

# O desenho como ponte construída com o olhar ou

O casamento do analítico com o heurístico  
(mesmo esse texto é um esboço/prestidigitação,  
peguem pela impressão)

[dossiê]

Nico Rocha

Nasceu em Passo Fundo em 1954. Arquiteto e artista plástico. Mestre em Comunicação e Informação e doutor em Poéticas Visuais pela UFRGS, universidade na qual desde 1994 é professor de desenho do Instituto de Artes. Atua também na área de museografia, tendo sido responsável, ao lado de Ceres Storchi, pelo projeto museográfico da quarta e quinta edições da Bienal do Mercosul. Foi docente de museografia no Curso de Especialização em Museologia do Instituto de Artes da UFRGS. Realizou, na década de 1970, cenários e figurinos para teatro em Porto Alegre. Recebeu, em 1981, Prêmio no Salão Jovem Arte Sul América, Curitiba, PR. Entre 1985 e 1990, residiu na Itália, através de contrato de trabalho com a Galleria Schubert, Milão. Participa da exposição Singular no Plural 4, realizada na Pinacoteca do Instituto de Artes, em 2000. Inaugurou o ciclo de exposições Percurso do Artista, em 2010, na Sala João Fahrion/UFRGS. É autor de esculturas públicas, entre as quais se destacam o Memorial da Usina do Gasômetro, realizado em 1994, e o Monumento no acesso da PUC-RS, 1997.

Minha fala hoje, sobre o desenho, vai ser um pouco distanciada, pois falarei por mim, mas vou também pensar aqui como uma terceira pessoa que enfrenta o processo de criação (fig. 1).

Nesse distanciamento, que é o modo como concebo esse exercício, eu não falaria necessariamente no meu ponto de vista apenas. Vou usar um artifício de cálculo e me ver de fora, como uma terceira pessoa, que observa alguém trabalhando. A partir disso vou buscar alguns aspectos de uma das muitas generalizações possíveis acerca dessa observação e das ações que se desenrolam no exercício.



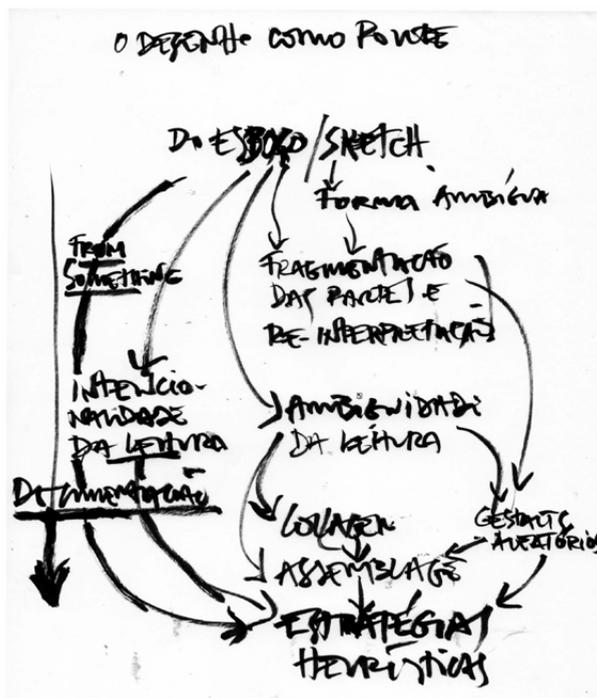


Fig. 1 - Elaborado pelo autor.

Assim, essa terceira pessoa, que tem muito de mim mesmo (como uma espécie de piloto de provas), e de uma segunda pessoa, qualquer um aí, meus alunos ou qualquer um que se configure em um ser senciente e que busque estabelecer uma produção artística investigando formalmente os caminhos que levam a essa produção. Alguém como colocava Luigi Pareyson (que se guia por uma sensação de presságio – afinal nunca começamos um trabalho totalmente zerados; sem emoções, sem desejos, sem sequer alguma vaga noção ou um certo *pathos* pelo menos).

Partimos de algo que nos coloca em movimento, seja uma ordem imperiosa ou um sussurro interior ou até mesmo “[...] pegue um objeto, faça algo [...]” (CRICHTON, 1994, p. 20) como coloca Jasper Johns algo existe e que demanda atenção.

Nesse exercício imaginativo que estou montando agora, se nos afastamos infinitamente em uma direção ortogonal, como se estivéssemos em uma axonometria, essa terceira pessoa que agora vemos distanciadamente, que seria



um misto de mim e de vocês, poderia nessa observação divinamente distanciada ser vista dessa forma (fig. 2) com mundo interior e mundo exterior que se tocam adjacentes.

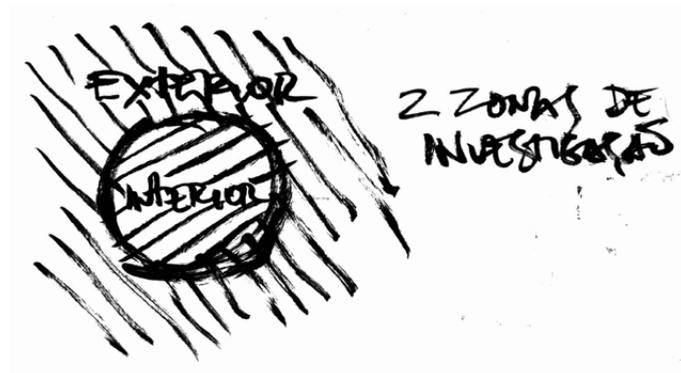


Fig. 2 - Elaborado pelo autor.

Ao nos aproximarmos para observação e análise – ainda que infinitamente distanciados – e para evitar atribuir uma dimensão finita de algo infinito – nossa dimensão interior – passamos a representar essa situação dessa outra forma (fig. 3).

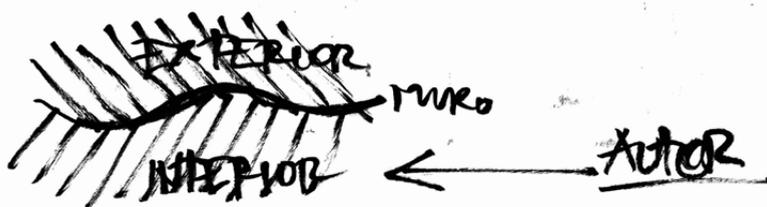
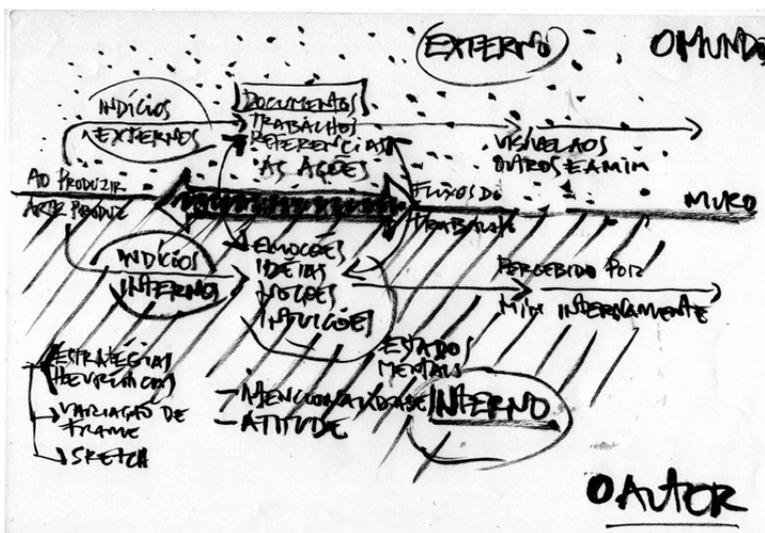
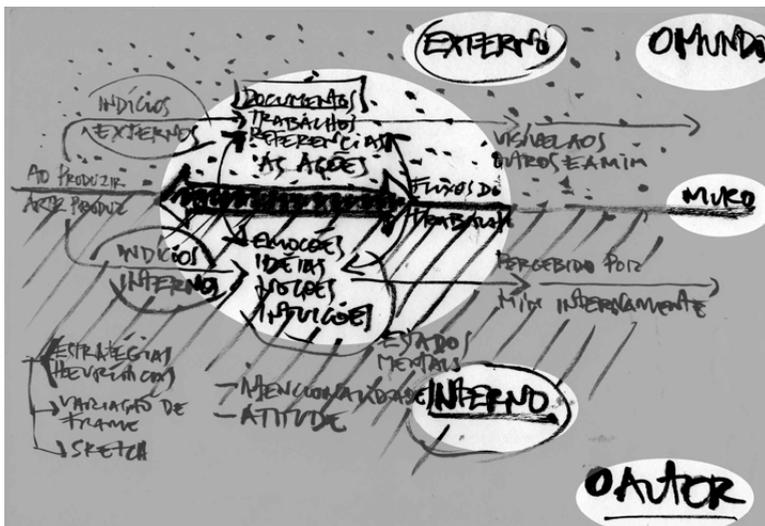


Fig. 3 - Elaborado pelo autor.

Nesse segundo gráfico justapomos então o mundo externo, que aqui tem o valor de conter as manifestações e sinais visíveis (a trajetória no mundo) deixados por nosso personagem no seu exercício artístico. Esse personagem agora passará a se chamar de AUTOR (figs. 4 e 5).

Do outro lado temos o mundo interior desse autor que apenas podemos intuir, ou pressupor, que exista uma forma de correlação ou mapeamento secreto entre o mundo interior do autor e os sinais ou marcas que são deixadas no mundo exterior por esse nosso autor em seu exercício artístico.





Figs. 4 e 5 - Elaborado pelo autor.

Mesmo esse autor tem consciência apenas de uma parte das suas ações, portanto, ainda assim existe um grande oceano obscuro que ele também por sua vez pode intuir (CLAXTON, 2000, p. 32) a existência e que se encontra indiciado na sua produção artística; suas marcas, sinais ou construções.



Não que exista uma correspondência ponto a ponto, ou mesmo uma especularidade precisa entre um e outro desses mundos.

Essa atividade interior correlata pode ser mais ou menos consciente da parte do autor; quanto menos consciente possivelmente mais intuitivo seja o *modus operandi* dele e as premissas ainda assim seriam válidas: a uma atividade exterior deve haver alguma correspondência a inclinações, pulsões, talvez até mesmo desejos interiores.

No caso dele ser mais consciente de suas ações, ele teria uma visão mais clara dos *porquês* e do *como* e uma clara visão das direções a seguir. Esse é um caso. É provável que não exista esse caso puro, consciente total, mas nessas condições ele tenderia a seguir o que eu chamaria de intervenção programática.

Esse caso extremo seria negação da existência de uma vida subterrânea e subjacente a nossos processos mentais e afetivos – pode existir, mas nesse caso em questão não me interessa.

O que vai me interessar são os casos na outra ponta do espectro, em que temos consciência da grande extensão obscura, nossos oceanos interiores, onde imagens e pulsões pululam e disputam a primazia ou hegemonia (ou que se esgueiram nas sombras) junto a consciência desse autor que estamos imaginando ao trabalho.

Esse autor, com quem me identifico cada vez mais, e que por sua vez reconheço como correspondendo também aos meus alunos e alguns colegas, em um ou outro momento do trabalho, embasa sua ação em determinadas colocações que ele atribui determinadas valências, sentidos e significados, muito deles existindo na zona traseira aos olhos, que imaginamos ver algo que continuamente foge e que buscamos capturar, ou identificar ou fixar, tal como o amor distante, impossível talvez, como aquele da filha de Dibutades, na lenda relatada por Plínio, o Velho<sup>1</sup>. Algo que buscamos trazer a presença, mas que continuamente nos escapa.

Bem, mas se esse é o autor que me interessa – pelos motivos acima colocados. E então me pergunto, como podemos buscar obter alguma capacidade operativa entre esses dois mundos apartados; entre o mundo dos vestígios externos e o mundo dos estados mentais?

Essa relação operativa é o que me interessa; tenho dois reinos para lidar – no *reino interior*, como buscar fazer sentido, clarear um pouco, aprender a lidar com



esse cavalo xucro, e também com o *reino exterior*, dos vestígios, marcas e indícios, das ações que se desenrolam em um tempo diferente do tempo interno sob as vistas de todos. Talvez possa inicialmente separar em dois momentos importantes:

No mundo externo, no reparo das ações e operações, nas estratégias e nos desdobramentos e resultados, o processo de tomada de decisão.

No lado interno, na observação acerca de comportamentos, formas de ver e nas questões como intencionalidade e forma de pensar, em tudo aquilo que indicia internamente seus processos mentais, e que ele, o autor, se buscar entender um pouco desses processos deve começar a fabular acerca deles, e, registrar pensamentos, ideias, lampejos, referências e imaginária – fotográfica ou não – constituindo aquilo que pode ser chamado de documentação *de* trabalho e de documentação *no* trabalho (SCHÖN, 1986, p. 26).

Não busco estabelecer um mecanismo, pois não acredito que isso exista dessa forma – como mecanismo – mas ao mesmo tempo observar que certas histórias feitas pelo autor, certas fabulações suas, ao corresponder a determinados resultados nos vestígios estabeleceriam uma provisória relação, um pouco como comenta Lévi-Strauss, no *Pensamento Selvagem*, acerca das fabulações indígenas que regulam seu mundo; de que a planta com folha em forma de fígado tenha efeitos benéficos em certas doenças do fígado. Se efetivamente essas fabulações (devaneios de Bachelard?) geram trabalhos, no caso das folhas se elas curam, então existe uma determinada operatividade, e se há uma relativa operatividade, então temos de nos *debruçar* sobre isso.

Não posso prescindir de compor meu raciocínio articulando esses dois lados; interno/externo, relacionando-os, pois como coloquei no início alguém que deseje estudar o processo de criação, por interesse pessoal ou acadêmico-pedagógico vai precisar escavar dos dois lados do muro que divide os mundos. Um não existe sem o outro, e, ao mesmo tempo, parto da premissa de que um e outro estão vinculados inextricavelmente da alguma forma, e, que a atenção a essa documentação (os vestígios) pode subsidiar e favorecer aspectos que levem a uma melhor compreensão.

Claro que determinados vestígios, marcas e sinais interessantes podem ser obtidos de outra maneira, como o vento esculpindo determinado tipo de rocha ou compondo montagens (fig. 6), ou como uma elefanta entediada ou estressada que faz desenhos, mas esses casos caem fora de meu interesse nesse momento.





Fig. 6 - Nico Rocha, fotografia, 2007, 3626 x 2708 pixels.

A análise do porquê que essas formas são identificadas como expressivas, sejam elas feitas por água, vento ou mesmo por essa elefanta, podem me ajudar a abordar por outro lado a questão da busca de entendimento sobre essa forma de ressonância que se estabelece entre o autor e determinadas configurações, como veremos mais adiante, mas, se pressupomos uma consciência operativa então os dois lados têm de ser levados em conta.

Portanto nesse panorama colocado me interessam algumas questões:

Como se dá o *start* de um trabalho? O que dispara esse processo? Como fazê-lo andar? Como gerar o novo a partir de um processo estabelecido?

O que é mais efetivo, imaginar, conceber uma imagem autônoma, ver algo internamente e daí buscar sua realização? Realmente vemos internamente aquilo que achamos que vemos internamente? Ou pior ainda, realmente vemos aquilo que achamos que vemos externamente? O que é construção de realidade: interna e externamente? E em todo esse processo onde se coloca o desenho? Por que ele é chamado em causa aqui? E por que apenas agora retorno a ele?

O título dessa fala é justamente o desenho como ponte... Mas pode ser o desenho entendido como uma ponte que liga duas margens, dois lugares existentes, autônomos, mas afastados e desconectados, como os dois lados da muralha?



O desenho conectando o interior ao exterior – externando anseios – ou o desenho conectando o exterior ao interior, numa forma de correspondência, tornando claro o que parecia escondido?

Por que o desenho e não a pintura ou a escultura, cerâmica, instalação etc.? Bom, em princípio porque nos debruçamos aqui sobre o desenho, mas também haveria outra causa além daquela aludida acima, de que é porque é?

Na verdade acho (pretensiosamente) que o desenho tem possibilidades de ligar mundos distintos ou conectar lados afastados, e, ainda, pode indicar outras possibilidades de conectar além do próprio desenho, mas derivadas dele, que veremos mais adiante.

O desenho, em sua condição de fronteira aberta, não cicatrizada, não é uma mídia ou linguagem exclusivista, não detém uma história assumida ou definições históricas que o engessem.

O desenho pode permitir e esse é o meu ponto aqui, que se construa uma ponte a partir de um determinado lugar para um indeterminado lugar, um lugar que pode se constituir, isso sim, no decorrer do processo de construção dessa ponte. Não preciso nem sequer ver onde estou indo.

Isso dentro de algumas concepções de fazer artístico pode ser considerado como o rabo abanando o cachorro, mas é porque se estabelece – em determinado momento, que o processo tenha primazia sobre as ideias.

Não estou aqui para trocar um santo pelo outro no altar, mas talvez para considerar que seria benéfica a contínua troca de santos nesse altar, esse alternar posições é mais interessante e talvez leve a acabar com a divindade e o altar, o que não seria de todo ruim.

Mas dentro de uma perspectiva artística e pedagógica, a perda da ênfase da necessidade de uma ideia/imagem condutora/fundadora vai distensionar o processo de construção do trabalho, colocando a ênfase da descoberta no processo e não apenas nas ideias prévias, o que também vai prolongar os tempos. É o processo que coloca em movimento essa relação entre os dois reinos costurando-os em totalidades mais vivas e mutáveis.

Os questionamentos no reino externo, sobre formas, espaços, sobre estratégias e procedimentos e a observação acurada no reino interior, acerca dos



processos interiores, perceptivos e cognitivos, as trilhas viciadas, as afeições e distanciamentos possíveis fazem com que continuamente tenhamos de dar conta dessa totalidade.

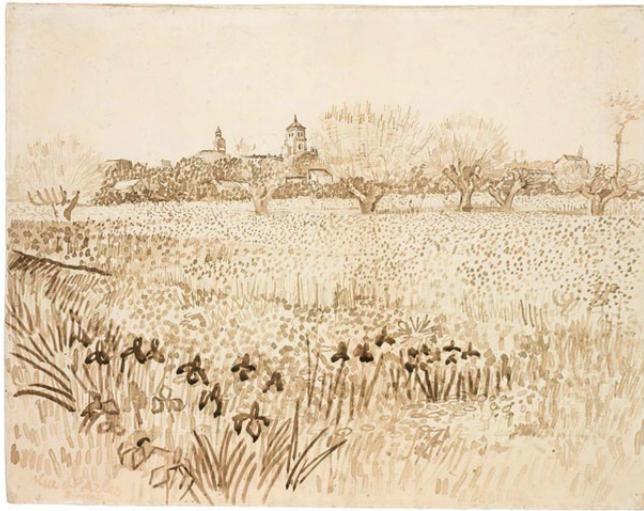


Fig. 7 - Vincent van Gogh: *View of Arles*, 1888, haste de palha e nanquim, aguada sobre grafite, 43.2 x 54.6 cm. Fonte: <http://risdmuseum.org>.

Nesse contexto mais fluído o desenho em sua abertura interpretativa advinda de uma condição de vagueza fundacional – linhas sobre uma superfície plana que sugerem padrões, volumes, formas e até mesmo espaços (fig. 7), em sua ambiguidade natural, ele nem se apresenta uma realidade constituída como na escultura nem uma realidade representada como na pintura, ele pode cair no meio.

Mas o desenho possivelmente compartilharia essa ambiguidade com a *assemblage* (fig. 8) ou ainda a *collage* (fig. 9) e talvez ainda a instalação (fig. 10).

Porque nesses casos não há uma representação constituída, existe a necessidade de o olhar operar sobre esses vestígios coligindo-os e interpretando.

O desenho está na folha, mas a folha, por um olhar intencionado pode desaparecer, se transformando em um espaço sem tempo nem lugar, por exemplo, quando hospeda um gráfico (fig. 11) ou esquema (fig. 12). Essa é uma faculdade perceptiva nossa de perder-se – ou achar-se em padrões, seja nuvens no céu, seja manchas na parede.



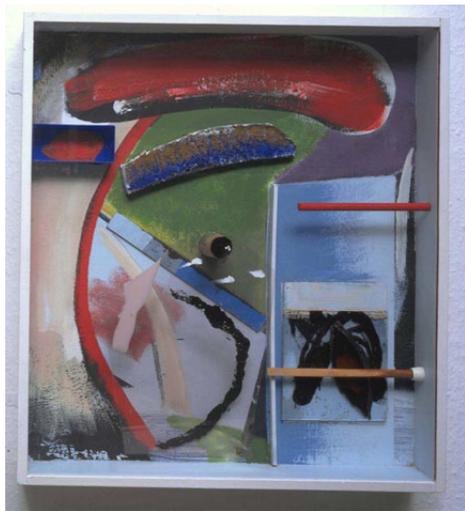


Fig. 8 - Peter Lanyon: *Turn Around*, 1963-4; plastic, polystyrene, glass, wood, oil paint and masonite; 66x66x90 cm. Fonte: <http://www.tate.org.uk>.

Fig. 9 - Max Ernst: *The Postman Cheval (le Facteur cheval)*, 1932, colagem com papel, tecido, lápis, nanquim e guache sobre papel, 64,3x48,9 cm. Fonte: <http://www.guggenheim-venice.it>.



Fig. 10 - Mona Hatoum: *Mobile Home*, 2005, mobília, objetos caseiros, malas, barreiras em aço galvanizado, três motores elétricos, sistema de roldanas, 120x220x645 cm. Fonte: <http://www.alexanderandbonin.com>



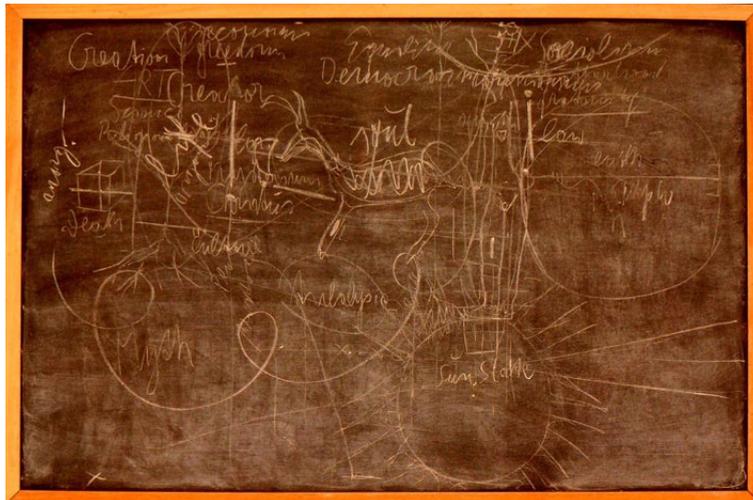


Fig. 11 - Joseph Beuys: *Untitled (Sun State)*, 1974, Giz, caneta ponta porosa em quadro negro com moldura, 120,7x180,7 cm. Fonte: <http://www.moma.org>.

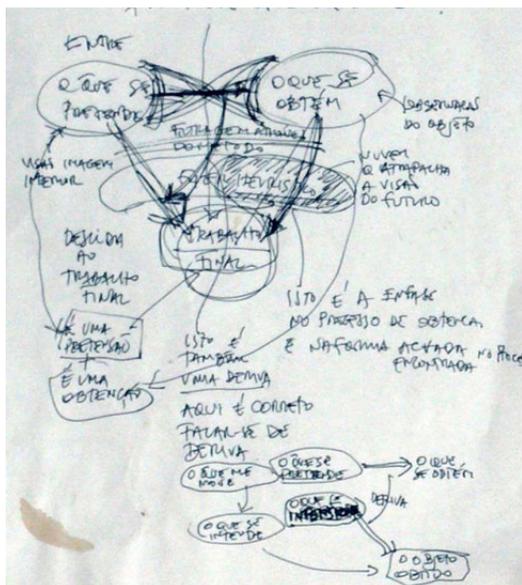


Fig. 12 - Nico Rocha, esquema, papel sulfite, caneta Gel-Pro, 29,7x21 cm.



São mídias citadas acima conjuntamente com o desenho, são linguagens ambíguas que eu tenho de ativá-las, mantendo-as juntas em um todo coerente, pelo tempo que me interessar, ou ainda, largando essa leitura e estabelecendo uma outra regra de decodificação ou de interpretação e reconstruindo de uma outra forma levando a uma outra imagem interpretada.

Essa ambiguidade, essa necessidade de complementação interpretativa da parte de quem percebe (dependência do que Vinod Goel define como os estados mentais intencionados), também existe em todas as formas artísticas, mas ao mesmo tempo nenhuma contém ao mesmo tempo tamanho poder contido em uma singeleza tão grande, e, paradoxalmente, nenhuma está conosco há tanto tempo (fig. 13) privando de nossa intimidade como o desenho.

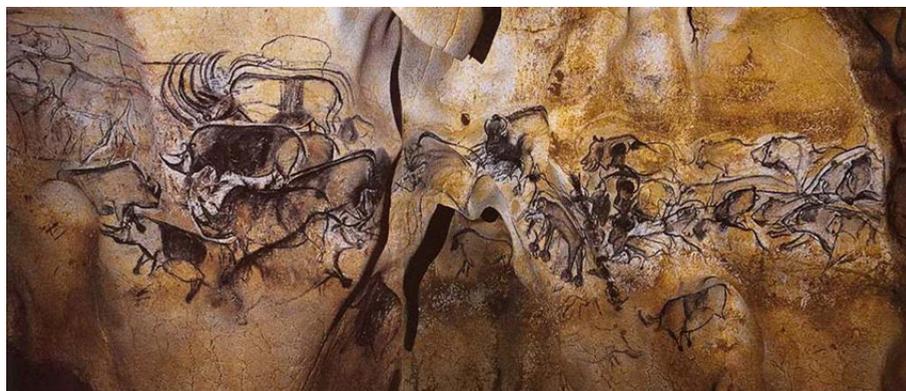


Fig. 13 - Caverna Chauvet-Pont-d’Arc, Vallon-Pont-d’Arc, França, aprox. 32.000 anos.

O desenho pode ser uma ponte que tomando-nos em um lugar possa nos levar a mais de um lugar ao mesmo tempo. Ele poderia talvez nos mostrar como deixar um trabalho em aberto, pelo tempo necessário para nos indicar como perscrutar no andamento, não aquilo que esperamos – que é a expectativa no trabalho – mas aquilo que não havíamos pensado e que está também ali em nossa frente.

O desenho pode (outras mídias e linguagens também) ser um procedimento de investigação que leve ao inesperado, ao novo, ao não antevisto, não imaginado em suas ligações e formas (em um processo de trabalho, imaginar e realizar o imaginado pode ser considerado como uma forma de morte térmica do universo).



Para favorecer o aparecimento desse inesperado temos de agir sobre os dois lados da muralha. Não existe uma dinâmica da descoberta (heurística) que dependa apenas no lado externo, das estratégias e procedimentos, das táticas e até mesmo mutretas para fazer *cair certas fichas*.

Também não poderíamos pensar que esse inesperado possa ser obtido, causado ou provocado, pelo pensamento puro, é muito *stress* e responsabilidade, pois o reino interior tem de ter conexões com operatividades com o reino exterior.

É na articulação da intencionalidade com o estranhamento, no olhar curioso e inquieto, que essa descoberta pode ser catalisada num fazer que não seja mecânico e em uma forma que não seja fechada. Ela pode ser hermética, mas, não pode ser fechada.

Segundo Vinod Goel em seu livro, *Sketches of Thought*, as artes, como em outros casos, tratam sempre com um tipo de problemática que ele considera como fracamente estruturada (*ill-structured*). Um problema que se coloca em aberto e sem grande circunstanciamento. Em minha interpretação são problemáticas colocadas por meio de intuições e presságios, as ideias vagas; sei que quero algo, não identifico o que, eventualmente quando me defrontar com ele eu identificarei se estiver atento (os estados mentais intencionais).

Nesse sentido Goel faz um paralelo que nos interessa aqui, entre os dois sistemas que ele identifica; o do desenho técnico e o do *sketch* ou esboço (fig. 14).



Fig. 14 - Eugene Delacroix: *Apollo Slays Python*, 1850, papel bege – grafite, 39,5x51,8 cm.  
Fonte: <http://arts-graphiques.louvre.fr>



O primeiro não permite ambiguidades interpretativas, nesse caso, a representação tem de corresponder a um objeto possível e àquele objeto tem de corresponder àquela interpretação gráfica. Por exemplo, se vou desenhar uma peça de mobiliário, uma cadeira ou um componente automotivo qualquer, uma biela, eu preciso ter uma representação de um objeto que tenha sua execução perfeitamente determinada pelo desenho. Gerar essa biela para esse determinado motor é um problema bem-estruturado.

Já o *sketch*/esboço apresenta uma imagem aberta que pode ser entendida como um entroncamento de possibilidades interpretativas, quanto mais dúbia mais carregada de sentidos, dentro de determinados limites carregada de pregnância (fig. 15-16). Essa multiplicidade interpretativa sinalizaria o que ele define como densidade semântica e sintática.

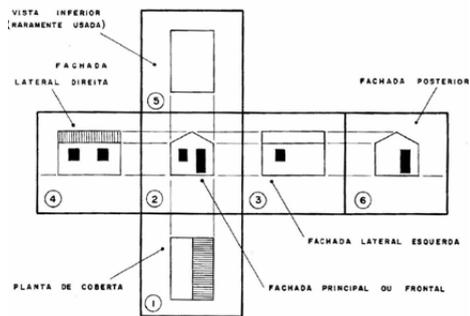


Fig. 15 - Willem de Kooning: *Figure in a Landscape*, 1970-75 circa, carvão, 27,6x21,2 cm. Fonte: British Museum. Fig. 16 - Figura extraída de uma lição básica de projeções ortogonais em desenho arquitetônico. Fonte: <http://escoladoprofessor.blogspot.com.br>.

Ambos, desenho técnico e *sketch*/esboço para serem lidos demandam compreensão dos códigos que os constituem. A diferença entre um sistema e outro é que o *sketch*, no aspecto interno, perceptivo e interpretativo, necessita mais de ser habitado pelo olho e constituído pela mente, a participação de quem percebe. Ele apresenta uma grande ambiguidade que continuamente escapa ao



fechamento, dependendo de como se olha, com que intenção varremos o desenho ou perscrutamos algum sentido nele, várias interpretações cabem naquela mesma representação. Há uma participação ativa mais forte da parte de quem olha.

Por que minha ênfase no *sketch* agora?

Porque ele é desenho, em sua acepção mais básica e literal, pura e minimalista (fig. 17), porque ele não depende de virtuosismo e de técnicas apuradas de desenvolvimento, ele necessita de expressão, e, é claro, porque hoje o assunto é desenho!



Fig. 17 - Brice Marden: *Aphrodite Study*, guache e nanquim sobre papel, 1992-93, 24,4x18,4 cm.

Fonte: <http://www.moma.org>.

Podemos pensar o *sketch* em sua característica mais forte, é um sistema aberto que permite, dentro de determinada medida, que apliquemos a ele várias intuições e presságios ou que esses mesmos busquem saída através o *sketch* e dessa forma possamos perscrutar (dependendo das diferentes leituras que se faça) diferentes futuros para o andamento do trabalho.



Então o esboço pode ser entendido como um exercício prospectivo sem a demanda de se tornar, em determinado momento, um projeto fechado, algo a ser executado. O esboço pode fornecer uma espécie de para-raios atraindo as diferentes leituras interpretativas. As formas abertas das *assemblages* nessa definição se constituiriam em *sketches* também.

Se pensarmos o fluxo de constituição de um trabalho, poderíamos imaginar como um filme acelerado no atelier, em que o trabalho inicia de determinado modo, cresce, se expande, contrai, vai progressivamente mudando de caráter, em direção à, ou tendendo a algo, revertendo, ocupando áreas, cobrindo, recuperando situações etc.

Visto dessa maneira, em cada momento do fluxo de constituição do trabalho temos continuamente um leque aberto de possibilidades à frente, são os futuros possíveis que continuamente se reescrevem no andar da carruagem... algumas coisas, situações aparecem ou desaparecem e temos de julgar se são pertinentes ou não, se são impertinentes, então pertencem a uma outra situação e assim por diante.

Pensar o trabalho a partir dessa visão cinemática distanciada também nos permite ver mais claramente o que a Bridget Riley (KUDIELKA, 1999, p. 78) coloca com muita propriedade nas duas situações típicas de processo que ela identifica: trabalhar em direção a algo (*towards something*) (fig. 18) ou a partir de algo (*from something*) (fig. 19).



Fig. 18 - Elaborado pelo autor.



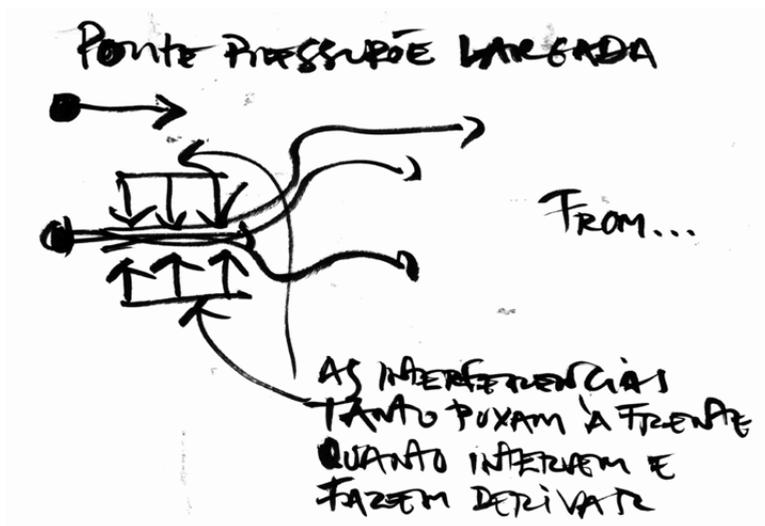


Fig. 19 - Elaborado pelo autor.

Essas duas vertentes podem sintetizar duas posições antitéticas; no primeiro caso há inicialmente uma ideia-imagem a constituir, ela é executada, enquanto o caminho a frente é continuamente iluminado pela imagem perseguida na execução. O autor se desloca de forma reta, vertical como diria Goel, em direção a sua realização.

No segundo caso, ele parte de algo também, pode até ser uma imagem clara no horizonte, pode ser um conjunto de determinados procedimentos gráficos e formais, pode também partir de uma referência – note-se sempre que quanto mais parcamente estruturado ou identificado o problema, mais aberto tem de se estar para prospectar as soluções.

Nesse caso o autor vai continuamente refazendo e reavaliando a noção de futuro que está implícita em um determinado momento do trabalho, já que ele pode ser sacudido frequentemente por descobertas e alternativas de direcionamento que afetam o futuro.

É fácil de ver que o *sketch* pode servir de formas diversas para uma vertente e outra, pode ser uma ferramenta de refinamento de uma ideia que se mantém constante, calcificando a ideia inicial, e, ele pode ainda ser um instrumento de pesquisa, investigação e descoberta, servindo como parceiro/parteiro, uma



ferramenta para o pensamento como utiliza C. H. Waddington em seu livro *Instrumental para o Pensamento*.

Nesse último caso temos a união das possibilidades do desenho ambíguo, com as possibilidades de determinados estados mentais intencionais (chamemos de determinadas orientações), um e outro isoladamente talvez não funcionem, têm de ser potencializados pela constituição conjunta em um processo aberto.

Por sua vez podemos utilizar essa noção e características do *sketch*/esboço e da orientação, e, como já colocado anteriormente nessa fala, poder ampliar para além do desenho; talvez qualquer mídia mista possua a propriedade de abertura interpretativa que possa ser utilizada aqui como exemplificação. Essas mídias, se possuírem um alto grau de autonomia entre partes podem elevar as probabilidades de descoberta. Porque ao não apresentar um quadro estável, perfeitamente constituído à minha frente elas me obrigam a continuamente buscar esse fechamento que me escapa.

O maior inimigo da descoberta é a expectativa e a previsão (além da vinculação emocional), ela é que faz com que vejamos o que esperamos ver e desse modo afastemos as outras possibilidades que estão presentes em um mesmo momento do andamento do trabalho.

Isso pode ser quebrado por determinadas estratégias e procedimentos (no lado externo), como quebras ou alterações do quadro de referência, contrastes entre situações diferentes etc., desde que exista, internamente, da parte do autor, uma inquietação e curiosidade, a adequada orientação acerca das possibilidades que existam à frente e que não seriam percebidas pela hegemonia de uma expectativa.

Muitas vezes, o prolongamento dos tempos de envolvimento, com o trabalho permanecendo em aberto, já pode permitir um olhar mais distanciado. São essas estratégias internas, as orientações mentais que vão enfraquecer a verticalidade do processo – leva direto à resolução – e que vão enfatizar os desvios laterais. São os desvios laterais, as derivações, desenvolvimentos de percursos alternativos que vão desestabilizar as visões hegemônicas que se cristalizam no processo, colocando-as em cheque.

*Se tiro reto* corresponde a metáfora de um tipo de processo de trabalho, aquele do movimento vertical, o *lançar a rede* é uma outra metáfora que corresponderia a uma ampliação de possibilidades através dos movimentos



laterais e de uma atenção a todas as possibilidades alternativas que se constituem no trabalho.

Os vestígios e indícios dos processos mentais que sinalizam essa busca interna do autor, são uma pequena parte de tudo que envolve essa atividade que abarca várias dimensões e que deixa rastros visíveis a um observador atento.

Não é apenas na formalização da obra, mas em todas as atividades internas e externas correlatas e que identificam a gama de referências que são convergentes no processo, são os documentos de/do trabalho e que podem levar a uma melhor compreensão dessas opções e ressonâncias.

A geração e exploração analítica de condições ou situações ambíguas no andamento do processo já se constitui uma estratégia heurística. Tal como o esboço, o chamado *pentimento* (PETHERBRIDGE, 2010, p. 43) era um modo de geração de ambiguidade aproveitando o caráter expedito e fluente que o esboço pode ter.

<sup>1</sup> Cf. Capítulo 43 - *The inventors of the art of modelling* (BOSTOCK; RILEY, 1862, p. 283).

## Referências

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSTOCK, John & RILEY, H. T. (trads.) *The Natural History of Pliny*. London: Henry G. Bohn, 1862.

CLAXTON, Guy. *The Intuitive Practitioner: on the value of not always knowing what one is doing*. Buckingham: U.K., Open University Press, 2000.

CRICHTON, Michael. *Jasper Johns by Michael Crichton*. New York: Henry N. Abrahams, 1994.



KUDIELKA, Robert ed. *The Eye's Mind: Bridget Riley, Collected Writings 1965-1999*. London: Thames & Hudson, 1999.

PAREYSON, Luigi. *Estética, Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.

PETHERBRIDGE, Deanna. *The Primacy of Drawing: histories and theories of practice*. London: Yale University Press, 2010.

SCHÖN, Donald A. *Educating the Reflective Practitioner: towards a New Design for teaching and learning in the professions*. San Francisco: Jossey-Bass Inc., 1987.

SOLSO, Robert L. *Cognition and the Visual Arts*. London: Bradford Book, 1994.

