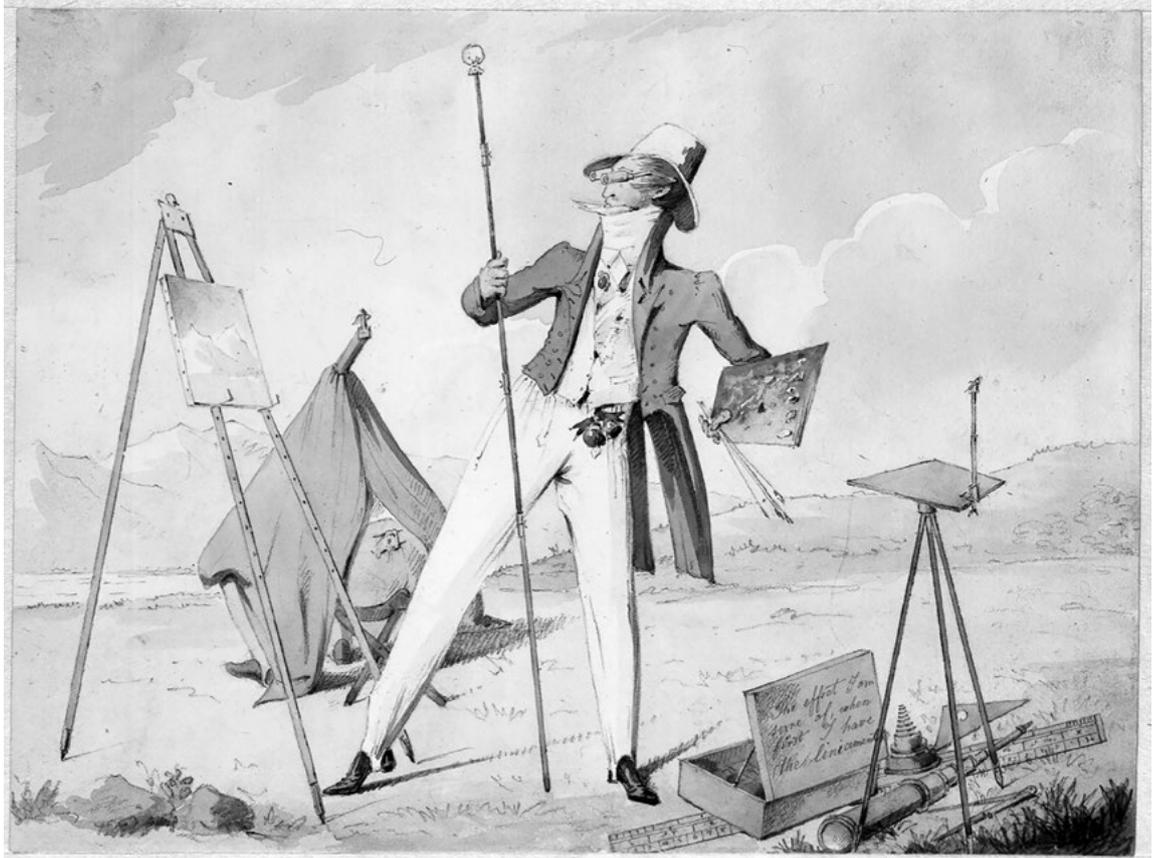


# Nos Bastidores do Desenho Viagens com a Câmara Clara

PEDRO MAIA

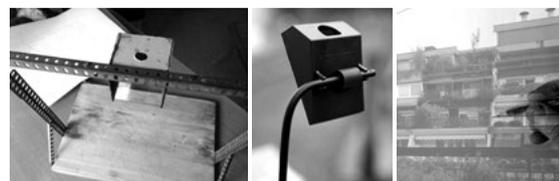
#4



PSIAX

Fig.1 Carl Jakob Lindström. *Den engelske konstnären* (O pintor inglês), desenho e aquarela, 1830. Estocolmo, Statens Konstmuseer. Cavalete, câmara escura, câmara clara, binóculos, telescópio, dispositivos topográficos e instrumentos de desenho. Na mala do artista pode ler-se: "The effect I am sure of when first I have the lineament."

Fig.2 Sequência de fotografias mostrando à esquerda a câmara clara construída, no meio, a parte superior (cabeça) da câmara clara comprada e, do lado direito, a projeção simultânea do referente visual (tema) e do papel, desenho e lápis na mão do desenhador.



04 *Nos Bastidores do Desenho* é um ensaio sobre um trabalho de investigação realizado na Índia entre 2015 e 2016, onde se desenvolveram várias séries de desenhos com uma câmara clara. Explora, em relação a essa viagem de seis meses e, em particular, relativamente a um dos lugares visitados, Hampi, a relação entre os desenhos efetuados, as condições em que se realizaram e todos os preparativos necessários para a sua concretização. Desde a descrição da bagagem selecionada para toda a estadia na Índia, para os pequenos percursos diários em diferentes localidades até ao material de desenho utilizado e transportado continuamente, faz-se uma incursão àquilo que normalmente os desenhos não evidenciam ou revelam, mas que nesta viagem foi determinante para levar a cabo com êxito o projeto planeado. Se a ideia de desenhar e deambular está intimamente relacionada com a própria viagem, com a forma como se planearam e depois se consumaram vários dos percursos do trabalho de campo, a mesma ideia também é pertinente para descrever um modo muito particular de desenhar, resultante da experiência e prática de utilização da câmara clara.

Palavras-chave: Desenho, Câmara Clara, Viagem, Índia.

*Nos Bastidores do Desenho (Behind the Scenes) is an essay on a research work carried out in India between 2015 and 2016 and where several series of drawings were developed with a camera lucida. It explores, in relation to that six-month trip and, particularly, in relation to one of the places visited, Hampi, the relationship between the drawings made, the conditions in which they were carried out and all the necessary preparations for their completion. From the description of the luggage selected for the entire stay in India, for the short daily journeys in different locations, to the drawing material used and transported continuously, there is an incursion into what normally the drawings do not show or reveal, but that on this trip were instrumental for successfully carrying out the planned project. If the idea of drawing and wandering is closely related to the journey itself, with the way in which several of the fieldwork paths were planned and then consummated, the same idea is also relevant to describe a very particular way of drawing, resulting from experience and practice of using the camera lucida.*

Keywords: Drawing, Camera Lucida, Journey, India.

## PREÂMBULO

*Nos Bastidores do Desenho* é um olhar sobre aquilo que normalmente não vemos nos desenhos, sobre aquilo que está por detrás da sua execução e sobre as condições em que muitas vezes se realizam. No presente caso, reporta a um trabalho de investigação levado a cabo na Índia entre setembro de 2015 e fevereiro de 2016, onde se pretendia testar a eficácia da câmara clara, um dispositivo de desenho muito utilizado por toda a Europa e nos Estados Unidos desde o final do século XVIII até mesmo algumas décadas depois do aparecimento da fotografia<sup>1</sup>. Visava-se também com este trabalho trilhar os mesmos percursos de alguns exploradores-desenhadores do século XIX (Fig.1), que utilizaram o dispositivo e, também, a câmara escura, em várias expedições na Índia.

De entre os vários estados visitados na Índia, de Goa a Maharashtra, de Uttar Pradesh a Uttarakhand e do Rajastão a Punjab, foi no estado de Karnataka, mais precisamente em Hampi, na capital do Império Vijayanagara (1336-1565), que a relação entre desenhar e andar, que a ideia de viajar para desenhar, se revelou de uma forma mais proeminente, tendo tido também, como é natural, consequências na forma de desenhar e nas várias séries de trabalhos criados. Por essa razão, e ao contrário daquilo que geralmente estamos habituados quando falamos sobre desenho, este ensaio, retrospectivo, debruça-se menos na análise e características gráficas das imagens e, mais, nos preparativos do trabalho e nas condições da sua realização.

Fundamentalmente, o princípio ótico da câmara clara, permite ao desenhador ver na sua folha de desenho aquilo que tem pela frente, a projeção daquilo que é o seu referente visual – tema – e, ao mesmo tempo, sobreposto, o desenho e a ponta do instrumento riscador. Para esta viagem optou-se por levar dois modelos de câmara clara, uma mais simples, que foi construída e uma mais complexa, comprada em Inglaterra (Fig.2)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ver: Fiorentini, Erna. *Osmotic Romanticism? Questions, Materials and Results in: Fiorentini, Erna (Editor) (2007). Observing Nature – Representing Experience. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH, pp.9-15.*

<sup>2</sup> A câmara clara construída é composta unicamente de um pequeno vidro colocado a 45° (dentro de um cubo com um orifício e sem dois dos seus lados) em relação ao olhar do desenhador e

à folha de papel e também em relação ao tema a desenhar. Nesta câmara a projeção no papel apresenta-se invertida de cima para baixo e da esquerda para a direita. A segunda câmara é composta por um espelho e por um vidro estrategicamente colocados de forma a produzir uma imagem em sintonia do que se observa da realidade. Para funcionamento da câmara clara ver: Maia, Pedro (2010). *Máquinas de Desenho e a Representação da Realidade. O Mundo Visto por uma Janela. Porto: Universidade do Porto,*

Fig.3 Preparação e organização da totalidade da bagagem levada antes de cada viagem para outra cidade da Índia.

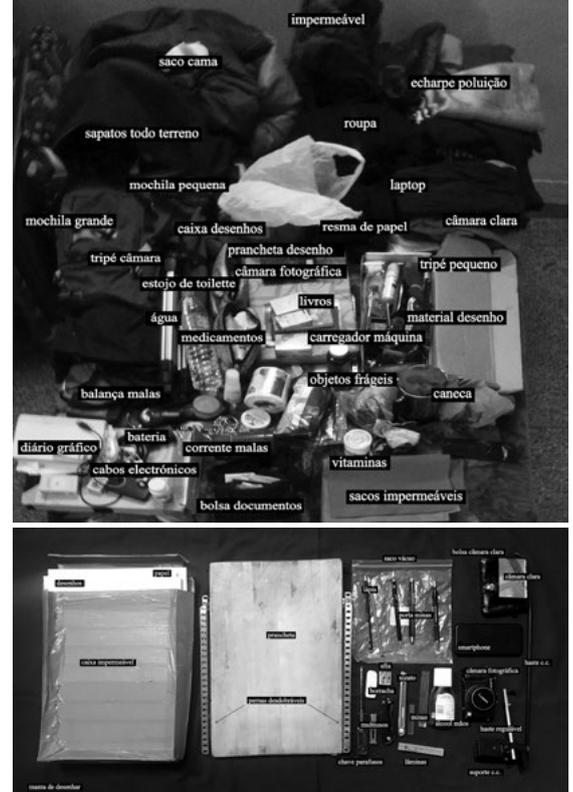
Fig.4 A câmara clara, o papel, a prancheta de desenho e os restantes instrumentos e materiais que levava numa mochila para o trabalho diário de campo.

#4

#### MALAS, BAGAGENS & ARTEFACTOS

Uma das preocupações antes de viajar para a Índia, sabendo que lá iria estar seis meses e percorrer o País de norte a sul, foi definir que bagagem pessoal levar, que materiais de desenho e, naturalmente, como transportar tudo, quer para as grandes viagens, quer para os percursos mais pequenos e diários a realizar em cada uma das localidades em que trabalharia. Sabia também que, ao contrário dos afortunados exploradores do passado, que tinham servos à sua disposição para transportar toda a panóplia de mobiliário, dispositivos e artefactos inerentes ao desenho, não poderia ter muita bagagem, pois iria deslocar-me e carregar sempre sozinho tudo aquilo que resolvesse levar. A opção foi utilizar duas mochilas, uma grande às costas, para transportar a generalidade da bagagem e uma outra mais pequena, para usar à frente, para transporte da câmara clara e de todo o material de desenho. Levei, ainda, uma pequena bolsa de cinto – por segurança – que andava sempre comigo, com um *smartphone*, um telemóvel indiano, baterias de emergência, chaves, documentos, cartões bancários e o dinheiro. Paralelamente, estando ciente que iria viajar por vezes de avião, para poupar tempo, elegi apenas o essencial, escolhendo materiais leves, objetos pequenos e, quando possível, desdobráveis, por causa do peso e do volume e para não ter problemas de excesso de bagagem nos aeroportos. Ao mesmo tempo, já na Índia, foi necessário engendrar uma forma prática e sistemática de organizar e compactar em módulos os diferentes objetos que precisava de levar sempre comigo, de forma a conseguir rapidamente, sem sobressaltos, por falta de espaço ou de tempo, embalar tudo e seguir viagem (Fig. 3). Este cuidado, veio a verificar-se fundamental, pois grande parte das viagens implicaram partidas repentinas e, também, envolveram andar muito a pé, apanhar riquexós, táxis, autocarros, *sleeper buses*, comboios ou aviões, sendo, geralmente, vários os transportes a que tinha de recorrer para uma só etapa.

Embora tivesse levado duas câmaras claras, foi com a que comprei em Inglaterra, já referida, que



mais trabalhei, pelo facto de a imagem “projetada” no papel estar em sintonia com o que observava à vista desarmada. Uma vez que esta câmara vinha munida apenas com a “mira” e uma haste regulável de adaptação à altura e ao braço do desenhador, improvisei uma prancheta de desenho, com uma tábua de madeira de cozinha e, com umas travessas de *Meccano*<sup>3</sup>, construí uma estrutura para a colocar, que permitiram assim engendrar uma solução prática para a montagem e a desmontagem do dispositivo (Fig. 4).

Não obstante o facto do projeto de desenho a realizar ser simples em termos de instrumentos e técnicas, pois bastaria a câmara clara, lápis e papel, na verdade, no dia-a-dia do trabalho de campo a situação revelou-se bem mais complexa, tendo sido fundamental munir-me de vários acessórios, direta ou indiretamente relacionadas com a atividade de desenhar. Para além das minas, lápis, borracha, afia e demais instrumentos, foi necessário ter sempre comigo uma caixa, robusta e impermeável, para o papel e que servisse também para guardar e proteger os desenhos que ia realizando nos percursos. Por outro lado, levava sempre comigo instrumentos de corte para o papel, fita-cola para fixá-lo na prancheta e uma chave de parafusos que me permitia de um modo rápido, através de dois simples parafusos, armar e desmontar a estrutura da prancheta de desenho; transportava álcool para lavar as mãos por causa do suor e de algumas manipulações imprevistas antes de finalmente me sentar para desenhar e, ainda, o *smartphone* com GPS, para me

PSIAX

pp.377-386; Cabezas, Lino. *Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación*. In: MOLINA, Juan J. G. (Coord.) (2002). *Máquinas y Herramientas de Dibujo*. Madrid: Ed. Cátedra, pp.330-341.

<sup>3</sup> Sendo bastante conhecido nos anos setenta, o *Meccano* é um jogo muito mais sofisticado que o *Lego*, quase sempre constituído por peças e dispositivos metálicos e que, na prática, permite edificar qualquer tipo de dispositivo mecânico.

Fig.5 Templo de Virupaksha, um dos monumentos mais emblemáticos de Hampi e o mais próximo da aldeia (imagem do autor).



04

orientar e não me perder, uma câmara fotográfica pequena para registar tudo aquilo que desenhava e, por fim, a mochila onde tudo carregava, mais o farnel para a expedição diária. O computador portátil que levei para a Índia ficava sempre no hotel e, diariamente, nele ia armazenando e documentando o que fazia no trabalho de campo. Genericamente, todo o material de desenho foi preparado em Portugal, embora nos últimos meses da viagem ter sido obrigado a comprar mais papel, situação remediada numa pequena papelaria em Goa, e mais tarde, com maior poder de escolha, em Mumbai, no magnífico bairro dos armazéns de papel.

#### NO CONJUNTO MONUMENTAL DE HAMPÍ

De mochilas às costas, depois de uma intrincada viagem a partir de Goa de comboio, de *sleeper bus* e dois riquexós, cheguei finalmente a Hampi (Fig.5), onde tinha planeado ficar três semanas, por ser o lugar da Índia onde se concentram numa só zona o maior número de templos e, também, por lá terem estado os famosos irmãos desenhadores Thomas e William Daniell no final do século XVIII<sup>4</sup>. Apesar de saber da quantidade, variedade e escala monumental de muitos dos templos que iria encontrar, quando o *tuktuk* (riquexó) me deixou em Hampi a minha primeira impressão foi de desilusão. De facto, Hampi não é uma cidade, nem os monumentos fazem realmente parte desta localidade. Hampi é o nome de uma pequena aldeia – *bazar*, como chamam os indianos ao centro destas povoações que, neste caso, nada mais tinha do que o próprio centro. Aliás, a maioria dos hotéis, onde se incluí aquele onde me hospedei, não se encontram neste pequeno aglomerado de casas, mas em frente, do outro lado do rio, numa extensão consideravelmente maior do que a extensão da aldeia.

#### O RECONHECIMENTO

Ao contrário de muitos dos lugares onde desenhei na Índia, as cerca de uma centena de templos e monumentos de Hampi, ou melhor, da capital do Império Vijayanagara, espalham-se por uma área aproximada de 50 km, sendo até hoje um dos lugares mais impressionantes que visitei no mundo em termos de variedade, beleza e monumentalidade da arquitetura. Fiquei deslumbrado logo ao primeiro contacto com a localidade... e fiquei também assustado, confesso, com a tarefa que tinha pela frente, porque me apercebi da necessidade de ser bastante eficaz na organização dos muitos percursos e desenhos que teria de realizar para não me escapar nada de importante. Por essa razão, no primeiro dia resolvi andar um pouco ao acaso, deambular e aventurar-me de um modo intuitivo, orientando-me apenas por aquilo que o meu olhar ia alcançando a cada momento. Já no segundo dia, mais focado e ciente de que teria de preparar uma estratégia para o trabalho que tinha pela frente, aluguei pela manhã um riquexó motorizado com condutor que me levou a visitar os quatro grandes grupos de monumentos, marcando no GPS do *smartphone* uma referência para cada lugar onde me encontrava e para cada imagem que recolhia.

A partir do terceiro dia instalou-se uma certa rotina, que depois implementei nas três semanas seguintes. Todas as manhãs acordava bem cedo, tomava o pequeno-almoço e embalava o almoço na mochila de desenho; caminhava 2 km até à margem do rio Tungabhadra, onde esperava pelo primeiro barco para fazer a travessia para a zona dos templos. Se de manhã havia alguma pontualidade – indiana – na partida, a vinda nem sempre era fácil, pois havia dois barqueiros e duas companhias rivais, sempre uma em cada margem, que só partiam para a margem oposta, quando garantiam passageiros suficientes para levar e se, na outra margem, um número de clientes para trazer na volta. Depois de chegar todas as manhãs ao outro lado do rio, dirigia-me para o grupo de monumentos que tinha definido desenhar nesse dia. Mas nem sempre os planos, nem os desenhos defini-

<sup>4</sup> Ver: DANIELL, Thomas; DANIELL, William (1808) – *Oriental Scenery*. London.

Fig.6 Autor, discreto e escondido, desenhando com a câmara clara em Hampi.



#4

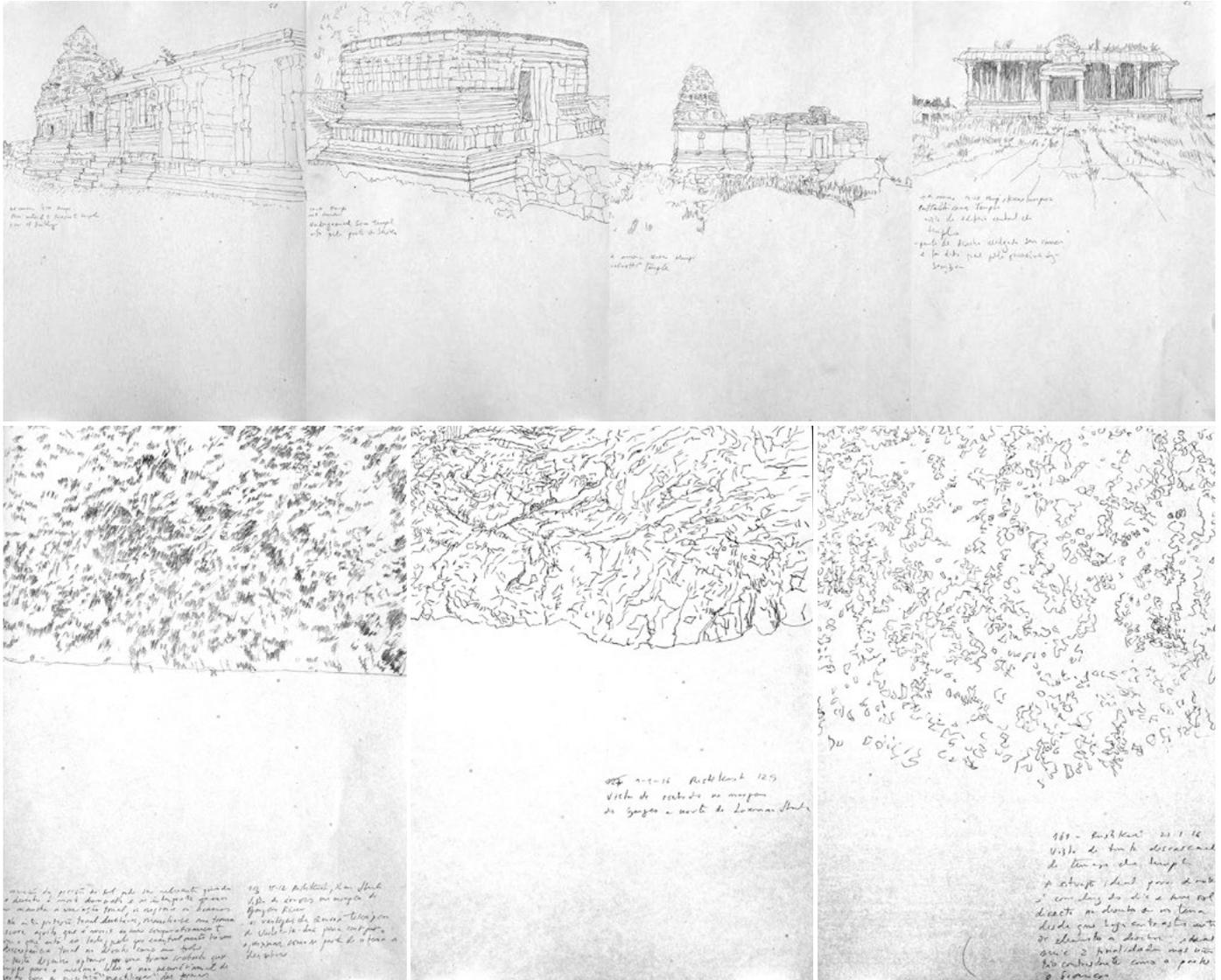
dos, corriam como tinha pensado de véspera nem, tão pouco, os percursos delineados eram os mais indicados. No GPS a minha perceção do terreno era uma, na consulta do mapa turístico, que tinha o nome e a localização dos templos, era outra e, além disso, a minha perceção do terreno *in situ* era ainda diferente das anteriores.

Vim a ter surpresas e constrangimentos em relação à minha ideia inicial. Chegar a um lugar e instalar-me comodamente a desenhar não se revelou nem simples, nem linear. Em primeiro lugar, era necessário encontrar o enquadramento do tema e o posicionamento ideal para poder desenhar, porque com a câmara clara tem de haver sempre um equilíbrio da quantidade de luz que ilumina o que queremos desenhar e o papel de desenho, de forma a que a imagem retiniana no papel seja tão visível como a ponta do lápis, que tem de ser claramente perceptível e seguida com o olhar quando se desenha. Por essa razão, um céu nublado, o nevoeiro, a poluição, um céu limpo ou um dia com muito sol, que não são um problema quando se desenha à vista e à mão levantada, podem muitas vezes limitar ou mesmo impossibilitar a realização de um desenho, não se conseguindo delinear com a câmara clara os elementos pretendidos do tema.

Outra adversidade com a qual não contava foi a curiosidade da população local, não apenas em Hampi, mas na generalidade da Índia. Embora procurasse sempre um lugar sossegado e recatado para desenhar, deserto e longe da curiosidade dos transeuntes, passado pouco tempo de começar a trabalhar surgiam pessoas vindas de todos os quadrantes (Fig.6). Os indianos, na sua generalidade, são dos povos mais afáveis que já conheci mas, em contrapartida, são observadores indiscretos, uma característica que julgo ser mais marcada quando encontram estrangeiros. Assim, foram inúmeras as vezes que fui literalmente “assaltado” pela intromissão de um transeunte que rapidamente se

transformava num grande grupo de pessoas; pessoas que, com demasiada naturalidade, se colocavam descontraidamente ao meu lado ou mesmo à minha frente, impedindo-me muitas vezes de conseguir ver aquilo que estava a desenhar. Talvez por viajar sozinho e por respeito aos habitantes locais, envolvi-me e conversei sempre com as pessoas que me interpelavam, deixando-os espreitar pela câmara clara e também desenhar, isto para além dos inúmeros *selfies* que com eles tirava, a seu pedido. Uma situação constrangedora, que me impediu de concretizar o projeto com alguma tranquilidade, foram “os guardas” dos templos, que poderiam ser um grupo de miúdos estrategicamente colocados em diferentes sítios, as mulheres que varriam os edifícios, até aos guardas oficiais do *Hampi National Heritage Organization*. Num país onde a cultura do *selfie* é mais exacerbada do que na Europa, e onde todos os turistas indianos estão munidos de *smartphones* e tiram inúmeras fotografias a si mesmos enquadrados com os monumentos, tive a desagradável surpresa de verificar que a maioria dos guardas não me deixava estar em sossego a desenhar nos jardins e dentro das edificações dos templos. Curiosamente, permitiam-me fotografar o que quisesse dentro ou fora dos edifícios, mesmo que utilizasse flash no seu interior. Para agravar a minha situação, o facto de estar munido da câmara clara criava ainda mais surpresa, curiosidade e tumulto, como se de uma arma secreta se tratasse, por causa da sua insólita armação metálica. Por este motivo, fui obrigado a ir à sede nacional responsável pela administração e gestão dos monumentos pedir uma autorização especial, o que fiz, mas que só consegui obter passadas três semanas, quando já me ia embora e depois de muitas peripécias burocráticas. Desenhar templos, em Hampi, não se afigurou coisa simples afinal, tendo tido que agir de forma algo artilosa para, durante o tempo em que estive nesta localidade, poder entrar discretamente nos templos, esconder-me atrás de paredes ou arbustos até me descobrirem e me convidarem a sair ou a parar de desenhar. Ao calor, ao sol intenso e aos mosquitos, formigas e mesmo macacos mais agressivos ou matilhas de cães, lá me fui

Fig.7 Sequência de quatro desenhos realizados em Hampi, onde se pretendia obter uma perspectiva correta dos templos e dos seus elementos decorativos.



ARTIGO

Fig.8 Três desenhos realizados em Rishikesh, onde se implementou uma metodologia diferente de desenhar e no relacionamento com o tema observado. Da esquerda para a direita: floresta na outra margem do Ganges, cadeia rochosa numa margem do rio e tinta descascada de uma parede de um edifício.

habitando e contornando cada situação à medida que se apresentava.

Felizmente, muitos dos cenários que procurava captar com a câmara clara foram suscetíveis de ser realizados e muitas vezes mais interessantes se executados fora dos muros dos templos, de forma a enquadrar a totalidade das edificações (Fig.7); nestas circunstâncias, apenas tinha de me proteger dos curiosos. Foram memoráveis, os múltiplos passeios e percursos que trilhei em busca dos templos, de mapa na mão, GPS ativo e, claro, o olhar indagador para aferir e selecionar o sítio onde iria abancar para desenhar. Habituei-me rapidamente a uma rotina: abria a mochila, desenrolava a manta, retirava os materiais de desenho, armava rapidamente a câmara clara, estudava o melhor posicionamento face ao tema e à luz, sentava-me a desenhar... e salvaguardava-me da aproximação de curiosos. Quando acabava de desenhar, fotografava exatamente do mesmo ponto de vista o que tinha registado no desenho e tudo embalava rumo a um novo destino.

#### DESENHO E DEAMBULAÇÃO

Quando no século XIX os irmãos Daniell trabalharam em Hampi e produziram a conhecida série de desenhos e gravuras coloridas publicadas na obra *Oriental Scenery*, não havia câmaras fotográficas, não nos esqueçamos, dependiam apenas da sua destreza de desenhadores e coloristas e, como é óbvio, da câmara escura que conferia objetividade à perspectiva e que era o garante da veracidade e do rigor representado nas muitas expedições de desenho em que participaram. A minha experiência retrospectiva de desenho, neste mesmo lugar e também em outras localidades que visitei na Índia, contou sempre com a fotografia, mas não para desenhar ou conferir objetividade e rigor ao trabalho realizado com a câmara clara. Serviu antes, *a posteriori*, para obter uma imagem de base, que me permitisse refletir sobre as decisões realizadas ao nível do dispositivo, com anotações que ia recolhendo nos próprios desenhos e em função

do observado e fotografado do natural ou à vista desarmada (Fig.7).

Não obstante, e praticamente em todo o período em que estive em Hampi, a minha preocupação primordial foi conseguir desenhar uma grande variedade arquitetónica de monumentos com o máximo rigor perspético e ornamental possível, para poder aferir a eficácia e potencial da câmara clara, sendo que estes desenhos enquadrado hoje como a primeira abordagem de desenho desenvolvida. Contudo, e foi precisamente nesta localidade, antes de partir para perto dos Himalaias, onde vim a desenvolver um trabalho conceptualmente diferente, que me apercebi que toda a paisagem natural, plantas, arbustos, árvores e cadeias montanhosas que circundavam os templos que desenhava, tinham a particularidade de exponenciar um outro tipo de alfabeto gráfico usando a câmara clara, uma outra forma de desenhar e interpretar aquilo que via a cada momento. Para além desta questão constatado também, hoje, que a ideia de desenhar e andar, intrinsecamente ligada ao trabalho desenvolvido nas minhas viagens pela Índia e, sobretudo, nos percursos trilhados diariamente em Hampi, é uma noção que tem a maior pertinência para descrever e desvelar uma forma muito particular de desenho, e que se iniciou a partir do momento em que senti que o trabalho mais objetivo e científico estava de alguma forma concluído, senão mesmo, esgotado. Esta nova série de desenhos, considero-a hoje como a segunda abordagem

Na primeira abordagem, quando desenhava edifícios, o meu olhar alternava entre a câmara clara e a percepção direta em relação ao que via e definia como o tema e enquadramento, e implementava uma postura mais objetiva e rigorosa para não falhar a configuração da perspectiva (vista). Mas, na segunda abordagem, quando estava em causa a representação de motivos orgânicos, como grandes extensões de montanhas, cadeias rochosas, as folhagens de árvores e arbustos, já havia menos preocupação, uma tendência para generalizar, simplificar e assumir uma outra forma de desenhar. A interpretação, o desenhar, tendia a ser bastante mais livre, optando por incutir na realização do de-

## BIBLIOGRAFIA

- Daniell, T.; Daniell, W. (1808). *Oriental Scenery*. London.
- Fiorentini, E. *Nuovi punti di vista. Giacinto Gigante e la Camera Lucida a Napoli*. In: Hansmann, Martina; Seidel, Max (eds.). *Pittura italiana nell'Ottocento*. Venezia: Marsilio, 2005.
- Fiorentini, E. (2007) (Editor). *Observing Nature – Representing Experience*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH.
- Kemp, M. *The Science of Art. Optical themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
- Maia, P.(2010). *Máquinas de Desenho e a Representação da Realidade. O Mundo Visto por uma Janela*. Porto: Universidade do Porto (Tese de doutoramento).
- Molina, J. J. G. (Coord.) (2002). *Máquinas y Herramientas de Dibujo*. Madrid: Ed. Cátedra.
- O'Hara, M. (2006). *Live Transmission: Attention and Drawing as Time-based Performance*. Bergamo: Lubrina Editore.
- Warner, B. *Cape Landscapes: Sir John Herschel's sketches, 1834-1838*. Cape Town: University of Cape Town Press, 2006.

04

senho um ritmo, um movimento da mão mais fluído e cadenciado, adotando o emprego de tramas variadas para enchimento de mancha e diferenciar o claro-escuro. O facto de estar também mais habituado à técnica de desenho através da câmara clara terá igualmente contribuído para chegar a esta forma mais livre e espontânea de desenhar.

Mas foi, de facto, mais tarde em Rishikesh, nas florestas e nas margens do rio Ganges, que a mão e o olhar finalmente se uniram e sincronizaram de uma forma natural, intuitiva senão mesmo automática. Um pouco como quando desenhava com a câmara que tinha construído, em que via a imagem invertida de cima para baixo e da esquerda para a direita e não tinha a percepção daquilo que realmente tinha pela frente, passei a desenhar sem me preocupar ou saber exatamente o que representava, mas apenas seguindo e reagindo com o lápis às zonas claras e escuras projetadas no papel. Estes desenhos, autênticas deambulações do lápis e do olhar sobre os estímulos da imagem retiniana no papel – a forma como andava e me perdia muitas vezes nos percursos definidos – eram realizados em muito menos tempo, sem paragens, sem hesitações, sem observar o que estava à minha volta, e sem consciência ou pensamento, um pouco como na meditação, nas danças *Sufi* ou, se quisermos, num processo comparável ao implementado pela artista Morgan O'Hara nos seus “desenhos automáticos”, onde as mãos e os instrumentos de desenho reagem e respondem aos impulsos visuais e ao movimento daquilo que se observa, descrevendo e traduzindo simultaneamente trajetórias e deambulações sobre o papel.

O texto não foi escrito ao abrigo do acordo ortográfico.

ARTIGO

PEDRO MAIA

Faculdade de Belas Artes da Universidade  
do Porto / I2ADS  
pedromaia.contact@gmail.com

Pedro Maia é artista plástico, investigador e docente do Departamento de Desenho da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Coordenador da Área Científica de Desenho do Departamento de Arquitetura da Universidade Lusófona do Porto. Desenvolve trabalho no âmbito do desenho, fotografia e vídeo e como investigador está ligado ao Projeto de Investigação *Ars & Urbs* em Granada, Espanha.