

# ENSAYO

ESSAY

A virtude do Desenho\_ na proximidade do projeto

Graça Maria Alves dos Santos Magalhães y Francisco Maria Mendes de Seíça da Providência Santarém | 30-39

Ideologías Neoliberales y la Compresión Espacio Tiempo: analizando la configuración espacial escalar desde la producción del discurso político y las dinámicas socio espaciales en México

Carla Filipe Narciso | 40-49

La dimensión simbólica del espacio edificado: factores para una discusión epistémica  
Francisco Javier Fuentes Farías | 50-58

Posicionarse como ciudad creativa en Mesoamérica: arquitectura, gobierno e innovación cívica

Bárbara Roverssi Barrantes | 59-84

Planificación local del territorio en una economía global. Algunas reflexiones sobre el territorio rural de Costa Rica

Bryan Roberto Vargas | 85-92

La construcción y el conflicto urbano por el espacio histórico de las ventas ambulantes en el San José del siglo XXI

Esteban Alonso Hernández Castro | 93-103

El modelo panóptico y el control del espacio: el caso del colegio San Luis Gonzaga, Cartago – Costa Rica

Pablo A. Céspedes Solís | 104-112

# A virtude do Desenho\_ na proximidade do projeto

Graça Maria Alves dos Santos Magalhães  
 Francisco Maria Mendes de Seíça da Providência Santarém

## Ensayo

Invitados internacionales  
 Portugal.

**Institución:** Universidade de Aveiro

**E-mail:** gracamag@ua.pt

**E-mail:** fprovidencia@ua.pt

Recibido: 5 de noviembre del 2017

Aceptado: 12 de mayo del 2018

## Resumo:

Do ponto de vista heurístico, o desenho recria modos de ver que são dinamizadores do projeto. O desenho, como sustentação e impulsionador da ideia, vai ao longo do projeto contribuindo para o seu desenvolvimento e conformação de forma independente e esclarecedora. Neste caso, trataremos, genericamente, da visibilidade das imagens e, em particular, os cadernos do desenhador e designer Francisco Providência (1961 - ), debruçando-nos sobre as questões do desenho enquanto imagem e instrumento do projeto. Assunto antigo, tanto quanto a palavra *disegno* como referência fundadora da prática de desenhar como atividade do corpo e do espírito. Neste caso, a nossa reflexão parte da observação e manipulação dos cadernos do autor, cuja ideia de representação extravasa a consideração funcional das imagens de projeto, considerando-as matéria visiva por excelência, propensa à manipulação criativa.

**Palavras-chave:** cadernos; desenho; ideia; projeto; significado.

## The virtue of Design in the proximity of the project.

### Abstract:

From a(n) heuristic sense it is accepted that the drawing recreates ways of seeing that stimulate the project. The drawing, as support and transmitter of the idea, contributes to the development of the design and shape. The issue deals, generally, with the visibility of the images and, particularly, it refers the notebooks of the drawer and designer Francisco Providência (1961-). Our focus is the drawing as image and the drawing itself immersed in the project. This is an old subject - as much as the word *disegno* as Renaissance reference that means drawing as the activity of the body and spirit. Thus, the issue starts from the observation and manipulation of the author's notebooks, whose idea of representation goes beyond the functional consideration of the project images, being themselves presented as a visual matter of creativity.

**Keywords:** notebooks; drawing; idea; design; meaning.

### Francisco Providência

Doutor em Obra pela Universidade de Aveiro. Prof. Associado convidado da mesma Universidade, Dirige o Programa Doutoral em Design conjunto das Universidades do Porto e Aveiro. Investigador cofundador da Unidade de Investigação em Design, Media e Cultura (ID+). Designer desde 1985.

### Graça Magalhães

Doutora em Design – Desenho pela Universidade de Aveiro (UA). Prof. Auxiliar da mesma Universidade. Dirige o curso de Mestrado em Criação Artística Contemporânea da UA. Membro integrado da Unidade de Investigação em Design, Media e Cultura (ID+) e membro colaborador do Instituto de investigação em arte, Design e Sociedade (i2ADS). Artista plástica desde 1985.

## Introdução

**A**s imagens que aqui trazemos referem genericamente a contribuição do desenho para a compreensão e comunicação do projeto. Ainda que sem a pretensão de uma classificação formal, valorização semântica, ou outra, propomo-nos observar estas imagens sob a visualidade que é a do Desenho, na proximidade que tem com a disciplina de projeto<sup>1</sup>. Como objetos figura(tivos), estes cadernos apelam à construção imagética, ou seja, resultam de uma ação materializada bidimensionalmente e inscrita no suporte (a grafia presente no caderno/papel). A grafia caracterizada pela forma-conteúdo possibilita, gera e condiciona a re(a)presentação da ideia. Do ponto de vista do projeto, trata-se da clarificação iconográfica (conceito / conhecimento) através do modo operativo (sintomático / simbólico) do desenho. No entanto, esta forma universal não se constitui como uma linguagem unívoca - as suas variantes são múltiplas.

Pode-se demonstrar sem dificuldade que em relação às imagens se verifica bem mais do que a referência semântica. Estão em jogo apreciações, dimensões emotivas e sobretudo uma certa combinação de associações que podem ser produzidas entre entidades de escala muito diferentes. (Breidbach, Vercellone, 2010, p. 6).

As imagens, assim interpretadas, evocam e convocam sequências de memória, quer seja no ato da sua produção ou da sua recepção. Desde os anos 20 do século passado que Aby Warburg se propôs mapear relações de imagens, para com elas e sobre elas alcançar conhecimento. A sua proposta era a de leitura da história das imagens para além da 'restrição' iconográfica proposta pela história de arte. A partir de Warburg, a amplitude de referência das imagens aumentou exponencialmente, não apenas pelo seu cruzamento mas, sobretudo, pela variedade associativa que com elas queiramos ter. "Não transportamos simplesmente connosco as imagens, não as ordenamos, umas a seguir às outras, como num arquivo, mas apropriamo-nos delas, juntamo-las, fazendo a sua associação através da história e da cultura" (Breidbach, Vercellone, 2010, p. 6). Os desenhos que se encontram nestes cadernos constituindo-se como imagens associadas ao desejo (autobiográfico), são simbolicamente capazes de (re)presentar mediados pela técnica que serve o autor (desenho), cumprindo uma função ideológica (desígnio).

Figura 1. Francisco Providência, *Porto/Paranhos\_1*, 1983, 21x21cm, caneta castanha sobre papel.



1 Em português e inglês. 'desenho' e 'design' não são coincidentes. 'Desenho' é um conceito muito mais vasto e abrangente do que 'drawing', este próximo de esboço, enquanto 'desenho' engloba reflexão, conhecimento, projecção. 'Desenho' é a tradução de 'disegno', cuja origem, divulgada através da Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, séc. XV, significa a projeção do todo, como conceito. Neste caso, aproxima-se da palavra 'design', em inglês.



Figura 2. Francisco Providência, *Porto/Paranhos\_2*, 1983, 21x21cm, caneta castanha sobre papel.

## Validação metodológica das imagens

Recorrendo ao conceito de Hans Belting sobre imagem-médium-corpo<sup>2</sup>, as imagens existem por via do desejo, idealizadas através do médium que é a técnica, por desígnio de um corpo. “Elas não existem por si mesmas, mas acontecem; tem lugar quer se trate de imagens em movimento (que no caso é óbvio) quer ao contrário tratando-se de imagens estáticas” (Belting in Pinotti, Somaini, 2009, p. 75). Como refere este autor, a dificuldade em distinguir o ‘como’ da ‘coisa’ é que traduz a verdadeira essência da imagem. O como é o meio (médium) pelo qual a imagem ocorre e se dá a conhecer ao corpo (do desenhador ou fruidor da imagem) e que, por sua vez, passa a ser a ‘coisa’ pertencente a uma cultura. Neste caso, a ‘coisa’ são os imensos cadernos (largas centenas) de capa preta do desenhador e designer Francisco Providência. No entanto, o médium – quase exclusivamente caneta preta (‘bic fina’) sobre as folhas brancas dos cadernos – que potencia a visibilidade das imagens não deve ser confundido com a tecnologia – o desenho nas suas múltiplas possibilidades – na qual o médium se baseia. O médium é, portanto, algo que materializa o fazer, resultado de um exercício que não dispensa o corpo. Os desenhos do designer FP apresentam o processo de conceção dos artefactos que são por ele projetados. Dessa dualidade, perceptiva e imaginativa, nascem os desenhos do autor. O registo e a permanência do fazer num determinado contexto tornam-se figurações da história através da memória. Se quisermos interpretar estas imagens devemos, pois, estar disponíveis para nos deixarmos ‘tomar’ pelo universo ao qual elas apelam. Devemos perceber a sua estrutura de referência para as percebermos no nosso universo intuitivo. Isto quererá dizer que o acesso a elas não se faz simplesmente através do plano puramente visivo, ou seja, daquilo que vemos representado. A ‘coisa’ representada apela à ideia do autor, proporcionando-nos o entendimento acerca dela. Neste caso, o desenho é muito mais do que a representação do objecto, é uma entidade que reconhecemos e com a qual podemos agir e que, posteriormente, poderemos caracterizar. Estes desenhos organizam o pensamento através da memória de quem os vê, renovando associações e imagens individuais. Tratando-se da sua consideração e leitura e sabendo que o estado de visibilidade é contaminado pelo discurso, sabemos também que as imagens são, por isso, ‘adulteradas’ pela explicitação que nelas procuramos. As modalidades com que o signo se apresenta variam segundo o esclarecimento que as

2 Belting considera o conceito de imagem a partir da tríade *imagem, médium e corpo*. O *médium* é o que torna visível uma imagem, elas não existe sem suporte, daí a distinção entre imagens *mentais* (memória, imaginação) e imagens *materiais* (quadro, fotografia). Mesmo as primeiras são na realidade vinculadas a um médium que é o nosso corpo. *Corpo* que age quanto corpo que percebe.

imagens nos propiciam, mas também segundo o grau de conhecimento / experiência que temos acerca delas e do discurso que somos capazes de produzir sobre elas. O enquadramento sintático dos signos, bem como a sua referência iconográfica, proporcionam referências formais e de conteúdo, que variam segundo a sua fruição. O que deriva da leitura destes desenhos refere-se, por um lado, à ordenação dos signos, à articulação da sua legibilidade, ou seja, a uma significação proposta e ordenada pela intencionalidade do programa subjetivamente interpretado pelo autor. Por outro lado, a sua leitura adquire significação pela conjuntura de referência que a imagem demonstra. No primeiro caso, a leitura dos elementos é estrutural, ordena conteúdos; no segundo caso, a leitura é dos signos e, por isso, da forma. A primeira encontra-se mais ligada à funcionalidade da representação (desenhos de projeto), a segunda mais ligada à 'necessidade' pela qual os desenhos tomam corpo. Por isso, a primeira tem uma funcionalidade ligada ao discurso da racionalidade retórica (compreensão mental ligada aos conteúdos) e a segunda é mais próxima da visibilidade enquanto narrativa empática (compreensão visual ligada aos signos). Signos que nunca são elementos visivos 'puros', mas conjugações que produzem significado, com estabilidade precária, que precisam do receptor para que se tornem (arte)facto visivo, mas que, ainda assim, não podem ser traduzidos pela linguagem verbal, já que é da natureza das imagens ultrapassar os limites semânticos da palavra.



Figura 3. Francisco Providência, *Esquissos*, 1990, 21x42cm, caneta preta sobre papel.

### Paradigma criativo

Nestes cadernos, a representação não se refere à *mimésis* enquanto imitação, mas antes a uma particular forma de *poiésis*. Poiésis como acção de um fazer (way of making), metodologicamente inscrita na cultura pela qual eles comunicam. Podemos identificar nestes desenhos símbolos, situações e estruturas paradigmáticas do autor que se constituem como unidades de significado da sua obra. Isto demonstra que os elementos externos são incorporados no desenho, contribuindo para a sua definição e execução. O saber contemplativo das ideias é incorporado no saber intuitivo que provém da experiência, levando o desenho à classificação de 'natural'. Neste caso, o desenho é uma atividade próxima do conceito de *praxis*. A praxis entendida algures entre as ideias e a natureza como veículo que atribui unidade a estes contrários.

Isolar a idealização da forma, afastando-a da natureza, seria reduzir a experiência do desenho, cujo significado supera a definição do seu programa. A tradicional aceção da criatividade, baseada na praxis como conhecimento poético (*tecné poietike*), associa-se à racionalidade instrumental do conhecimento teórico (*tecné theoretike*). Deste ponto de vista, a análise e interpretação destes desenhos gera um conhecimento que parte de uma prática preferencialmente intuitiva, ou seja, de um pensamento holístico, que se relaciona com o todo como marca de uma identidade particularizada. Como é referido por Vesely, “a identidade não é uma propriedade das coisas ou das estruturas, constitui-se na continuidade de referências à semelhança do movimento regular da realidade do todo” (Vesely, 2004, p. 79). Na verdade, o autor executa o desenho procurando o encontro com o invisível, questionando a natureza e operando materialmente a forma artificial. Por esta via, a identidade do autor processa a transformação do mundo através da ambiguidade da memória que origina a criação do ‘agora’ do desenho<sup>3</sup>. Por isso, a experiência que podemos ter com estas imagens é empática e manipulada sensorial e cognitivamente.

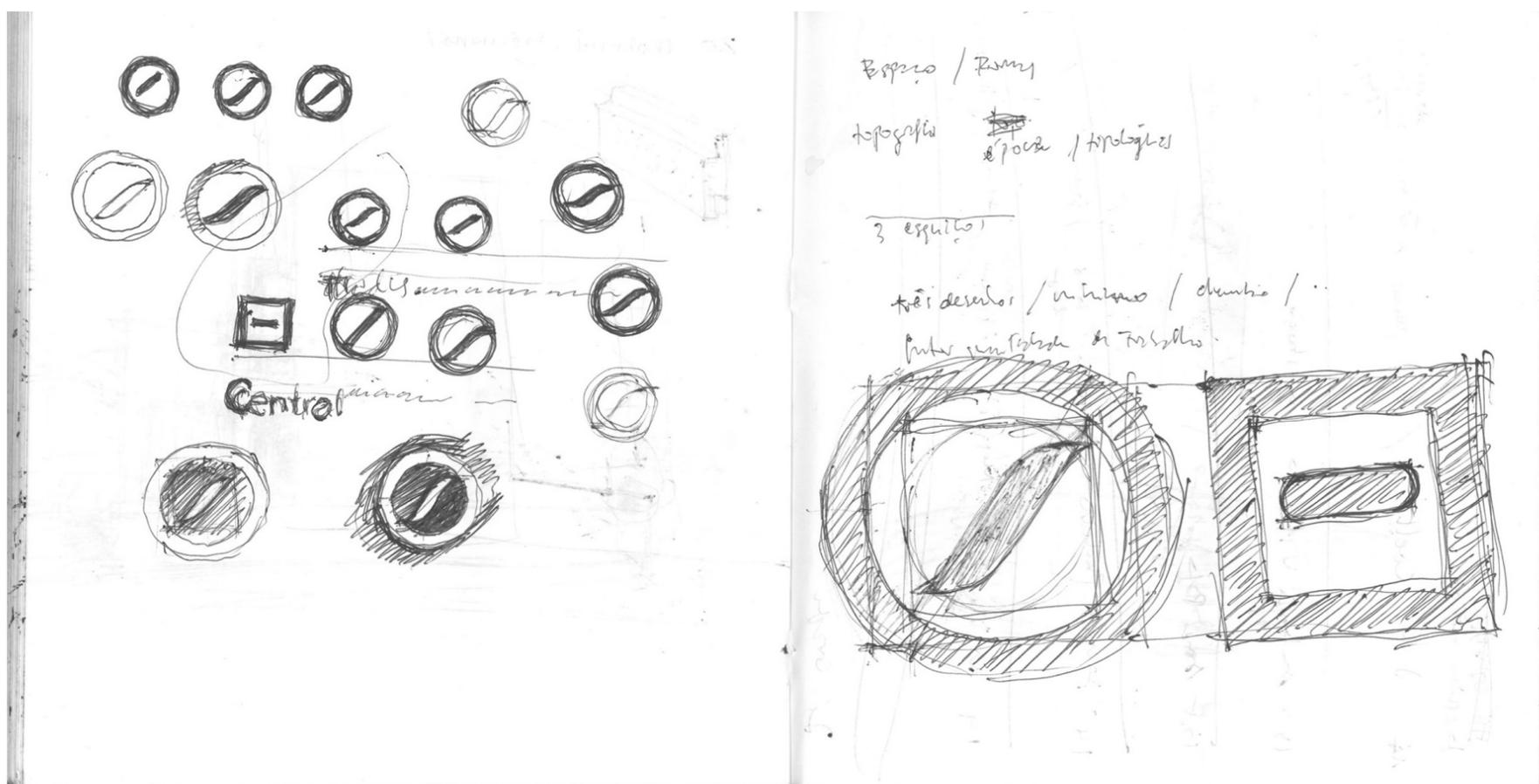


Figura 4. Francisco Providência, *Marca/Identidade*, 1990, 21x42cm, caneta preta sobre papel.

## Modelos

Interpretar um desenho é certamente tarefa ingrata, sempre vinculada a uma subjetividade, ainda que não arbitrária. A atividade hermenêutica do desenho, enquanto interpretação de significados da linguagem gráfica, está diretamente ligada à mensagem que se deseja comunicar, sujeita às regras de utilização de uma determinada época, mas, sobretudo, à leitura que se faz dessas imagens. Procurar interpretar o desenho é, antes de mais, procurar perceber as condições que presidiram à sua execução, ir ao encontro da excecionalidade do gesto que marca o “desvio”, que potencia o “novo” – a grafia que aponta para a clarividência, a marca que convoca a figuração. Tudo isto significa ver o que foi visto pelo autor, mas também ver o que não foi visto, já que as possibilidades de leitura das imagens são bem diferentes da leitura semântica associada às palavras.

Ver um desenho é sempre um ato individual e, por isso, cada desenho é visto de forma múltipla, independentemente da visão do autor. Os desenhos são traçados gráficos – marcas – vulgarmente inscritos sobre papel. Dependem diretamente da percepção do autor que, relacionado com a capacidade de ver e compreender, promove o que Cicalò chamou “arquivos de conhecimento” (Cicalò, 2010, p. 40). Estes resultam da qualificação quantificada do ver, associada à capacidade instrumental (mediação técnica) experienciada pelo corpo. Por isso, a disponibilidade para desenhar é um dado verificado pelo próprio desenho como imagem do autor, que no caso do designer Francisco Providência é em número ilimitado. Trata-se de uma disponibilidade mental e física porque o desenho precisa da ação do corpo para que se realize.

3 W. Benjamin estabelece a proposição dialéctica dizendo que a “ambiguidade é a imagem visível da dialéctica”. Benjamin W. In Didi-Huberman, G. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit, 2000, p. 241-243.

Cada desenho implica a energia do corpo: ritmos alternantes; a expressão do corpo em projeto, estes desenhos percorrem 'atalhos', conduzidos e reconduzidos pela natureza da representação, mais ou menos esclarecida do programa. Ao desviar-se de uma condução estritamente programática, o autor encontra sempre motivos para o desenho. A eficácia destes desenhos depende tanto da habilidade (segundo regras definidas pelo corpus do desenho), quanto da ambiguidade na relação que estabelece com a representação do projeto. Na verdade, a eficácia comunicativa destes desenhos revela-se mais na hipotética 'descoberta' do que na hábil resolução realista. Por isso, estas imagens são matéria projetual por excelência, imaginando e organizando a realidade na condição subjetiva, agindo e integrando a natureza do projeto.

Figura 5. Francisco Providência,  
*Estudante*, 1983, 21x21cm, caneta castanha  
sobre papel.



Figura 6. Francisco Providência, *Paulo Providência*, 1983, 21x21cm, caneta castanha  
sobre papel..



## Do desenho: Francisco Providência (1961 - )

Do ponto de vista heurístico, o desenho possibilita ao autor recriar visibilidades, propostas e interpretadas com novos modos de ver. No caso destes cadernos, o desenho funciona como sustentação e impulsionador da ideia, contribuindo para o seu desenvolvimento e conformação no estratificado processo projetual. Os desenhos de Francisco Providência baseiam-se em complexas narrativas sensoriais, resultado de uma atenção 'vigilante' em relação às coisas e aos seres. O desenho é perpetuado pelo encontro entre a ideia (conhecimento contemplativo) e a natureza (conhecimento prático), acenando ao desígnio de comunicabilidade das imagens inscritas temporal e territorialmente. Os seus desenhos convivem intimamente com a História e a Natureza, perseguem o humano, neles estão também presentes os anjos e os deuses. Apontam para a transcendência, englobando a natureza e as coisas (do artificial). São compatíveis com o re-conhecimento da história do desenho, alicerçados na necessária intuição com que se dispõem à comunicação. Como aluno da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), atual Faculdade de Belas Artes (FBAUP), a aprendizagem deste autor passou pela proximidade entre as várias disciplinas artísticas (pintura, escultura, artes gráficas e arquitetura), fazendo com que a sua cultura projetual seja herdeira de uma visão holística, considerando o conhecimento como um conjunto de relações através das quais o projeto toma forma. Para ele, o desenho é uma metalinguagem, que transforma o pensamento em obra, contaminando tudo aquilo que, dentro e fora, é 'tocado' por ele. O desenho integra materialmente diferenças e representa possibilidades através de uma poética performativa expressa pelo autor. As suas imagens são metodologicamente múltiplas, questionam o objecto, da mesma forma que este questiona o mundo. Neste caso, o desenho é mais do que a representação do artefacto, extravasa a sua consideração instrumental e o que através dela possa ser diretamente interpretado ou comunicado. Os diferentes e numerosíssimos desenhos e a forma como estes se organizam intervêm na idealização do artefacto, condicionando a percepção do autor e a futura natureza do objeto. Mas estes desenhos são, também, objetos autónomos, considerando a sua clarividência como veículo da poética do autor.

Trata-se do entendimento da grafia e daquilo que ela revela como expressão subjetiva, que não decorre linearmente da experiência do autor, mas daquilo que ele é capaz de transformar, pela ideia e imagens implicadas. Neste caso, o desenho como ato heurístico não é apenas a representação da ideia como solução que a antecipa (ideia prévia), mas, pelo contrário, ele é o agente de fazer e pensar, implicado no aparecimento da(s) ideia(s).

Nestes cadernos, o pensamento visual não acolhe fórmulas pré-estabelecidas, mas problematiza o objeto através do ato de desenhar. Por isso, representar e projetar confundem-se no desenho enquanto pensamento que age. Neles, o desenho integra ações capazes de "interiorizar" a ideia motivada pelo problema da representação. Os desenhos de Francisco Providência constituem-se como pensamento, supõem intercepções, sínteses, ressonâncias, traduções, reapropriações, articulações, migrações, cujos significados são inesperados e surpreendentes. Os seus desenhos não representam linearmente a ideia, pelo contrário, alcançam a interpretação metafórica da realidade.

O sentido da possibilidade sobrepõe-se ao sentido da previsibilidade. Neste caso, o autor serve-se da metáfora para compreender e interpretar as possibilidades que integram o novo. "A sintaxe metafórica é caracterizada por uma polivalência produtiva de significados para a qual contribui com múltiplas determinações" (Cicalò, 2010, p. 56). Os seus desenhos são consequência do significado proveniente dos signos, a partir da interpretação de códigos (regras) disseminados culturalmente, ou seja, os desenhos pertencem a um contexto cultural específico – o das imagens e do mundo de onde elas derivam – através da experiência do autor, "multiplicando as exceções, os «sintomas», casos que deveriam ser ilegítimos e que no entanto se demonstram fecundos" (Didi-Huberman, 2000, p. 23). Olhando para os estes desenhos, através do "movimento contínuo das imagens" que, na consideração warburguiana, nos aproxima da memória social dos lugares aos quais elas pertencem, somos levados a considerar a "vida das imagens" enquanto sintoma daquilo que elas representam como universo poético do visível. "O pensamento agido pelo espaço, os processos criativos que se inscrevem nos lugares, delimitando a sintaxe espacial do mundo, esses são a gramática dos lugares por vir" (Silva in *Cadernos PAR*, 2007, p. 137).

Estes desenhos representam, também, o compromisso do artificial com a realidade da história cujo resultado é primordialmente cultural. Através do desejo do autor, o desenho é a lacónica presença do artificial como modo sintomático e clamoroso de existência. Neste caso, o desenho materializa a ideia como expressão técnica e marca interpretativa da imaginação, referindo a trajetória do desejo que simbolicamente inscreve o objeto num determinado contexto. Como tal, podemos admiti-los como resultado residual do processo conceptual, considerado como representação cultural. O desenho torna-se, assim, instrumento de produção e perpetuação de cultura. O desenho suscita a compreensão e imaginação acerca dos artefactos por ele representados. Na ação de desenhar encontra-se a possibilidade de liberdade, liberdade essa necessariamente “ancorada” na experiência, que passa pelo confronto com o outro, evocando o desfaseamento entre imagem e realidade. O desenho passa a ser o “primeiro motor interno e princípio e fim das nossas operações” (Zuccari in Quici, 2004, p. 57). Neste caso, o desenho como construção do artificial revela-se, na expectativa de se tornar numa presença simbólica. Do ponto de vista do recetor, estes desenhos representam a história que nos é oferecida pela mão do seu autor. Assim, eles são mais do que a imagem de algo, eles apelam à memória que pertence ao conhecimento daquilo que é contado, mas também à memória daquele que vê, à relação das coisas no mundo, ao sentido da proximidade e/ou da distância, àquilo que se torna compreensível quando num primeiro momento parecia indecifrável.

Estes cadernos existem como a experiência do desenho, consumada de duas maneiras distintas: distanciando-se do projeto, como lugar da memória onde a história acontece, suscitando a experiência individual que ‘interioriza’ o acontecer e, aproximando-se do projeto, como simulação de ‘algo’ descrito e verificado pelo conhecimento lúdico do ato de desenhar. Neste caso, o que o nos é oferecido por estes cadernos é a conjugação da diferença proposta pelo cruzamento das experiências entre intuição e contemplação.

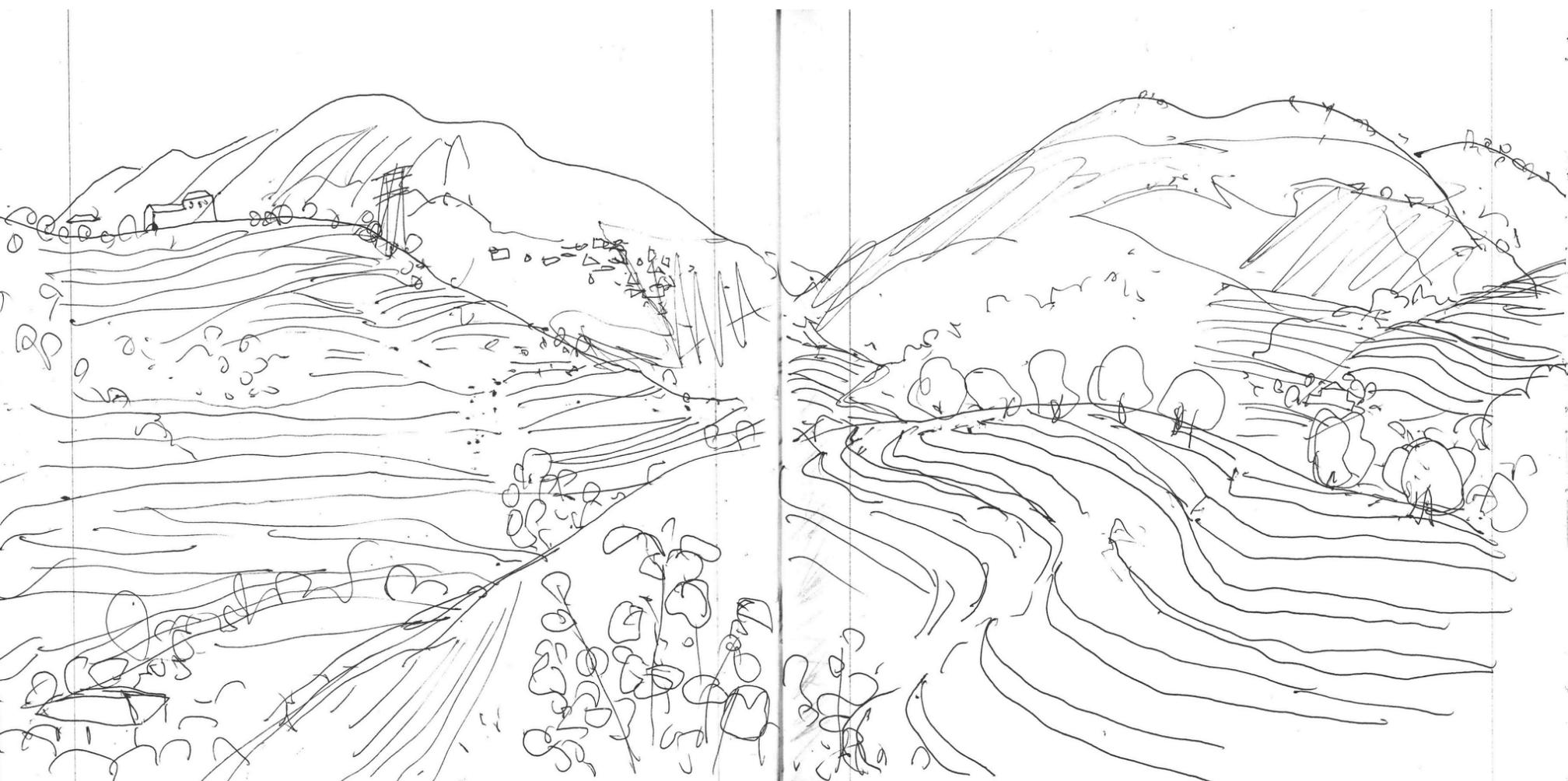


Figura 7. Francisco Providência, *Douro vinhateiro*, 2017, 21x42cm, caneta preta sobre papel.

## Conclusão

A partir da observação destes cadernos de FP, a relação entre desenho e projeto institui o paradoxo interno onde por vezes o projeto parece existir sob a égide do desenho tornando-se, noutros casos, obscuro ou invisível pela preponderância do mesmo.

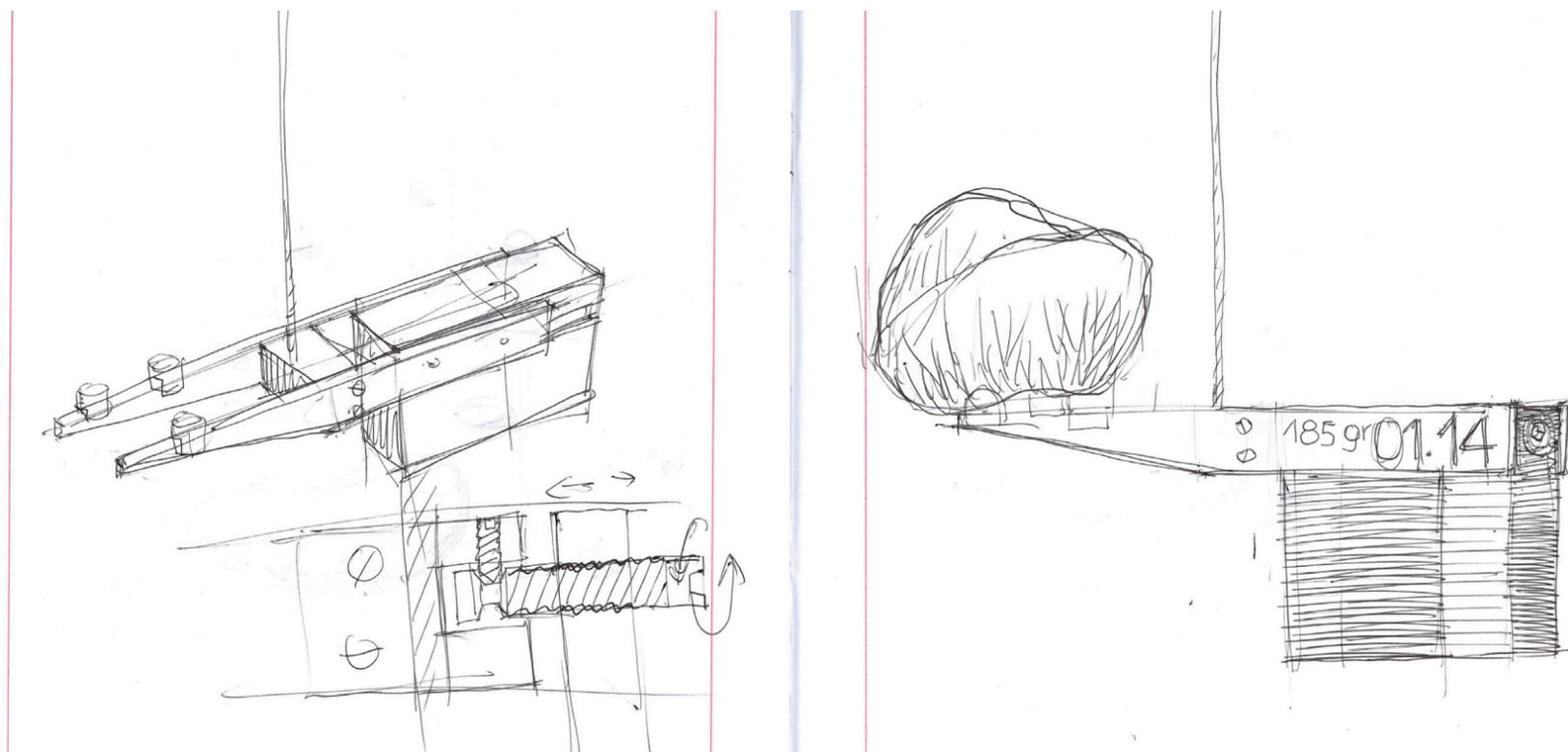
Chegados aqui poderemos, talvez, referir-nos à classificação de desenho e de projeto segundo Renato Partenope, sendo “o desenho a procura da identidade do objeto através da identidade do sujeito e o projeto a procura de identidade do objeto através das formas institucionais da representação” (Partenope et al., 1987, p. 56). Consequentemente, no projeto está implicada a representação cultural por via do desejo como assunção institucional, enquanto que no desenho está implicado o desejo de aceder individualmente à representação pela presença do ser no mundo. Assim, o problema da representação será, sobretudo, um problema da cultura da representação. O desenho, enquanto manifestação de uma poética, prende-se com a dificuldade irresolúvel de fazer coincidir a representação subjetiva do mundo com o mundo em si mesmo (só praticável enquanto penosa trajetória de aproximação à verdade). Neste caso, a conflitualidade entre a subjetividade e a realidade é mediada pelo desenho. Por isso, a linearidade dos factos não pode ser assumida como ato de cognição pelo desenhador e como tal os momentos projetuais terão que ser interpretados descontinuamente.

Interpretando as palavras do autor, “sem desejo não há desenho e sem desenho não há desígnio”, somos levados a dizer que a presença do desenho é constante na sua mundividência. O autor faz plana justiça à frase *nulla die sine linea* (não passa um dia sem que haja uma marca), apelando continuamente à prática do desenho.

A sua extensa produção valida o desenho como produtor de significado. Não basta desenhar o que não existe, é preciso que o desenho se constitua como um Ser, para que este venha a ter significado. A partir dos seus cadernos verificamos que o desenho é para o autor uma história antiga, longa, permanente, episódios ligados e desligados, retomados ou abandonados. O desenho revela o mundo e este deixa-se revelar por ele. O que mostram os desenhos depositados nestes cadernos é mais do que a simples aparência de algo: não terminam na representação, mas induzem, através da memória (a do autor primeiro e a do receptor depois), à relação com o mundo, ao sentir superficial e profundo, à compreensão e incompreensão dos seres e das coisas.

Segundo Maria Zambrano, a ‘virtude’ do desenho caracteriza-se pela flexibilidade da expressão, pela fluidez do movimento através da linha e da exiguidade da matéria. Destes factos advém a ‘ternura’ implícita no modo com nos aproximamos do desenho. Por isso, a dádiva do desenho resulta da conjugação da diferença pela troca que leva ao cruzamento de experiências. Para este autor, a figuração que evoca o ‘outro’ transforma-se em presença: o próprio e o outro revelam-se no desenho. Por isso, o desenho deste autor não pacifica o conflito, pelo contrário, ao apelar à diferença, ao in-corporar o que é contrário, demite-se da simplificação redutora, evocando a surpresa do devir.

Figura 8. Francisco Providência, *Projecto museológico\_Palácio da Ajuda*, Lisboa, 2017, 21x42cm, caneta preta sobre papel.



## Referências Bibliográficas

- Breidbach, O., & Vercellone, F. (2010). *Pensare per immagini*. Milano: Bruno Mondadori
- Cicalò, E. (2010). *Immagini di progetto. La rappresentazione del progetto e il progetto della rappresentazione*. Milano: Franco Angeli
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronism des images*. Paris: Éditions de Minuit
- Partenope, R. et al. (1987). *Nel disegno: Materiali di un Corso di Disegno e Rilievo della Facoltà di Architettura di Roma*. Roma: CLEAR
- Pinotti, A., & Somaini, A. (2009). *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina Editore
- Quici, F. (2004). *Tracciati d' invenzione. Euristica e disegno di architettura*, Torino: UTET, Torino
- Silva, R. (2007). 'O pensamento da deslocalização' in *Cadernos PAR - Pensar a Representação*, Caldas da Rainha: ESAD.CR, Instituto Politécnico de Leiria
- Vesely, D. (2004). *Architecture in the age of divided representation. The question of creativity in the shadow of production*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press