

Ensaio sobre a crítica

Antes de apresentarmos a leitura da peça *Inês Pereira* queremos afastar qualquer pretexto a confronto com situações díspares, que necessariamente enfrentaremos pelo nosso percurso, ao reencontro de outros pronunciamentos sobre as obras de Gil Vicente: seja o caso de estabelecer comparações entre personagens nomeadas com o mesmo tipo, fazendo parte (como figuras) de diferentes peças (muitas vezes considerados como figuras tipo); seja o de procurar estabelecer relações de parença, semelhança ou identidade entre imagens de figuras desenhadas ou pintadas confrontando-as com algumas cenas avulso ou do contexto da peça, ou conclusões sobre as obras do dramaturgo.

No primeiro caso já avançámos com uma explicação na nossa publicação (em 2012) sobre a análise da peça *Pedreanes (O Clérigo da Beira)*, e voltaremos aqui ainda ao caso com o Ermitão – personagem em *Inês Pereira* – mas, mais adiante nesta publicação.

No segundo caso, pode ler-se e reler-se o que temos publicado para verificar que nunca o fizemos, nem algo semelhante com a situação descrita. De um modo geral, o que nós já fizemos e fazemos, é identificar nas obras de cada um dos trabalhos referenciados (seja do pintor, do filósofo ou do poeta,

etc.), um pensamento próximo ou comum aos autores, identificando um mesmo modo de ver e estruturar o pensamento na obra em causa, quer a realidade social, política e ideológica do seu tempo, quer a cultura coetânea, e de traduzir o melhor possível, especificando, esse pensar exposto de modo figurativo nas suas obras, seja pela filosofia, seja pelo teatro, pela pintura ou por outra técnica artística.

As ditas iconologias e iconografias (Panofsky e seguidores) como aplicações metodológicas lançam certa confusão, pela sua ingenuidade conceptual e controversa fundamentação teórica, fruto de conceitos mal formados e transvertidos entre diferentes universos científicos. A iconologia (antiga, tradicional) tinha por base preceitos teóricos (Cesare Ripa) do século xvii e xviii que se relacionavam mais com alegorias, *símbolos socializados* (até ícones) compostos por uma ligação convencional supostamente histórica ou cultural, uma simbologia associativa, as mais das vezes arbitrária (construída, convencional), concretizada em configurações gráficas ou esculpidas. Mais modernamente, esta passou a entender-se por iconografia, enquanto que por iconologia se quis passar a entender o estudo do objecto de arte na sua imagética, tomando esta numa perspectiva iconográfica, como produto do meio sócio cultural histórico (depois aditando a semiótica, etc.) numa perspectiva globalizante em geral alargada, com consequências caóticas, e mais recentemente simplificando ainda mais, numa limitação conceptual da pintura (nas artes plásticas), considerando o objecto arte (pintura) como um “ícone” – como um simplismo de certa semiótica – representativo de uma sociedade, de um universo sócio cultural, entre outras questões, nele buscando a resposta à pergunta: *Que significado tem tudo isto?* Ora, ainda que um determinado *quadro* (uma pintura, escultura, etc.) possa ser considerado como um *ícone* (noutro sentido da palavra) de determinada socialite, determinada cultura de um meio social (localizado e identificado historicamente), a sua análise como tal não corresponde de modo nenhum a uma análise do objecto *de facto* como uma obra de arte, dizendo apenas respeito ao carácter simbólico de uma obra como objecto representativo (ícone) de determinados e bem específicos grupos sociais, porque uma *obra de arte* pode, eventualmente, como qualquer outro objecto, adquirir uma tal identificação. Porque, uma obra de arte pode até estar pejada de ícones (símbolos socializados e valores sócio culturais de qualquer grupo ou elite) com diversas e muito diferentes identificações – que podem e devem ser estudados no contexto do estudo da obra enquanto identificativa de *objectos* do seu tempo – ou não ter, nem nela haver (se é possível),

qualquer ícone representado e, em qualquer dos casos, adquirir o valor de uma obra-prima representativa de uma época, sem que ela própria seja ou adquira a identificação de ícone dessa época.¹

A questão, para além da pescadinha de rabo na boca, e após Panofsky,² as mais das vezes, transforma-se por contaminação de outros “saberes” nas mais variadas aberrações, sobretudo pela sua aplicação mediante outros formalismos às artes plásticas – área onde, pela ignorância generalizada nas áreas disciplinares que a compõem, característica dos meios culturais (do Poder e do Saber), ou por puro oportunismo, vale tudo para as referidas elites (elegendo os *alfaiates* do conto de Andersen), – ou ao teatro, tendo sido desenvolvido um mar de trabalhos de estudo interdisciplinar, ditos de investigação e de comparação entre obras e artes (etc.), cuja crítica não tem aqui cabimento e, por isso, nos limitamos, agora, à questão que temos abordado em breves trechos noutras publicações.³

Antes de mais devemos considerar que o conhecimento do, ou sobre o objecto arte, não está tanto no valor atribuído, ou nos *significados*, está muito mais no *sentido*, pelo que estaria mais na resposta à pergunta: ***Que sentido tem ou faz este objecto?*** Porque sentido e significado são *coisas* completamente diferentes e o valor atribuído tem muitas e diversas causas, e tem uma muito rara contribuição (ou nenhuma) para a análise de uma obra de arte. Uma obra de arte pode ter diversos significados, dependendo (ou não) do seu universo representativo, que em si pode reunir diversos outros universos significativos, mas também depende da sua dimensão conceptual.

Na análise de uma obra, e em resposta àquela pergunta, cada investigador (autor da análise) encontrou ou há de encontrar o sentido que considera

1 - De salientar a pseudo sapiência, em polémica desenvolvida nos meios de comunicação social, desenvolvida acerca dos quadros quinhentistas, *Chafariz d'el-rey* e *Rua Nova dos Mercadores*, questões muito bem esclarecidas por Fernando Baptista Pereira e Vítor Serrão, quer sejam as referidas pinturas autênticas, quer primorosas falsificações.

2 - Desde há muito sobejamente contestado em diversos aspectos. Aliás, como também outros autores ligados aos estudos de História da Arte – sobretudo os que relacionam mais directamente a Arte ao campo emocional – mas também Gombrich, Hauser, Gardner, etc... O anedótico de assumir a Arte como um universo de “expressão de emoções”, foi posto de parte, correspondeu a um largo período (alguns dos últimos séculos) obscuro da inteligência humana, foi ultrapassado mesmo antes das últimas experiências que demonstraram que uma “fórmula matemática”, (uma fórmula de Euler, por exemplo), *emociona expressivamente* da mesma modo e num mesmo ou maior grau um matemático, assim como um bom desenho ou pintura *emociona expressivamente* um artista ou o *especialista* em Arte.

3 - *Gil Vicente, Auto dos Reis Magos, (festa) Cavalcada dos Reis* (2016), *Gil Vicente, Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno* (2014), etc..

ser o *próprio* da obra em análise, pelo que diferentes investigadores podem encontrar – querendo defini-los – sentidos diferentes, dependendo da interpretação que cada um deles faz daquela obra de arte. Porém, uma obra de arte terá apenas um sentido (único ou dialéctico, aparentemente contraditório), com uma forma mais geral e, nela, com aspectos específicos – aquele sentido (ainda que um não senso) dado pelo autor da obra – e as obras-primas terão um *sentido dialéctico* constituído na sua própria formulação. Assim, mais correctamente, a resposta àquela pergunta deveria obter-se passando pelo conhecimento dos motivos e pelo esclarecer das razões do autor, isto é, respondendo às questões: *para que(m), por motivação de quê, o quê, porquê, como e quando*, implicando-as e exigindo-as na explicação dada à pergunta posta à época de origem: ***Que sentido teve ou fez este objecto?***

A partir da resposta mais correcta se poderá então considerar a universalidade do sentido do objecto e, a partir daí, da sua actualidade. Pois, como defendemos em outro lugar, haverá uma só *interpretação científica* (dialéctica) para o *objecto* – o seu sentido – um objecto de Arte tem um sentido dialéctico universal, e, para tal se encaminhará sempre a investigação, quaisquer que sejam as vontades no futuro e ou os desvios já sucedidos, quaisquer que sejam os estudos antecedentes concluindo *sentidos contrariantes*.

Se queremos investigar o conjunto das obras transversalmente, ou mesmo as suas particularidades manifestadas na aparência – em obras diversas – ou fazer um estudo comparativo, antes de mais é necessário analisar cada uma das obras *de per si*, pois, cada uma constrói o seu próprio universo (enclausurando-o), com as suas próprias particularidades, que só na aparência são as mesmas, ou semelhantes a outras particularidades de uma outra obra (ou de uma segunda peça). Assim, qualquer estudo comparativo que não proceda à análise ou não tome uma análise realizada com os mesmos parâmetros de cada obra em causa, no geral e nas suas particularidades, na sua forma global e especificidades (ou partes), e que não tenha considerado os diferentes universos representados, além do criado por cada autor, sempre carecerá de fundamento e de sentido.

Para além do *sentido*, e antecedendo-o, a questão essencial, em relação às artes plásticas, a pintura em especial (as outras artes poderiam ser deduzidas desta? como o fizeram Aristóteles e Platão?), será procurar responder à pergunta: *o que é a pintura?* Que o mesmo é dizer, pelos seus fundamentos: *o que é o desenho?*

Tais questões, colocadas em dúvida tranquila e sistemática sempre a sobrepôr-se ao trabalho de investigação, de certo modo dominaram toda a nossa vida: as nossas leituras, a nossa observação e pesquisas, na sua própria episteme. Também deste modo, procurando a resposta à pergunta: o que é o *desenho infantil*? – Que, ainda hoje podemos reafirmar: não é arte, como também não constitui, nem se constrói como linguagem, nem *expressão* do carácter (nem do emocional) do indivíduo. – E, do mesmo modo, continuando a reflectir questionando a origem (em análise) da pintura e dos registos gráficos do homem primitivo, e tudo aquilo que pode ter conduzido o ser humano ao desenho.

Estas são questões que mantêm ainda a nossa expectativa e, se sobre o *desenho infantil* mantemos algumas ideias teóricas ensaiadas, que permanecem na gaveta, sobre alguns dos restantes temas o nosso conhecimento estabelece-se bem com algumas conclusões e outras lacunas, sobretudo devido à impossibilidade de acesso ao lugar e ao meio histórico, pois pelo panorama dos trabalhos teóricos existentes será difícil lá chegar.

Retomemos por exemplo a ideia de ícone, que teve e continua a ter vários *significados*, seja no contexto das teorias da percepção, psicologia, psicanálise, semiótica (semiologia), linguística, história da arte, teorias da comunicação, da literatura, da arte, do conhecimento, etc., etc., inclusivamente na linguagem de uso comum, hoje no dia a dia, depois do computador até no telemóvel, serve para navegação como apontador selectivo – escolher e seguir o caminho das pedras – para escolha de algo a atingir, organizando um percurso. Porém, como exemplo neste texto, vamos iniciar pelo “ícone” mais acima, em que colocámos a palavra entre aspas para agora a distinguir... Um desenho – ou mesmo uma fotografia – ou uma pintura é um objecto demasiadamente complexo para ser tratado aqui em poucas linhas e de uma forma abstracta. Todavia, podemos afirmar: uma pintura (obra de arte), ou mesmo um simples desenho, jamais caberá na redução a um ícone,⁴ como algumas versões da semiótica ou da semiologia (e daquilo que se tem nomeado por iconografia) o pretenderam e o pretendem, persistindo em cimentar o erro. Um ícone é um representante simbólico (gráfico, plástico) dirigido a evocar uma imagem mental, – uma pintura, o objecto como obra de arte, não constitui produto da representação de uma imagem mental, embora a sua *forma aparente* seja perceptível como tal ao homem simples (como ao desconhece-

4 - A não ser pelo sentido de *ícone* dado por Bizâncio e por iconoclastas. Mas este é apenas mais um sinónimo relacionado com a representação de imagens sagradas idealizadas.

dor), ou à visão instantânea – um ícone, formula-se, talvez pela primeira vez (como pela criança), como um modo de construção gráfica *daquela* imagem mental presente no pensamento, por uma actividade mental designada por (Piaget) *função simbólica* da mente humana, modo muito mais primitivo do que a representação de uma figura ou de uma configuração, muito mais primário ainda que uma simples *forma* (geométrica ou não) elementar. Mas este é o *sentido* mais comum e exacto do termo *ícone*, que está presente nos ícones bizantinos, como está presente naquele termo *iconoclastas* (destruidores de imagens), ou no termo *icónico* para designar algo que é tomado símbolo ou metáfora aplicada a alguma frase (“imagem, conceito”) de um determinado período ou época, assim como está naquela palavra “ícone” que no início utilizámos (negrito, com as aspas), do mesmo modo que, por exemplo, encontramos um ícone na imagem (da foto) de *Marilyn Monroe*⁵ para o filme *The Seven Year Itch*, registando e fixando a sensualidade da actriz, ou a imagem (do cartaz) do *Tio Sam*, como personificação do governo dos USA (replicada pelos candidatos à presidência), a partir da angariação de voluntários para a guerra (têm um significado socializado, simples e “imediato”, evocando o registo da *imagem mental* consequente do *objecto* referenciado). Pelo que, repetimos, um ícone é um representante simbólico (gráfico, plástico, visual) que aponta (remete) directamente para a (apela à) *imagem mental* induzida por referência (socializada), evocando-a, seja ela uma representação fruto (produto) da fotografia, fixando-se no *objecto* fotografado, seja uma representação ideal fixada em permanência (*Tio Sam*), seja algo representado de carácter mais concreto – a imagem gráfica de um prato e talheres, para significar o restaurante – seja a simples representação da imagem esquemática de uma pessoa, pois, são também ícones aquelas imagens gráficas simplificadas que permitem distinguir os sexos no acesso ao WC.

Um *ícone* tem sempre um significado único e inconfundível que remete para um só referente – por isso é usado na informática e, neste caso, podemos falar *de facto* de iconografia (que não é tão simples como parece, implica, além da evocação da imagem, a sua associação com a acção, uma rede arborizada de percursos condicionados em crescendo, etc.) – que lhe é dado pela imagem aludida na representação significante, quer seja a imagem de um santo (bizantino...) quer a imagem de luz verde ou vermelha do esquema da

5 - Que não se confunda a fotografia em causa – ou qualquer outra – com a imagem do *objecto* fotografado, o ícone em causa é a *imagem objecto* da foto, que evoca (em representação mental) aquela imagem de Marilyn Monroe, e não a *obra fotográfica*.

figura humana dirigida aos pés, ou a imagem que evoca a acção a desencaixar ao sobrepor o ícone indicador da posição do rato na tela ao ícone requerido, accionando-o, para atingir aquilo que se pretende. Semelhante ao ícone – com diferenças significativas – é o *chromo*, sejam os do futebol⁶ sejam os da “patrulha pata”, com suporte em fotografia ou em desenho, pois tal como o ícone, o seu conteúdo significativo está na imagem em referência (socializada), e não na forma em que se apresenta, ou na forma representada, como é o caso de uma pintura, um desenho ou uma fotografia, que podem conter um ícone ou muitas dezenas de ícones, em conjunto ou não com um ou vários cromos, onde serão apenas *objectos* representados na pintura, no desenho ou na fotografia. É evidente que tais *objectos* podem ser estudados, mas não constituem nem a base ou suporte, nem a estrutura ou, o que quer que seja – senão o *objecto* representado – da obra de arte, seja ela pintura, desenho, ou fotografia, etc..

Tomemos agora outro exemplo, que não constitui (hoje) iconografia, mas que continua a ser desenho. Estas pequenas letras do texto que formam palavras e que entram de rompante pela nossa mente, onde são traduzidas (quase) sem mediação, são desenhos muito significativos, e de tal modo apreendemos os seus significados e os usamos, que nos bastam como suficientes as suas representações esquemáticas (impressos ou manuscritos) em que os convertemos, mais ainda, no seu conjunto organizado formam configurações esquemáticas que de tal modo se sedimentaram, que são percebidas (percepcionadas) sem reflexão, a velocidades imperceptíveis, (parecendo) depender mais do conhecimento sedimentado – lemos o que queremos com o que sabemos – do que da interpretação (“imediate”, mas na verdade mediada pelo desenho) desses símbolos esquematizados pelo uso, desses desenhos (minúsculos) devidamente organizados em conjuntos onde também estes *aglomerados* adquirem formas que os integram (os mais minimal) em composições gráficas autónomas (sem referirmos aqui o design – estilo – da letra, dos *tipos* gráficos, ou da composição deles no campo visual, das letras, palavras ou frases, que constitui ainda outro aspecto do desenho, o mais visível e conhecido pelo homem comum e por alguns pseudo “poetas e artistas” da moda), palavras, sintagmas, e até frases completas. E mais ainda, até nos manuscritos, o decifrar dos pequenos esquemas se baseia mais nos conjuntos

6 - “Por falar em Cromos”... A cultura portuguesa ficou agora enriquecida com esta publicação, que assim vem preencher uma lacuna no universo dos *média* portugueses, sempre tão atentos às mais altas elites culturais do país.

possíveis desses pequenos desenhos (onde até suportamos a ausência de al-guns), cuja forma estará presente na aparência, e, onde, na sequência da sua interpretação, até pela captação do sentido do texto se decifram outros. Tudo isso se realiza sem darmos conta, sem reflexão (aparente), mas uma aprendizagem desse desenho (*de facto* desenho) foi sempre necessária.

Uma pintura, ou mesmo um desenho artístico, não se limita de forma alguma a um ícone, porque constitui sempre um *universo processado* – muito mais além do que desenho de esquemas, ainda que significativos, portanto, bem mais complexo – *por representação de espaços figurativos* – definindo-se como o resultado de um processo de composição de *momentos* (instantes, episódios se mais vastos, controlo do tempo) desenvolvido num sistema em processo de organização, descoberta e improvisado de relações processuais, espaciais e formais de outros universos processados de objectos reais e ou figurativos, *universos processados* da mesma ou de natureza diversa – configurando sempre, de algum modo estruturado, uma representação da visão do mundo num processo elaborado pelo autor, perante e em confronto com a natureza perceptiva (considerando a percepção como uma actividade dependente do conhecimento assimilado e acomodado anteriormente) e as concepções do universo cultural, do espaço físico, social e humano da sociedade do seu tempo, portanto em pleno conflito interior (no pensar e sentir). Sendo certo que a maioria dos desenhos e ensaios de pintura de um artista (pintor, *de facto*) correspondem apenas a estudos preparatórios na perspectiva de realização da sua obra de Arte.

A nossa definição refere a pintura, mas, como atrás dissemos, e como já o fizeram Platão e Aristóteles, supomos ser compatível com uma definição para as restantes Artes. Ou não?

Mas, como é evidente, nós referimo-nos à pintura *de facto*, à pintura como Arte, não às mistificações que hoje, a par de uma ou outra peça de Arte, ocupam (exposições e) bienais, galerias, jardins, avenidas e rotundas, “*centros culturais*” e os museus ditos de arte contemporânea, pretendendo ocupar o lugar da Arte.⁷

Um ícone começa por ser aquela primeira linha circulante, por vezes muito irregular, que se fecha (“bolinha”), que a criança consegue desenhar fechando a curva mais ou menos (ou pouco) uniforme, e que logo a identifica

7 - Não esqueçamos que assim como a representação de rectas e curvas, triângulos, quadrângulos, círculos, antecedeu a geometria, também a representação espacial pela perspectiva linear na pintura – que nada tem de simbólico, sublinhe-se – antecedeu em cerca de trezentos anos a concepção *de facto* da geometria do espaço tridimensional do mesmo pelos matemáticos.

como qualquer coisa ou pessoa: fazendo uma atribuição simbólica da imagem, evocada mentalmente, àquele grafismo por ela conseguido realizar. Assim começa a iconografia. Mas, daqui até atingir alguma parença (aparência ou esquema) – entre a imagem mental evocada e a sua representação simbólica – há um longo (aparentemente muito curto) e árduo caminho a percorrer por interação da mente individual com o mundo exterior (por *intermédio* da percepção e dos sentidos), numa relação biunívoca entre o indivíduo produtor daquele registo e o seu meio social, antes que cheguem a um acordo sobre o representante (ícone) ideal do *objecto em causa* naquela muito simples imagem mental, para uma maior eficácia na comunicação entre o indivíduo e a sociedade envolvente concretizando a trilogia necessária à eficácia da comunicação: o signo gráfico. Nesse longo percurso o ícone inicial dará lugar a uma prefiguração significativa e a uma constatação gráfica (algo pseudo consciente) da arbitrariedade dos signos (esquemas), mas o uso dos signos icónicos imanentes das imagens adquiridas pela vivência do indivíduo, como resultado da actividade de uma função simbólica do pensamento, enquanto função atributiva de significados permanece activa e, conjugando-se com o universo vocal e os *objectos* referenciados – na trilogia adquirida – permitirá a compreensão e aprendizagem da leitura e escrita. Enquanto *objectos* ideais criados, permanecem ou evoluem e transformam-se, tanto como todos os outros elementos constituintes da *função simbólica*... Todas as funções e capacidades adquiridas permanecem vivas, revivendo-se a cada momento entre no indivíduo e o seu meio, até à sua morte (multiplicando-se e transformando-se) como produtoras de sentido e significados. Contudo, quanto ao universo da representação pelo desenho, só após a sedimentação do ícone, e após adquirido o *sentido* da arbitrariedade dos (esquemas) signos gráficos, surgem as configurações formais estáticas e mais tarde outras formações simbólicas, como as figuras, num sistema de construções bem mais complexo, e só por volta dos seis anos de idade surgem as primeiras construções elementares para a representação do espaço, etc., etc.. Todavia, não tem cabimento, nem há espaço nem oportunidade para tratarmos aqui da imensidão do universo científico (e artístico) do desenho, nem do desenho infantil... Porém, abreviando diremos que na generalidade, no comum dos mortais, o *desenho infantil* desenvolve-se, evoluindo até à adolescência, período em que o indivíduo se apresentará apto às primeiras configurações formais dinâmicas e à aprendizagem da representação gráfica do espaço e das ideias, dos universos envolventes e ou culturais. Mas antes desta capacidade adquirida o

desenho das crianças ou dos jovens pré-adolescentes, nada tem de arte ou desenho artístico.⁸

Aquelas mesmas *tecnologias* do desenho que acabámos de referir, estão presentes na Arte (sobretudo na pintura, porque esta é a única Arte que manipula o desenho em todos os seus aspectos), juntamente com outras (inumeráveis?) *tecnologias do desenho*, inclusivamente as geometrias e os diversos tipos de desenho, de projecto e perspectivas, esquemático, etc., que as *técnicas do desenho* têm criado e oferecido às ciências, ou a simples suportes de informação e organização do conhecimento – trabalhando no seu campo apropriado de investigação: a Arte (a pintura), – em suma, desenvolvido e entregue a diversos usos, ciências e tecnologias diversas, desde há muitos milénios.

Alguns, assumidos matemáticos, com um pensamento mais linear, costumam dizer que tudo é matemática, na verdade se tivéssemos uma tão curta visão, nós diríamos que tudo é desenho: a geometria antes de o ser é desenho – desenho, depois reflexão, geometria, relações métricas, etc. – e prosseguindo, assim nessa mesma visão, em todo este mundo por onde o homem passou (deixando vestígios), onde foi posto o olhar (vendo) e a mão humana (fazendo), antes de qualquer outro saber interiorizado (conhecimento), está o desenho: a ponta (biface de pedra lascada) que marca, talha e corta, toda a intervenção humana nos ambientes que percorremos (na cidade ou no campo), a calçada e cada pedra, a urbanização e as casas, tudo o temos em casa ou no trabalho, os veículos (de todo o tipo) e em todas as suas peças, o foguetão e o satélite e todo os seus componentes, a folha de papel e a caneta, *o que leio e*

8 - A demonstração mais significativa das barbaridades do que tem constituído a orientação e ensino do Desenho e das Artes em geral, em Portugal, – barbaridade na qual se enquadra a ideia oportunista (oportunista porque se vale da ignorância dos outros sobre a questão das Artes, tal como os alfaiates do conto de Andersen) de “educação pela arte” (de Herbert Read a Howard Gardner, etc.) – pode ser avaliado, pelo conteúdo da Dissertação para o grau de Mestre em Educação Artística, ESE de Lisboa (IPL), de Dora Martins (2014). O único mérito do referido estudo resume-se a ter juntado, num único trabalho, o historial das diferentes (bastante semelhantes) abordagens do tema, a partir do dito Centro Artístico Infantil da Fundação Calouste Gulbenkian. Na verdade, expõe uma colecção de impressões comuns (para almas simples) e referências textuais, pronunciamentos de doutas personalidades (dispensando citar a vasta colecção bibliográfica sobre o assunto, referimos apenas, Gardner em *Art, Mind & Brain*), que, sem nunca definirem exactamente o objecto que tratam (seja o desenho), se pronunciaram sem qualquer sentido científico, abordando perspectivas pseudo psicológicas e históricas, pseudo pedagogias, etc., produzidas ao longo dos anos e que determinaram consequências graves na educação e ensino em Portugal, sedimentando opiniões comuns, e ideias mais ou menos simplórias, sobre a Arte e a Educação artística, nas Escolas Superiores de Educação e nas novas e velhas universidades, do Minho ao Algarve e ilhas atlânticas.

escrevo..., nada há, para além da natureza selvagem, que não seja desenho – reconhecimento visual da forma – antes de tudo e qualquer outra coisa.

Mas para além da curta visão a que nos referimos, lembramos que há séculos Leonardo da Vinci escreveu numa afirmação que a pintura (desenho) é a primeira das ciências. Na sua especulação filosófica Derrida antecipa a *escrita* à linguagem falada: por identificação, entendimento, *reconhecimento*, leitura da imagem no vestígio impresso, da marca produzida pelos homens e animais, o indício deixado marcado como *registro* identificável. E, nos dias de hoje, alguns investigadores procuram possíveis significados nos registos humanos mais antigos deixados pelo homem, porque, para além da marca da mão humana, se encontram em muito diferentes lugares geográficos, uma panóplia de registos comuns ou aparentados, dando a entender que poderão corresponder a representações simbólicas que precederam a linguagem articulada.



The First Signs: Unlocking the mysteries of the world's oldest symbols, Genevieve von Petzinger, paleoantropóloga da Universidade de Victoria, no Canadá, responsável por um estudo inédito sobre arte rupestre do período Paleolítico.

Contudo, naquela curta visão dos responsáveis pela política educativa e pelo sistema de ensino, entre disputas sobre a prioridade e importância dos saberes, evidenciada sobretudo por matemáticos e cientistas das letras (da linguagem), constitui uma deformação bizarra sobre o conhecimento humano: porque foi o homem que diferenciou, classificou e dividiu em disciplinas

o seu conhecimento sobre a realidade.⁹ Bizarra, sobretudo ao verificarmos que todo o conhecimento se constitui por representação simbólica da realidade, integrando-se num sistema de relações que se auto organiza como reflexo da vida humana em sociedade (onde a comunicação entre os indivíduos e outros seres, entidades e ou grupos, será apenas um dos factores). Assim, quer seja pela linguagem, quer pela matemática, quer por quaisquer outras disciplinas em que o homem *dividiu* o saber, senão apenas pelo registo e pelo projecto, o desenho tem influência primordial na fixação e no uso, pois sem o qual não existiria representação simbólica senão efémera, não existiria conhecimento *de facto*. Não esquecendo que sem o desenho não haveria geometria, tecnologias, máquinas e exploração espacial, nem a electrónica teria existência porque ela se escreve, sobretudo pela integração de desenhos. E negar aos *projectos*, circuitos impressos, ou aos simples sinais, letras ou algarismos, ou aos esquemas e diagramas, – quaisquer que eles sejam – o seu carácter de desenho, o seu ser, será de facto não compreender o que constitui o desenho. Não há bitola para a velocidade de leitura, sabendo ler, – seja um simples sinal, um indício, símbolo, signo (letra), hieróglifo ou número, configuração, forma, projecto, circuito impresso, etc.) – o velocímetro ultrapassa todos os parâmetros possíveis e imaginários. Porque o desenho, seja na escrita, seja nas arquitecturas, mecânica, aerodinâmica, na electrónica, nos grafos e nos gráficos, nas pequenas letras do alfabeto, nos algarismos e sua posição relativa, em esquemas vários, fluxos e outros diagramas, seja no satélite ou nas suas peças, etc., tal como na pintura ou no teatro, tem este carácter: **não se dá por ele**. Pois, como um meio único e universal, constitui o melhor, o mais simples e evidente, o mais rigoroso meio de condensar, comunicar e até de usar o conhecimento. Quanto mais importante o seu uso, tanto menos se

9 - O cúmulo desta deformação bizarra, depois da “invenção” do QI e em confronto com os testes de inteligência (aberrantes), foi recentemente dado por Howard Gardner com a sua “teoria” das ditas inteligências múltiplas... Onde as consequências da divisão do trabalho humano, a especialização da actividade humana e consequentemente do saber, é tomado como especificidade da própria inteligência humana, invertendo, portanto, a dicotomia dialéctica causa efeito. Certamente que a divisão disciplinar constitui um reflexo da organização da nossa leitura e aquisição do conhecimento da realidade, mas não pode ser algo possa ser tomado como um a priori da inteligência humana, mesmo considerando apenas a actual inteligência humana (provida de conhecimento actualizado). As limitações disciplinares na investigação – a especializada limitação do objecto da pesquisa – têm por consequência erros aberrantes, pelo que devemos lembrar ainda outro: a bio linguística (além de outras ciências, onde até incluímos os trabalhos de Chomsky) que se limitam ao estudo o pensamento pela linguagem (expressa e interiorizada ou interior), aos quais propomos as leituras de Piaget (biologia e conhecimento, e investigações disciplinares) e de Freud, o conhecimento antes dele próprio, para não dizer mais... Uns não dispensam a leitura de outros.

dá por ele. Num desenho, concebido como – disciplina – finalidade (desenho pelo desenho: pintura), como processo do seu próprio desenvolvimento (em investigação sobre si próprio), mesmo num desenho infantil, poderá estar (e está quase sempre) representada a concepção do mundo e do objecto em causa, ou o motivo da representação.

Porém, o conhecimento é uno e como tal se desenvolve, cortar qualquer das suas partes (pelas divisões do conhecimento que o homem estabeleceu e assim o classifica: pensamento matemático, literário, lógico, figurativo, etc.), atrofia o pensamento do indivíduo, deforma-o, e tem consequências graves em todo o seu desenvolvimento. (Por isso a sociedade se castra, e aquelas que mais desprezam o desenho irão sempre a reboque das que o desenvolvem).

E a pintura, desde que nasceu, e ainda hoje – época de obscurantismo e de falsos valores dominando as instituições (elites) do Saber e do Poder – continua a ser, ou seria se a houvesse, sobretudo desenho. Desenho que inclui todas aquelas técnicas e tipologias tecnológicas descritas atrás e mais as que não estão descritas. O desenho é algo tão complicado – que logo assimilado e de uso tão simples – que a cria humana apenas o consegue adquirir muito tardiamente e só após alguns ensaios: porque só começa a pretender desenhar (cerca dos três anos de idade) depois de saber falar construindo frases; todavia, para o concretizar em consciência, só na adolescência vai estar em condições e com a aptidão conceptual necessária para adquirir as técnicas que a capacitam para o seu uso. Porém, esta aptidão, só se verificará se o adolescente tiver passado por alguma forma de aprendizagem, – pelo sistema de ensino (currículos escolares) e, hoje também pelos professores e instituições da sua formação, em Portugal nunca o jovem chega a atingir essa aptidão – e, com ela, só a prática do seu uso permitirá (a investigação) um desenvolvimento criativo.

No teatro, como em muitos outros campos da actividade humana, **não se dá pelo desenho**. Todavia, o teatro tem algo de familiar com a pintura, ambos têm por base a criação de um *universo único*, desenvolvido num espaço plástico de representação, onde tudo vai acontecer. Diferindo na concepção, no desenrolar e representação do tempo, o desenho no teatro manifesta-se a partir da concepção desse espaço, definindo-se como espaço dramático, tanto como pelo universo figurativo criado com todos os seus componentes (conjunto das cenas), as figuras, figurinos, figurantes, adereços, etc., como pela interacção viva (ideias, acção, pensamentos e emoções, drama e diálogo).

gos) naquele espaço, pois, como na pintura muitas vezes um espaço universal multi-composto. Assim se constrói uma peça de teatro, a qual permanece perene – no seu desenho, – em toda a sua forma, estrutura e em todos os seus elementos, mas também pelo seu sentido e significados, mensagens, etc.. Então, para colocar a peça em cena, para ser presente e entregue viva aos sentidos, a um público, para lhe dar vida, para a vivificar, há de passar de idealizada para concretizada, pelo autor ou por outro, em função dos meios (e até da época), reconstruindo-a encenando, criando as cenas do seu espectáculo, o seu suporte efêmero – ao contrário da pintura – onde se há de (re)produzir aquele desenho (projecto) do autor. Que não se confunda o Teatro com o seu espectáculo. O espectáculo remete para o conjunto dos sentidos, na sua estrutura facilitando a percepção das formas que formulam o sentido e os significados inteligíveis da obra de Arte que se condensa na peça (perene) de Teatro. O espectáculo apenas recria (dá vida, vivifica), mas não constitui em si mesmo a obra de arte (perene, porque escrita) do teatro, como não constitui obra de arte da ópera (no caso a obra musical, escrita perene, onde o enredo – drama – *conhecido* é secundário), envolve os espectadores na cadeia magnética de aficionados, emocionando e assim dominando o público; enquanto que o usufruto da peça de Teatro é inteligível, singular, individual. Mas o espectáculo, repetimos, não deixa de ter uma importância destacada no envolvimento emocional do indivíduo, no apelo aos sentidos, à percepção do espaço dramático e das formas.

A este propósito – numa apreciação generalizada – devemos referir que se considerarmos como primordial, e atribuímos a primazia, à componente efêmera do Teatro, o *espectáculo de teatro*, e não à peça de teatro, como Teatro propriamente dito, as suas melhores e mais belas manifestações, em Portugal, devem ser procuradas no chamado *teatro de revista à portuguesa*, actualmente em Filipe la Féria, e não nos Teatros Nacionais ou nas muitas dezenas de companhias e grupos de teatro subsidiados por dinheiros públicos, cujos envolvidos (actores e demais pessoal técnico e artístico) e *expertos e espertos* (especialistas, críticos, jornalistas etc.) são, senão os únicos, a maioria dos espectadores de cada um dos espectáculos, que tais grupos e companhias levam à cena, alternando-se e amontoando-se no lugar de público,¹⁰ quando o público não é um rebanho de alunos de uma escola, ou grupo de populares com entradas pagas pelo município (ou outros) – a quem os ditos

10 - O pessoal envolvido nos grupos de teatro subsidiados em qualquer região, de dois ou três municípios, é mais que suficiente para encher uma sala de espectáculo, para assistir à vez à atuação de cada um dos grupos.

profissionais supõem formar como público – dirigido por algum *experto* aficionado ou compadre.

Tem este pequeno texto a intenção de oferecer ao leitor alguma matéria para reflexão, que talvez possa contribuir para que na leitura de duas peças tão diferentes como uma tragédia e uma comédia, identificar nelas o mesmo motivo (motivação) e *mensagem* política do autor: *Dom Duardos* e *Inês Pereira*.