de todas as naturezas de sinergias desencadeadas na dialética ação–pensamento. Não obstante, ressalve-se, nada revela sobre o *self* do autor, ainda que seja o mesmo a fonte primordial da identidade da obra. O *self* é a substância; a identidade é forma resultante dessa substância. Mas a identidade não é forma do *self*, mas sim a configuração possível, quando o *id* dá lugar à concetualização que o ego. É o que este constrói a partir da relação entre a irrealidade da energia desordenada e desorganizada da irracionalidade do *id* e a realidade da estruturação ordenadora e organizadora da racionalidade.

A forma estética é o efeito da compatibilização possível entre o *id* e o ego, sempre que os mesmos se inter-relacionem dialética e não opostamente. Poderíamos sugerir que a identidade da forma é um sistema que conjuga a racionalidade e a irracionalidade, como se as reconciliasse numa moeda cujas faces são essas duas tendências. Logo, a identidade não é o real *self*, mas sim apenas a imagem que se construiu por força da ordem que a razão procurou incutir na desordem do *id*. O *self* é essa vontade e a fonte originária que cada um tem de reencontrar uma condição em que aquilo que a razão opõe, regressa à condição primordial de unidade. A identidade é aquilo que categoriza a interpretação desse fenómeno.

A INTERPRETAÇÃO DE SI ACERCA DA REPRESENTAÇÃO SUBJETIVADA

O desenvolvimento do desenho, da Figura 1, moveu-se pela necessidade de que adquirisse originalidade, que aqui designamos de identidade. Será muito provável que esta procura premente tenha contribuído para clarificar a minha identidade, tendo em conta que o trabalho desencadeou as introjeções eu–eu (tendo como veículo o não-eu/desenho) e eu–outro eu (tendo como veículo a interiorização das interpretações de Rui Algarvio, a sua obra e o seu processo da sua criação). Esses mecanismos de introjeção remetem-nos para a interpretação intersubjetiva, nutrida por um interesse e motivação sensível comum; assim como, sendo a introjeção um mecanismo de identificação, para o reforço e clarificação da identidade de cada um. Repare-se que, diz Grinberg, o que enriquece e amplia o núcleo

identitário de cada um são “os processos de aprendizagem que se internalizam através das identificações introjetivas”²⁹. Portanto, nos processos de identificação não é suposto, necessariamente, que as identidades se diluam o que o eu se aliene de si, mas sim que caminhem (numa convergência) para uma mais evidente configuração clarificadora da identidade de cada um.³⁰

Podemos sugerir que, do mesmo modo que o mais relevante na imaginação possa ser o seu processo sensível de desenvolvimento, também o mais importante na criação será o processo subjetivo de significação, desenvolvido por uma interpretação que contribua para uma experiência sensível de (auto)conhecimento. Para este efeito, serve a expressão poética que – apoiando-nos em Gadamer³¹ – para além de requerer ser interpretada, também, ela própria, reflete uma interpretação. Isto é, a poética – neste contexto – da imagem, antes de suscitar uma interpretação e para que desperta a riqueza de interpretações – deverá ter sido o resultado de interpretações.

Se nos ativermos ao que diz Gadamer, quando diz que “seja qual for o modo de produção artística, do que se trata, em qualquer caso, é de determinar adequadamente a experiência de sentido que a obra transmite”³², concluiremos que, como se vem explicando, que não interessa tanto a significação iconológica, mas sim o despertar da significação pela suscetibilização da abertura do imaginário – na medida que, na relação com o racional, se tenha desprendido das suas censuras. Portanto, os sentidos (repare-se que não digo “significados”, uma vez que estes indicariam a fixação e não a orientação de *sentidos* abertos para uma interpretação) têm valor conforme a sua proximidade à realidade da experiência sensível que (tenha) motiva(do) o alargamento do espaço de conhecimento e de consciência.

Apesar do que se vem expondo, ressalve-se que no início do processo do desenho em análise, não se aspirava atingir uma certa elevação poética. Mais do que isso, desejava-se desenvolver uma experiência de contágio e complementaridade entre a objetividade das formas e a subjetividade dos sentimentos que conduziram a conteúdos latentes (inconscientes, subconscientes ou pré-conscientes), isto é, subverter o sistema racional da representação objetiva e criar um diferente sistema de representação, procurando imergir no inconsciente. Numa palavra, as formas do conhecimento só pretendiam alargar a motivação da consciência para o seu acesso ao inconsciente: no sentido de uma melhor consciência de si, do *self* – não da ideia de identidade, enquanto fixação do conceito de si, mas sim como dinamização das variáveis do *self* em direção a uma maior clarificação da identidade.

29. León Grinberg, *Teoria da Identificação*, 2001, p. 13.

30. Relativamente aos processos de configuração de identidades numa obra, poderemos considerar que, conforme propõe Ogden se proporcionaram pela experiência da formulação de “suborganizações o eu”, “os aspetos do eu em que a pessoa vivencia com maior plenitude as suas ideias e sentimentos como os seus próprios” e as “suborganizações objetais do eu”, isto é, aquelas “mediante as quais se geram significados dum modo, baseado na identificação dum aspeto do eu com o objeto” (*apud* Orlando Fialho, *Psicanálise: sujeito e objeto na cura analítica*, 2017, p. 25).

31. Hans-George Gadamer, *Op. Cit.* p. 78.

32. Hans-George Gadamer, *Op. Cit.*, p. 69.

Este outro que se expressa através das imagens e das palavras não é nenhum mistério, nem é redutível a um simples conteúdo de significação ao estilo dos semas que permanecem invariáveis não importa em que lexemas se realizem. Esse outro pertence, sim, à pura variabilidade histórica, cultural, social e político-económica, e é, poderíamos dizer, não aquilo que fixa o sentido, mas sim aquilo que põe em movimento a constante produção e variação do sentido, sua circulação, suas disputas e as suas estratégias de interpretação.³³

Como se tornou claro, o desenho que aqui se tem como referência descreve um discurso imagético não linear e, portanto, não segue o processo de uma lógica objetiva, nem no que se refere ao realismo mimético – nem no que se refere à possível correspondência de um pensamento declarativo, que obedece a uma sintaxe estruturadora de significados, de uma semântica ou de uma sequência lógico-dedutiva. O desenho, na objetividade da sua forma explícita, constitui um significante, matéria que veicula o significado, que adquire um potencial de significação, próprio da expressão poética, onde o que literalmente seja divergente poderá metaforicamente ser (re)convergente.³⁴ Ainda assim, como já se sublinhou, os indícios de inteligibilidade (do significado) das formas (onde cabe uma certa razão na avaliação do objetivo) servem de recurso para explorar conteúdos ininteligíveis – mesmo que intuíveis apenas enquanto sentidos subjacentes num plano subliminar da expressão poética que revela uma experiência sensível particular.

No âmbito das intrarrelações dialógicas eu—meio, forma—conteúdo e significado/conceito—sentimento/sentido, criaram-se condições particulares que o desenho em causa adquirisse uma certa identidade, vulgarmente designada originalidade. A fonte da sua criação residiu na ambiguidade do sentido da forma; isto é, no coeficiente poético do conteúdo, que dá espaço à liberdade de associação de ideias com que, por sua vez, se abre o caminho da descoberta de si.

Concluindo, podemos sugerir a associação entre este processo de representação analógica expressiva e a interpretação de uma partitura que funcione como referência objetiva com que o intérprete se relaciona sensivelmente. Apoiando-nos, em termos analógicos, em Quintás, diga-se que um intérprete (de uma música), embora continue a ser distinto da obra, não se encontra distante, pois, nas palavras do autor, “a distância de início, produzida pelo desconhecimento, é superada por uma forma de imediatismo eminente, a relação de intimidade que se estabelece entre um intérprete e a obra que assume ativamente, convertendo-a no impulso interior da sua atividade lúdica”³⁵. No que se refere ao desenho, como se referiu, o entendimento formal associou-se a sentidos, cuja significação se dinamizou numa certa maneira lúdica, sob a condição latente, subliminar e pré-consciente, de memórias objetivas, mas, subjetivadas pela sensibilidade dos afetos a elas associados.

33. Pablo Hernández Hernández, *Op. Cit.* p. 59.

34. Repare-se que a distinção entre significado e significante é introduzida pela primeira vez pelos estoicos.

35. Alfonso López Quintás, *La experiencia estética y su poder formativo*, 2004, pp. 181-182.

A interpretação explorada no desenho da Figura 1, tendo como referência a objetividade da realidade física, associou-se a uma hermenêutica sobre o que emerge subjetiva e poeticamente através do desenvolvimento da representação com um caráter metafórico. Para este efeito, é fundamental a exploração de situações de ambiguidade entre o real e o irreal³⁶, ou até entre o físico perceptível e o psíquico sensível. Isto porque com este modo de explorar a imagem do externo, a razão suscetibiliza-se a uma reordenação, de tal maneira que o que antes era sistema, metamorfoseia-se num novo sistema. Este processo da transformação de sistemas, resulta na originalidade do desenho. O que aconteceria se o desenho não fosse expressivo e/ou poético seria a corroboração de um sistema prévio. Para contrariar esta predestinação, recorreu-se à ambiguidade e à metáfora³⁷, associando o conceito de identidade do lugar físico e ao de lugar psíquico onde se configura a identidade do criador – neste caso, da minha identidade, enquanto artista. A metáfora – com que se incute um caráter poético na interpretação do lugar – facilita o fluxo afetivo dos ir/racionalismos recalcados no inconsciente e, até, o imergir numa certa essência ontológica do eu numa inflexão sobre si-mesmo.³⁸ Acima de tudo, procurando quebrar a tendência para um sistema iconológico, explorando a gênese do sistema do desenho procurando compreender e sentir a gênese das suas variáveis externas e internas.

No presente contexto, no desenho que se apresenta, o mais importante também não é a expectativa de uma apreciação formal abonatória proferida por um espectador. Mais do que isso, imergiu-se num despertar do imaginário – pela relação fenomenológica da criação, perante a desrealização sensível da paisagem. Reitere-se que, com esta sugestão, não se põe em causa a importância de indícios da objetividade na representação, pois essa informação, enquanto representação de algo inteligível, também contribuiu para a consciencialização, sempre que constitua um estímulo à motivação para mais conhecer acerca de mim mesmo através do não eu.

Apesar de se ter colocado de parte uma interpretação iconológica convencional em prol da polissemia, isto é, da livre interpretação, no que se refere ao sentido/conteúdo tácito das formas, sugiro, *a posteriori*, uma possível (auto)análise do desenho apresentado, considerando alguns conceitos/conteúdos que se poderão associar às representações:

36. “[*Ut pictura poesis* assinala] a plataforma comum de todas as artes e todas as possíveis tendências artísticas: tanto a poesia como a pintura representam a realidade sem chegar a ser reais, nem a substituir ou a dobrar o real em tal real, e ambas, tanto a poesia como a pintura, encontram-se limitadas nessa representação numa adequação mimética do real. Dito de outro modo, nem podem representar o real tal como é, nem podem representar o absolutamente irreal ou impossível.” (Pablo Hernández Hernández, *Op. Cit.*, p. 37)

37. Atenda-se a que a metáfora, segundo Serrano, embora cause “dificuldade para entender ou esgotar o significado de uma forma, reclama uma maior participação ativa do contemplador que é capaz de avivar o seu engenho para encontrar um sentido – mediante a elaboração de hipóteses alternativas – às mais curiosas configurações.” (Carlos Montes Serrano, *Representación y Análisis Formal: lecciones de análisis de formas*, 1992, p. 99).

38. Não obstante, relativamente à expressão poética, mais do que levar a uma inflexão, poderá conduzir-se pela reflexão sobre si mesmo – repare-se que, explica Gadamer, “o que dirige à conceção que tenha de si mesmo ou a sua intenção consciente é só uma entre múltiplas possibilidades que têm de comportar-se reflexivamente a si mesmo, e é de todo diferente do que ele faz realmente quando lhe sai bem um poema.” (Hans-George Gadamer, *Op. Cit.*, pp. 79-80).

1. O muro tanto pode ser o do interior (do jardim), como pode ser o do exterior (que circunda o jardim), sendo que esta dúvida é acentuada pela representação bivalente da localização das escadas. Esta ambiguidade remete-nos para a ambivalência de atitudes que podemos adotar, por exemplo, de introspeção/extrospeção e intraversão/extroversão, introversão/extroversão, – isto é, num sentido lato, as nossas tendências de convergência ou divergência relativamente ao (nosso) interior ou (ao nosso) exterior. Estas tendências complementam-se pela convergência subjetivo/objetivo, numa condição particularmente favorável na poética das artes, na sua possibilidade de conhecimento sensível – pela ambiguidade da metáfora (que remete para a objetividade de uma realidade e em simultâneo para um sentido inusitado conforme a subjetividade do eu).
2. A obliquidade do cipreste contraria a verticalidade que lhe é característica. O que se associa à transgressão das ideias de ortogonalidade, regularidade e estabilidade, muito próprias do que é racional e lógico-dedutivo, do que é organizado, ordenado e previsível. Por outro lado, a transparência da sua representação – que sugere que seja ou uma sombra, ou um fumo cuja direção contraria o natural fluxo de baixo para cima – apresenta-se-nos, também, como contrária à também inerente opacidade deste tipo de árvore. Esta aparência poderá associar-se à possível permeabilidade e fusão de pensamentos e à suscetibilidade/sensibilidade a novas e diferentes ideias; ou seja, à aproximação entre entidades distantes ou, aparentemente, irrelacionadas, e ao contágio da razão pela emoção. Diríamos que a forma se dilui no fundo, isto é, deixa de ter a materialidade opaca da sua presença, para se fundir com o mundo, deixando, até, de ter identidade para se contagiar com a identidade da realidade que a circunda.
3. A sombra projetada pelo tanque cilíndrico, que, na verdade, deveria corresponder à sombra de um prisma, confronta-nos com uma incoerência ou ilógica de relacionamento formal. Porém, ela encontra legitimidade na natureza poética da imagem, em que realidades – sem uma aparente relação próxima e explícita – poderão comunicar subliminarmente, convergindo para um sentido subjacente, um conteúdo cuja essência seja comum, porque sensível. Se nos ativermos aos conceitos (da teoria da psicanálise) de *sombra* e *persona*, poderemos conjecturar que, na verdade, a forma apresentada ao exterior, tantas vezes idealizada, como o é a ideia de forma da nossa personalidade que queremos que o “outro” perceba, a *persona*, na realidade corresponde a conteúdos mais verdadeiros e mais próximos do verdadeiro *self*, porque nela estão subjacentes (ou escondidas) as características da nossa verdadeira identidade, mas que ocultamos por autocensura. Os conteúdos da sombra são o resultado da opressão de características do eu (não aceites por si próprio) – e a *determinação pela persona* – que causa essa autocensura – deem lugar à liberdade do ser mais próximo de um *self*, que se configura uma forma do eu mais verdadeira, devido a esta ser mais próxima da fonte sensível do conteúdo que nela subjaz. Portanto, a relação entre a forma, a *persona* e a *sombra* resultará tanto mais incompatível, quanto maior a idealização da primeira e, correlativamente, quanto maior a autocensura sobre o eu verdadeiro. Ou seja, a idealização da forma, aproxima-se da demonstração de uma *persona*, na mesma medida em que se oculta o verdadeiro eu na *sombra*. O verdadeiro

“eu” manifesta-se na representação da forma, quando o ideal seja transgredido, permitindo que a sombra se descubra, incutindo uma certa irracionalidade, pela expressão da representação. Logo, à luz da objetividade de um ideal racional e objetivo da representação da identidade de uma forma, nesta sombra, em que a causa não coincide com o efeito, é possível uma reconciliação entre a sombra e a (exterioridade da *persona* da) identidade formal porque a essência subverte a aparência. No fundo, ultrapassa-se a necessidade da coerência objetiva, e desenvolve-se harmonia subjetiva nutrida pela exteriorização dos afetos comprimidos pela sua *internalização na sombra*.

4. A sobreposição do banco paralelepípedo ao tronco da árvore poderá ser entendida ou como uma sombra ou como uma penetração de um elemento artificial num elemento natural. Sendo que, mais uma vez, é na ambiguidade desta irrealidade que se dá lugar a uma realidade poética, em que se proporcione a compatibilização entre a natureza (da árvore) e a artificialidade (do banco, mas também das artes visuais). Também se torna oportuno, neste contexto, entender que a artificialidade da geometria – que racionaliza as formas de um modo lógico e consciente – tem a possibilidade de se reconciliar com a naturalidade da inorgânica – também característica da irracionalidade inerente à ilógica do inconsciente –, de tal modo que a razão se sensibiliza pela emoção da expressão da representação. Também poderemos entender que a arte, mesmo que represente a natureza, não deixa de ser um artifício com que se torne matéria-prima da construção de algo. Repare-se no que diz Adorno: “A arte representa a natureza mediante a sua eliminação *in effigie*; toda a arte naturalista só falaciosamente se aproxima da realidade, tal como a indústria a reduz a matéria-prima”³⁹ Nesta ótica, a osmose entre a forma natural e a forma artificial poderia, no fundo, ser uma tentativa de, metaforicamente, compatibilizar a naturalidade da sensibilidade e a racionalidade que se apresente artificial a essa mesma sensibilidade. Se pensarmos que o fluxo da energia da Natureza produz formas naturais, será pertinente sugerir que, por analogia, o fluxo da energia natural que nos dá vida, fá-lo através da forma, do corpo que temos, dos pensamentos e dos respetivos efeitos. Portanto, discordando de Adorno, representação naturalista não é um processo artificial; na verdade, o autor enquanto criador, em qualquer representação que faça (seja ela naturalista, onírica, abstrata ou concetual), apenas dá forma, artificial, ao fluxo da energia que, em essência, é a mesma que dá forma aos elementos da Natureza. Ou seja, o artista é um veículo da energia, em que através do efeito fabril do pensamento, a torna forma artificial, mas sob a dependência da sensibilidade que, por sua vez, é, inerentemente, a fonte da energia do pensamento, ou seja, o combustível com que a máquina do pensamento produz as form(ul)a(çõe)s da materialidade do mundo objetivo.
5. As folhas da japoneira, cuja composição tenha uma aparência caótica, na verdade, foram definidas pelo in/determinismo, conquanto não por ordem de racionalismos, mas sim de um certo impulso irracional. Colocando, nestes termos, a experiência da ambivalência entre o racional e o irracional e entre o determinismo e o indeterminismo, de certo modo, leva-nos a entender que o racionalismo exacerbado é detentor de um forte irracionalismo – o que resultaria

39. Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno, *Teoria Estética*, 1988, p. 82.

num expressionismo abstrato e não na expressão de formas. Logo, entendemos que a representação destas folhas não se enquadra no puro expressionismo. Em vez disso, atendendo ao reequilíbrio em que se coaduna o determinismo racional, o (ind)determinismo irracional, o instinto e a consciência, a ordem e a desordem, conduziu à expressão sensível de um pensamento formal.

Embora não se tivesse a preocupação de que o desenho apresentado explicitasse um conhecimento imagético cognoscível, este foi, inevitavelmente, uma fonte do processo criativo, na medida que com ele se estabeleceu uma ligação com a experiência autobiográfica na relação com o não eu – do sujeito com um lugar. Daí a necessidade de um processo da objetivação representativa do fenómeno subjetivo, do conhecimento empírico acerca do mundo interno ou do mundo externo. É neste âmbito que se justifica o papel dos mecanismos cognição, sempre que os mesmos potenciem um entendimento do mundo externo, que acompanhe, por consequência, o conhecimento do mundo interno. Na base das variáveis objetivas concetuais e naturalistas, que se utilizaram nesta análise interpretativa, optou-se, mais do que por uma iconologia convencional, por uma interpretação livre pessoal. Conquanto, também não se tratou de criar uma legenda que descrevesse o significado das formas que compõem o desenho. O que se pretendeu foi explicar como certos conceitos e pensamentos, que se enquadram no campo da psicanálise, se podem associar às formas cujo sentido resultou poético e metafórico – não como explicação dos significados e sim como reflexão ontológica acerca da identidade, da forma e do conteúdo.

CONCLUSÃO

A minha participação prática (paralela à residência artística desenvolvida por Rui Algarvio), que resultou no desenho da Figura 1, conjugou a impressão, a expressão e a reflexão – em vez da comprovação, da constatação e da tradução. Mais: esse desenho não se enquadra em nenhum absolutismo: nem ao nível do irrealismo (dado que este desenho tem referências analógicas); nem ao nível do realismo, dado que se alocaria ao campo de uma ilustração científica; nem do abstracionismo (pois indicia figuras); nem do puro expressionismo (dado que inclui a racionalidade geométrica e analógica) – antes os conjuga numa, necessitada, harmonização e compatibilização.

Em concreto, a prestação prática neste desenho (paralela à presente prestação teórica) enquadra(m)-se num campo híbrido, no qual se torna possível e legítimo um certo grau de subjetividade e de teor imaginário, mas como uma estreita relação com o real, entendendo o fenómeno de consciencialização como realidade primordial, pois, segundo Sartre⁴⁰, inclui-se no universo real na medida em que é uma atitude da consciência.

40. Jean-Paul Sartre, *Op. Cit.*, p. 36.

O que se torna mais relevante neste desenho não é tanto a comparação do seu processo criativo a uma experiência lúdica, mas, mais do que isso, a sua relação com a expressão (do desenho) como um certo drama que – ainda que com um certo coeficiente lúdico (próprio da encenação de uma realidade ficcionada) – conjuga, indo ao encontro do que pensava Pessoa⁴¹, a força da inteligência que se revela (não no conteúdo, mas) no seu uso e o instinto que se revela na correlação entre o conteúdo e o seu uso. Assim, esta investigação através da arte, com um certo pendor lúdico, permitiu-me, de certo modo, desenvolver uma investigação sobre a arte, com um certo pendor sério e desviante do meramente lúdico.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund-. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2005.
- CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das Formas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DAMÁSIO, António. *Sentir & Saber: A Caminho da Consciência*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2020.
- DANTAS, Paulo. *A Intencionalidade do Corpo Próprio*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id*. Rio de Janeiro: Imago. (1997, 1.ª edição [1920]).
- FREUD, Sigmund. *Textos essenciais da Psicanálise I: o inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*. Mem Martins: Europa-América, 2001.
- GADAMER, Hans-George. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos, 2006.
- GRINBERG, León. *Teoria da Identificação*. Lisboa: Climepsi Editores, 2001.
- HERNÁNDEZ, Pablo Hernández. *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid: Iberoamericana, 2012.
- MATOS, António Coimbra de. *Relação de Qualidade: penso em ti*. Lisboa: CLIMEPSI Editores, 2011.
- MELO, João Carlos. *As faces do inconsciente: Perspetivas da Psicanálise e da Grupanálise*. Lisboa: Climepsi Editores, 2005.
- MIJOLLA, Alain de. *Dicionário Internacional de Psicanálise*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005.
- ORLANDO, Fialho. *Psicanálise: sujeito e objeto na cura analítica*. Lisboa: Edições Colibri, 2017.

41. Fernando Pessoa, *Obra em Prosa de Fernando Pessoa: Páginas sobre Literatura e Estética*, 1986, p. 74.

PESSOA, Fernando. (Organização, introdução, notas e bibliografia básica atualizada de António Quadros). *Obra em Prosa de Fernando Pessoa: Páginas sobre Literatura e Estética*. Mem Martins:Europa-América, 1986.

QUINTÁS, Alfonso López. *La experiencia estética y su poder formativo*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004.

ROMERO, Luis Puelles. *La estética de Gaston Bachelard: Una filosofía de la imaginación creadora*. Madrid: Editorial Verbum, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Lo imaginario*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

SERRANO, Carlos Montes. *Representación y Análisis Formal: Lecciones de Análisis de Formas*. Valladolid: Universidad de Valladolid Secretariado de Publicaciones, 1992.

SMITH, Frank. *Pensar*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

SONTAG, Susan. *Contra la Interpretación*. Barcelona: Penguin Random House Group Editorial, S. A. U., 2014.