

## ENSINO DE DESENHO DE OBSERVAÇÃO: ESTUDO DO PROCESSO PERCEPTIVO NA FORMAÇÃO EM ARQUITETURA

*ARRUDA, Mateus José Almeida de<sup>1</sup>  
CASTRAL, Paulo César<sup>2</sup>*

**Resumo:** As imagens são utilizadas pela humanidade como forma de entender o mundo e estão intrinsecamente relacionadas com a comunicação. A decodificação das mensagens ao nosso redor pode acontecer pelo estudo de como as linguagens se consolidam e suas estratégias de construção de significações. Nesse âmbito, o desenho de observação tem papel primordial na produção de imagens e valiosa utilização no ensino de arquitetura. Por meio da revisão bibliográfica, o presente artigo qualifica uma experiência de ensino de desenho focada na problematização do processo perceptivo de estudantes de arquitetura, analisando os objetivos de três práticas didáticas adotadas em uma disciplina de desenho. Caracteriza-se dessa maneira uma representação que evoca competências perceptivas, espaciais, gestuais e de repertório constituindo, portanto, uma atividade holística de apreensão e investigação do mundo.

**Palavras-chave:** desenho de observação, processo perceptivo, ensino de desenho.

**Abstract:** The images are used by humanity as a way of understanding the world and are intimately related to communication. The decodification of messages all around us can happen by studying how languages stabilize themselves and its strategies in constructing meanings. In this way, observation drawings have an important role in the production of images and a precious tool for teaching architecture. By means of bibliographic review, the following article qualifies an experience of teaching drawing that is focused on the questioning of the perceptive process from architecture students, analyzing the objectives on three different approaches to teaching drawing. It's characterized therefore as a representation that evokes perceptive, spatial, gestual and repertorial competences consequently a holistic activity of apprehension and investigation of the world.

**Keywords:** observation drawing, perceptive process, drawing teaching.

---

<sup>1</sup> Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU USP). mateus.arruda@usp.br.

<sup>2</sup> Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU USP). pcastral@sc.usp.br.

## 1 Introdução

Semiótica e linguística são as ciências que explicam a formação dos significados, respectivamente, no âmbito não verbal e verbal. A Semiótica é uma ciência que analisa os signos e seus sistemas; ela é uma meta-ciência, ou seja, ela analisa o funcionamento de outras ciências. Tal estudo se calca, basicamente, na análise de como os significados são estruturados, seus sistemas se definem e como as linguagens formam o conhecimento de mundo (SANTAELLA, L., 1990).

A comunicação não verbal, objeto de estudo da Semiótica, corresponde a tudo que não depende diretamente de palavras para ter significações, compreendendo as imagens. Todavia, mesmo sendo uma forma válida de elaboração de conhecimento de mundo, tem seu mérito menosprezado. No senso comum, a linguagem não verbal tem menos valor comunicativo e relevância do que a verbal.

A Semiótica, em sua relação com a imagem, se conecta ao entendimento das representações. A representação é um processo de produção de imagens que exige entendimentos dos significados recebidos pelos fenômenos e objetos. Representação é colocar-se no lugar do que se representa; um substituto do objeto (SANTAELLA, L., 1990). A Semiótica Peirceana (Charles Sanders Peirce [1839-1914], filósofo e cientista americano) é uma das vertentes mais utilizadas na abordagem desse assunto e serviu de base para esse estudo; essa linha de pensamento objetivava à construção de um arcabouço teórico para a razão humana que serviria a diversos âmbitos do conhecimento, da psicologia à matemática (SANTAELLA, L., 1990).

Os conhecimentos de C. S. Peirce servem de embasamento teórico ao entendimento da representação; sendo assim, serve como justificação dos produtores de imagens, como acontece no desenho. Dessa forma, a raiz de toda a matéria de reflexão feita acerca do desenho de observação nesse estudo tomou como referência os argumentos da semiótica. Peirce dizia que a percepção era por si só uma maneira de agir sobre o mundo pois ela capacitava a interpretação; o homem só entende signos quando pode recebê-los, interpretá-los e traduzi-los em outros (SANTAELLA, L., 1990).

Desenhar é uma atividade de representação e, portanto, produz imagens: ela é uma maneira de receber estímulos, compreender os mesmos e produzir outras imagens que são os registros gráficos. A percepção, citada por Peirce, é também parte estruturante do desenho. Esmiuçar o mecanismo, descrever seus elementos, observar como eles se integram; são todas práticas comuns ao entendimento do desenho de observação e que possibilitam a decodificação do mesmo (MASSIRONI, M., 1983).

No presente artigo optou-se por caracterizar o processo perceptivo estimulado por meio de três exercícios aplicados na disciplina Desenho de Arquitetura I, do curso de Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sendo um introdutório, um intermediário e um final do processo de formação pretendido ao longo das atividades didáticas. Por meio da revisão bibliográfica, apresentada a seguir, fundamenta-se a discussão de três imagens exemplares dos exercícios escolhidos. Objetiva-se trazer a discussão acerca de como uma abordagem ampliada do ato de desenhar aplicada no processo de formação do futuro arquiteto pode contribuir para um posicionamento crítico do sujeito em relação ao meio urbano no qual vai intervir.

## 2 Desenho

O desenho pode ser compreendido como uma ferramenta legítima de apreensão do mundo e, apesar de ter sua importância muitas vezes relegada somente ao campo das artes, tem influência na aquisição de conhecimento em diversas áreas. A produção de conhecimento ocorre devido a um conjunto de fatores que determinam a maneira que o desenhista processará as informações obtidas e as registrará. Por meio do desenho de observação, ocorre a atividade de reflexão sobre a realidade apresentada ao observador e consequente registro gráfico desse processo.

A produção de registros gráficos pode ser feita de outras formas similares ao desenho como, por exemplo, pela fotografia. A circulação intensa de informações e imagens encontra na instantaneidade das fotos a possibilidade de realizar maior número de registros gráficos em menor tempo. De fato, o tempo do desenhador e do fotógrafo são diferentes; no entanto, deve-se evitar a falsa afirmação de que a fotografia e o desenho são equivalentes ou que um é mais válido no processo de interpretação e representação do que o outro.

Tratam-se de dois processos perceptivos distintos que, apesar de utilizarem de meios similares, não o fazem da mesma forma; uma câmera fotográfica permite a realização de uma quantidade massiva de imagens em poucos minutos enquanto um desenho pode levar mais tempo e consideração (VIEIRA, J. P., 2003). O desenhista quando se depara com o objeto de estudo para sua representação deve realizar seu enquadramento próprio daquilo que vê: a realidade apreendida deve passar pelo filtro perceptivo do observador e tornar-se um registro íntimo resultante das escolhas cognitivas realizadas; a hierarquia de importância dos signos expressos em seu registro serão próprias do desenhista.

No desenho do natural, a observação da realidade é ‘pessoal’ na medida em que diz respeito à experiência vivencial particular de um indivíduo, determinando a condição essencial desta prática: o contacto presencial do desenhador com os dados concretos da realidade física, perceptível visualmente. É também ‘pessoal’ na medida em que o desenhador, estando empenhado na intenção de observar, procura uma relação particular com a realidade: a de tornar conscientes dados provenientes da modalidade sensorial da visão – dados relativos, em concreto, ao objeto da percepção. De modo a comandar os gestos que produzem os registos gráfico, o desenhador terá que diferenciar, selecionar e organizar, da complexidade visual do objeto concreto da percepção, os dados visuais que são susceptíveis de servir esse propósito (VAZ, S., 2003; p. 35).

A atividade de desenho de observação provoca no observador uma sintonia entre fatores internos e externos; pode-se dizer, assim, que a conexão realizada interliga corpo e mente daquele que desenha ao seu meio; aquele que se propõe desenhá-lo está também duvidando e investigando o que o cerca. Desenhar é, portanto, observar a realidade (observação), confrontar os dados obtidos com o repertório pessoal de quem desenha (interpretação) e registrar por meio de gestos (representação).

As etapas do processo perceptivo e representativo devem acontecer ao mesmo tempo no desenhista e são responsáveis pelos resultados obtidos nos registos gráficos. Tal processo pode ser dividido em três partes, que ativam diferentes competências do desenhador que podem ser classificadas, grosso modo, como “olhos que veem, mão que desenha, espírito que entende” (VAZ, S., 2003).

## **2.1 Olhos que veem**

O desenho de observação depende, num primeiro momento, do olhar para ocorrer. A dimensão da observação que percorre a situação que é retratada é altamente pessoal: cada observador possui um condicionamento perceptivo que influi na maneira que o mesmo compreende as informações recebidas (VIEIRA, J., P., 2003). Duas pessoas diferentes ao observarem uma mesma realidade terão olhares distintos sobre um mesmo objeto, justificando o caráter íntimo do olhar.

As condições sensoriais somáticas de cada indivíduo definem como cada um enxerga o mundo. Um olhar mais condicionado é capaz de ter um maior alcance perceptivo do que outro não tão desenvolvido. O olhar também definirá a hierarquia que o observador dará aos diferentes signos, indo dos aspectos mais gerais aos mais individuais de um determinado objeto, por exemplo.

Deste modo, o ato perceptivo visual pode ser dirigido simultaneamente do geral para o particular e segundo velocidades diferentes, dotando de elasticidade e de provisoriedade – de capacidade de adaptação cognitiva – todo o processo de cognição da forma e do espaço (VAZ, S. 2003, p. 39).

O trajeto perceptivo define como os traços percorrerão o desenho e evidenciarão o entendimento do desenhista do que ele observa. Estabelece-se uma conexão intrínseca do olhar que percorre o objeto de estudo, que comanda os gestos e determina os resultados representativos.

## 2.2 Mão que desenha

Por meio do desenho, temos um dos nossos primeiros contatos com registros gráficos logo na infância; desde pequenos, somos acostumados a usar de desenhos para nos expressar e o desenho foi tido por séculos como uma das melhores maneiras de se representar o mundo. Com o advento da fotografia, o desenho teve sua importância diminuída. Tirar fotos é visto como uma maneira mais rápida e eficaz de produzir imagens e desenhar como perda de tempo e esforço desnecessário (VIEIRA, J. P., 2003).

O desenho, em comparação à fotografia, é um processo mais longo de apuração dos dados recebidos e transmitidos ao registro gráfico; suscita habilidades cognitivas que desautomatizam o modo de observar: “se sou capaz de desenhar e representar uma imagem que eu considero ser aquela que está mais presente em minha mente (...) estou a desenhar” (VIEIRA, J. P., 2008; p. 11)

Desenhar corresponde a um constante acerto entre o que se vê, o que se pensa e o que é traçado. Os dados recebidos da realidade são confrontados com o espírito do desenhista e a síntese do mesmo resulta no registro gráfico. As mãos, nesse contexto, são os efetadores do processo perceptivo sobre o papel. A gestualidade pode mudar muito de pessoa para pessoa (diferença de traços) e varia em diferentes épocas e culturas: cada civilização registra de uma forma: o contexto sociocultural pode alterar a gestualidade do indivíduo.

## 2.3 Espírito que entende

O desenvolvimento da percepção e do repertório imagético são interdependentes; ao apurar o olhar, estaremos recebendo maior número de mensagens das imagens observadas. Dessa maneira, teremos mais material para julgamento e insumo para a reflexão e interpretação. A esse conjunto de fatores internos que trabalham junto com

o olhar e as mãos na composição de um processo edificador de conhecimento por meio do desenho pode-se nomear de espírito.

A síntese desse esforço intelectual desencadeia no melhoramento do olhar, comprovando a relação cíclica que essas duas dimensões, que compõem o desenho, têm. O imaginário do indivíduo que exercita sua percepção torna-se mais vasto e, como consequência, a sua capacidade de interpretação se aprimora e, também, sua capacidade de representação.

O desenho é uma forma de representação que consiste no resultado de um processo de entendimento que resulta em um registro gráfico: não existe representação sem interpretação. Por esse motivo, o desenho de observação pode ser tomado como uma forma de estabelecer um posicionamento crítico sobre o que se observa e conseqüentemente se registra; sendo assim, trata-se de um ato comunicativo: por meio de um conjunto de dados fornecidos são produzidos juízos críticos na relação com um repertório e um embasamento prévio.

A representação é esse modo muito próprio de produzir imagens que o homem sempre conheceu e que sempre exigiu dele, competências técnicas e conceptuais, esforço, persistência e atenção. A representação está desvalorizada porque há uma desconfiança na eficácia do esforço no papel ou na importância da paciência, da perseverança, da disciplina. É, porém, a condição básica de se construir na relação única de corpo e mente reproduções das 'representações mentais' associadas às emoções, sentimentos e inteligência operativa que só a ação não-disferida ou não visualizada confere. O desenho é, assim, acima de tudo representação (VIEIRA, J. P., 2002, p. 13)

O espírito tem tamanha influência sobre o desenho e relação íntima com o desenhista que é comum ocorrer um conflito entre aquilo que se vê e o que se representa. Diferentes condições psicossomáticas produzem desenhos mais ou menos próximos à realidade apresentada; no entanto, o que muitas vezes acontece quando tais diferenças ocorrem é o embate da realidade com aquilo que o observador "pensa que vê". A realidade passada pelo filtro do espírito se transforma na realidade do observador e esse diálogo se expressa em sua representação; além do mais, acontece também do repertório do desenhista "infectar" seu entendimento sobre o observado: um objeto comumente conhecido pelo observador será tratado pelo olhar e pelo espírito com preconceito, o repertório prévio que faz com que o desenhista aborde o seu objeto de estudo com um julgamento próprio já esboçado. A apuração da linguagem e do desenho requer prática para que casos como esse em que um dos componentes do desenho entra em desacordo não aconteçam com frequência.

### 3 Percepção e o fazer artístico

A divisão previamente realizada da atividade do desenho entre olhos, mãos e espírito (VIEIRA, J. P., 2002) traz muito da abordagem que a Fenomenologia utiliza quando trata a percepção. A Fenomenologia é o estudo dos fenômenos (ou acontecimentos) e o impacto dos mesmos sobre as pessoas; as áreas de conhecimento que essa corrente tocava abrangiam desde a matemática até a psicologia, passando também pelas artes e sociologia.

Especificamente, a Fenomenologia da percepção, que teve como grande expoente o filósofo francês Maurice Merleau Ponty (1908-1961), estudava como os acontecimentos eram recebidos e interpretados pelas pessoas, dando importância a aspectos como experiência pessoal e percepção como estimulação sensorial. Sendo assim, a percepção poderia ser vista como uma maneira de conectar os aspectos do corpo de quem percebe e que permitem que o mesmo produza conhecimento da situação que enfrenta.

Merleau-Ponty em seus estudos se interessava muito sobre as artes, principalmente sobre a pintura. O filósofo se dedicou em diversos estudos tentar entender a relação da percepção e o fazer artístico de alguns pintores, analisando o seu processo de compreensão do real e sua expressão na representação.

A perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica: na percepção, os objetos próximos aparecem menores, e os objetos afastados maiores, do que numa fotografia, como se vê no cinema quando um trem real nas mesmas condições. Dizer que um círculo visto obliquamente é visto como uma elipse é substituir a percepção efetiva pelo esquema daquilo que veríamos se fôssemos aparelhos fotográficos: vemos, na realidade, uma forma que oscila em torno da elipse sem ser uma elipse (MERLEAU-PONTY, M. 2014, p.86).

Os estudos de Merleau-Ponty se ligavam muitas vezes a sua crença de que a percepção está intrinsecamente ligada à prática artística; quando percebemos algo, o fazemos de uma maneira total com o corpo todo (MERLEAU-PONTY, M. 2014). Sendo assim, a prática do desenho e da pintura do real estabelece a ligação do artista com aquilo que ele observa: não existe pintura sem estranhamento.

Com o intuito de melhor entender como todo o processo perceptivo se passava no fazer artístico, o filósofo usou como referência pinturas do pintor francês Paul Cézanne

(1839-1906), ícone do pós-impressionismo. O estilo do pintor traz muitas características interessantes à análise sobre representação do natural bem como seus aspectos psicológicos pessoais auxiliam na compreensão de como ele entendia o mundo ao seu redor.

A carreira e a vida de Cézanne foram muito conturbadas; enquanto vivo, a sua obra era desprezada por muitos por destoar dos seus colegas impressionistas da época. O seu estilo é frequentemente lembrado pela vivacidade das suas cores e pinceladas fortes. O pintor francês buscava favorecer uma experimentação daquilo que se observa como forma de representar o mundo; sendo assim, diferentemente dos impressionistas, Cézanne não se restringia às cores que a luz despertava nas coisas e não via problema em fazer uso de cores fortes e preto. A busca realizada pelo pintor é a de privilegiar as sensações à percepção imediata.

O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permanece encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para um pintor como esse [Cézanne], uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza e um único lirismo: o da existência sempre recomeçada (MERLEAU-PONTY, M. 2014, p.88).

O pintor deve sempre ter uma atitude de estranhamento frente o que observa. Representar do real é um exercício de questionamento; a partir desse processo que o conhecimento de mundo é fabricado. As telas de Cézanne e suas cores fortes não representam necessariamente a realidade como os olhos viam, mas uma interpretação de como o pintor se relacionou àquilo que observou.

Ainda sobre o fazer artístico, Merleau-Ponty realiza outras experimentações em sua investigação do processo perceptivo; em uma delas o filósofo grava a trajetória gestual da execução de um quadro por Henri Matisse (1869-1954), pintor francês e um dos mestres do fauvismo. Por meio do vídeo resultante dessa gravação, é possível detectar qual foi a evolução perceptiva efetuada, como o pintor entendeu aquilo que realiza.

A gravação resultante, quando executada em câmera lenta, demonstrava alguns movimentos interessantes como, por exemplo, as mãos do pintor se movendo em frente à tela sem tocá-la por alguns instantes, como se o cálculo de quais seriam os traços feitos estivesse sendo feito lentamente ou como se o pintor estivesse ensaiando a “coreografia” de seus gestos. O “ensaio” realizado pelo pintor demonstra que

nenhum traço é feito em vão: por mais rápido que ele seja feito, o gesto era o único gesto que poderia ser realizado, cada gesto tem sua intenção comunicativa e expressiva dentro de uma obra.

A fenomenologia da percepção serve de auxílio à compreensão de como o processo perceptivo influi sobre a representação. A relação do que se observa, quais as sensações que o observador tem ao se deparar com uma situação que pretende representar e a maneira que finaliza seu registro determinam como sua percepção opera sendo fatores essenciais aos estudos de desenho e pintura.

Embora pintura e desenho sejam frequentemente descritos como um meio estático, eu os vejo como cinéticos. Uma pintura não está congelada no tempo. Ela é cinética em uma referência de tempo não-linear assim como o olho do observador sobre o plano da pintura. Pintura permite ao pintor coreografar a sensação de tempo real do observador guiando os movimentos do olho do observador de acordo no tempo sobre o plano da pintura (PRATCHENKO, P. 1983, p.277, tradução nossa)

#### **4 Percepção como experiência sensorial e corporal**

Os fatores já citados, que compõem a atividade do desenhar, podem ser considerados uma das principais ferramentas que auxilia na construção da apreensão de conhecimento, ou seja, o exercício da percepção é fundamental na constituição de um olhar crítico. O estudo sobre percepção considera a percepção como um conjunto de princípios sensoriais e corporais, ou seja, a considera como um fenômeno que inclui todo o corpo, que o conecta e que o faz existir junto do mundo e não apenas como um observador passivo.

A percepção costuma ser renegada ao âmbito da visão; no senso comum, ver e perceber podem ser tomados como sinônimos. Muito disso se deve à “primazia da visão” que é reconhecida como o melhor mecanismo de entendimento do mundo [termo muitas vezes citado pelo autor Juhani Pallasmaa em seu livro “Os Olhos da Pele” (2009), utilizado como base para essa seção do texto]. A partir do momento em que dizemos que a visão é a única maneira possível de perceber, desprezamos as outras sensações e reservamos apenas a esse sentido o privilégio de produzir conhecimento.

Na cultura ocidental, a visão tem sido historicamente considerada o mais nobre dos sentidos, e o próprio pensamento é igualado à visão. Já na filosofia grega, as certezas se baseavam na visão e na

visibilidade. “Os olhos são testemunhos mais confiáveis do que os ouvidos”, escreveu Heráclito em um de seus fragmentos. Platão considerava a visão como a maior dádiva da humanidade, e insistia que as proposições éticas universais fossem acessíveis ao “olho da mente”. Aristóteles também considerava a visão como o mais nobre dos sentidos “por que ela aproxima mais o intelecto”, em virtude da imaterialidade relativa de seu conhecimento (PALLASMAA, J. 2009, p.16)

A primazia das imagens fica evidente na sociedade contemporânea tendo em vista o intenso fluxo e valorização imagéticos que recebem; muito se produz de imagens que podem apenas ser compreendidas por meio da visão, único sentido capaz de conter tal avalanche iconográfica desse “fluxo hipnótico sem foco ou participação” (PALLASMAA, J. 2009, p. 22). O maior problema do reconhecimento da visão como única detentora da razão não é, necessariamente, a valorização desse sentido e aprimoramento do mesmo; a verdadeira questão se encontra na maneira como isso ocorre em detrimento dos outros sentidos, que têm suas relevâncias menosprezadas. Perceber não se trata de uma exclusividade da visão, mas sim conecta o corpo como um todo.

A relação do desenho e os processos de apreensão da realidade é intrínseca. A partir do momento que nos percebemos diferentemente dentro do espaço, alteramos a visão que temos do mesmo e as experiências corporais, sensoriais e motoras que alteram a nossa percepção faz também com que interpretemos os signos recebidos de maneira distinto; a dinâmica corpóreo, sensorial e motora produz registros distintos em diferentes observadores.

A associação entre o interpretante e o signo é, portanto, muito mais inerente e íntima do que aparenta. O desenhista empresta um pouco de si ao que observa (e registra) e o objeto de observação se consolida por meio do sistema perceptivo do desenhista; a conexão entre o mundo e quem o representa finalmente vigora como forma de produção de conhecimento. A percepção é a responsável por decodificar os estímulos recebidos pelo contexto social e cultural e deve organizá-los para melhor compreender o mundo que a cerca.

## **5 Análise de desenhos**

A abordagem ampliada tanto do desenho em si como do ato de desenhar, por meio de sua relação com o processo perceptivo até o momento discutida, possibilita uma inserção mais efetiva do ensino de desenho nos cursos de graduação em arquitetura, suplantando a transmissão de procedimentos técnicos. A análise a ser apresentada a seguir tem por objetivo trazer um olhar mais aplicado ao tema. Nesse sentido,

escolheu-se a disciplina de Desenho de Arquitetura I (DA I) do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (CAU.IAU.USP), justamente por esta disciplina estar estruturada a partir desses princípios.

A disciplina DA I está locada no primeiro ano do CAU.IAU.USP. Este período de formação tem como parâmetro de integração horizontal das disciplinas a revisão crítica do conhecimento sincrético dos alunos ingressantes. O enfrentamento desse processo por meio do ensino de desenho se dá justamente pela desautomatização dos processos perceptivos do desenhador, principalmente em exercícios de observação. A presente pesquisa abordou um momento dessa disciplina que se caracteriza por um constante processo de revisão de suas práticas em função da análise dos resultados obtidos com os alunos.

A seleção dos trabalhos toma três imagens exemplares de um acervo estudado na pesquisa “*Desenho de observação e ensino de arquitetura: uma abordagem semiótica do processo perceptivo*”<sup>3</sup>. Nas atividades de pesquisa se classificou a produção de desenhos, realizada pelos alunos durante o oferecimento da disciplina DA I em 2015, inicialmente por um processo comparativo que possibilitou um mapeamento de recorrências e singularidades. Em um segundo momento, tal material foi analisado por meio de uma parametrização, fruto da revisão bibliográfica, momento em que os resultados foram dotados de sentido. Interessou aos autores deste artigo trazer a discussão das três imagens exemplares, em detrimento ao conjunto analisado, para que o foco da discussão esteja centrado nos exercícios didáticos, ou seja, procurou-se discutir os objetivos de tais práticas adotadas na disciplina por meio do olhar sobre tais imagens.

O *Desenho cego*<sup>4</sup> é um dos primeiros exercícios realizados com os alunos durante a disciplina DA I, aqui representado pela Figura 01; trata-se da utilização da técnica de desenho na qual o desenhador não olha para página enquanto rabisca, apenas para o objeto de estudo. Sendo assim, temos uma reformulação do vínculo corpo e mente criada no observador. O traçado contínuo denota uma sequência perceptiva que percorre linearmente; o foco no objeto de estudo possibilita que seus traços não percam controle mesmo ele não os observando; tal concentração se justifica porque seu espírito e seu olhar estavam centrados no objeto de observação. Além do mais, na Figura 1, mesmo que a mão não seja muito isomórfica podemos compreender como o

<sup>3</sup> Pesquisa desenvolvida pelo Programa Unificado de Bolsas de Estudos da Universidade de São Paulo, no período de setembro 2015 a agosto de 2016.

<sup>4</sup> Esse desenho também pode ser nomeado com *Desenho de pura percepção*.

desenhador entendeu o objeto a partir da hierarquia que estabeleceu entre os signos recebidos e expressos.

A ação de desautomatização do processo perceptivo se dá justamente na intervenção na relação entre “os olhos que veem, a mão que desenha e o espírito que entende”, que os define como momentos diferentes da codificação visual do mundo. Ao aproximar o olhar, o desenhar e o entender, bloqueia-se ação da memória no ato de grafar, seja a memória imediata do que se olha, seja a memória de outras representações. Dessa maneira podemos perceber a ausência de signos preestabelecidos na representação, no caso a figuração de mão, ou seja, a arbitrariedade própria da língua escrita, tão comumente utilizada pelos alunos para resolver os problemas de representação, é abandonada em favor da valorização da condição de estranhamento e atenção fenomenológica. A experiência de conhecer e reconhecer visualmente o objeto, e o mundo, é garantida nessa prática didática.



**Figura 1** - Desenho cego (fonte: acervo da disciplina)



**Figura 2** - Desenho de composição (fonte: acervo da disciplina)

A Figura 2 exemplifica outro exercício que consiste em instigar o olhar dos alunos que se deparam com um objeto desconhecido; essa atividade serve para provocar a ideia de repertório anterior que pode interferir na qualidade representativa do registro final: se o observador aborda o objeto de estudo com um olhar como se já o conhecesse, resta pouco a descobrir por meio da investigação do desenho de observação. Além do mais, essa atividade evita que os alunos “completem” o desenho com o que conhecem anteriormente dos objetos ou que tenham seu processo perceptivo afetado pelo o que já sabem do que observam.

A prática didática, portanto, compreende em mobilizar a experiência vivenciada por meio do *Desenho cego* para o enfrentamento satisfatório desse problema de representação. Ao tentar desenhar “as partes” (cadeira e tecido) o aluno identifica um distanciamento entre o produto sobre o papel e fato plástico que está diante de si. A Figura 2 exemplifica, ao contrário, um aluno que busca por meio de uma grafia inquieta as relações entre as diferentes linhas, bem como suas qualidades particulares. É possível identificar vestígios do olhar do desenhador percorrendo o objeto de uma forma quase tátil. O olhar toca o objeto; a percepção e o desenho se fundem em uma experiência única.

Na Figura 3, por fim, temos o último exercício que estimula o aluno de arquitetura a explorar os aspectos mais relevantes de um prédio por meio do desenho de observação do mesmo. O recurso utilizado é o diário gráfico. Um pequeno caderno (A5) onde o aluno é convidado a registrar sua experiência em uma situação espacial dada. As características desse meio podem ser definidas como a possibilidade de desenhos rápidos mais próximos ao pensamento e de poder representar com um baixo grau informativo privilegiando o processo de seleção que constitui o olhar crítico anteriormente discutido. O percurso é fundamental no processo de desenhar as várias páginas do diário. No exemplo pode-se perceber um olhar sobre uma situação espacial (página da esquerda) representado pela sucessão de planos e aberturas e na sequência (página da direita) uma aproximação do corpo do desenhador ao buquê de rosas que estava sobre a mesa. O conjunto aqui apresentado mais que exemplificar a experiência da posição do observador em um espaço, traz também seu deslocamento em direção a um objeto, buquê de rosas, que indicia um processo de valoração sobre o conjunto de signos inicialmente observado, reiterado por meio dos comentários escritos ao pé das páginas. Uma experiência temporal qualificada do corpo no espaço.



**Figura 3** - Conjunto de desenhos de observação em diário gráfico (fonte: acervo da disciplina)

A disciplina DA I se estrutura em outros exercícios intermediários entre os três apresentados nesse artigo. Com a seleção, no entanto, podemos perceber o processo onde em um primeiro momento se reverte *hábitos* que afastam o ato do desenho do processo de percepção, para depois se possibilitar uma condição de atenção e estranhamento fenomenológico e, por fim, trazer o aluno para rever seu cotidiano com um olhar capacitado a decodificar o mundo que o envolve de uma maneira crítica. O desenho de observação, por meio dessas atividades didáticas, reassume seu papel na formação de um repertório que contribua efetivamente para a capacitação do aluno no fazer arquitetônico.

## 6 Conclusão

Há interdependência no desenvolvimento da percepção e do repertório imagético; ao apurar o olhar, recebe-se maior número de mensagens das imagens observadas. Dessa maneira, o aluno terá mais material para julgamento e insumo para a reflexão e interpretação. A esse conjunto de fatores internos que trabalham junto com o olhar e as mãos na composição de um processo edificador de conhecimento por meio do desenho pode-se nomear de espírito.

A síntese desse esforço intelectual desencadeia no melhoramento do olhar, comprovando a relação cíclica que essas duas dimensões, que compõem o desenho, têm. O imaginário do indivíduo que exercita sua percepção torna-se mais vasto e, como consequência, a sua capacidade de interpretação se aprimora e, também, sua capacidade de representação.

O desenho é uma forma de representação que consiste no resultado de um processo de entendimento que resulta em um registro gráfico: não existe representação sem interpretação. Por esse motivo, o desenho de observação pode ser tomado como uma forma de estabelecer um posicionamento crítico sobre o que se observa e consequentemente se registra; sendo assim, trata-se de um ato comunicativo: por meio de um conjunto de dados fornecidos são produzidos juízos críticos na relação com um repertório e um embasamento prévio.

A representação é esse modo muito próprio de produzir imagens que o homem sempre conheceu e que sempre exigiu dele, competências técnicas e conceituais, esforço, persistência e atenção. A representação está desvalorizada porque há uma desconfiança na eficácia do esforço no papel ou na importância da paciência, da perseverança, da disciplina. É, porém, a condição básica de se construir na relação única de corpo e mente reproduções das 'representações mentais' associadas às emoções, sentimentos e inteligência operativa que só a ação não-disferida ou não visualizada

confere. O desenho é, assim, acima de tudo representação (VIEIRA, J. P., 2002, p. 13)

O espírito tem tamanha influência sobre o desenho e relação íntima com o desenhista que é comum ocorrer um conflito entre aquilo que se vê e o que se representa. Diferentes condições psicossomáticas produzem desenhos mais ou menos próximos à realidade apresentada; no entanto, o que muitas vezes acontece quando tais diferenças ocorrem é o embate da realidade com aquilo que o observador “pensa que vê”. A realidade passada pelo filtro do espírito se transforma na realidade do observador e esse diálogo se expressa em sua representação; além do mais, acontece também do repertório do desenhista “infectar” seu entendimento sobre o observado: um objeto comumente conhecido pelo observador será tratado pelo olhar e pelo espírito com preconceito, o repertório prévio que faz com que o desenhista aborde o seu objeto de estudo com um julgamento próprio já esboçado.

O presente artigo objetivou trazer uma experiência didática que enfrenta tal questão perceptiva. Em um sentido amplo, a discussão caracterizou uma abordagem do ensino de desenho que refaça suas perguntas: A invés de se colocar “Como pode o aluno desenhar melhor?” enfrentar a questão de “Como o aluno percebe?”. Nesse sentido, o olhar mais atento acerca revisão sobre os processos de representação permite o entendimento não somente das técnicas de grafias, mas do questionamento da qualidade da relação sujeito e objeto presente no ato de desenhar, e assim contribuir para a formação crítica dos alunos.

### **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer o Núcleo de Pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC), grupo no qual a presente pesquisa se desenvolve, e ao Programa Unificado de Bolsas USP (Ensino), pelo suporte financeiro.

### **Referências**

BARBOSA, José Manuel. Desenho e imagem. **PSIAX: Estudos e Reflexões Sobre Desenho e Imagem**. Porto: n. 5, 2006, p. 42-44.

FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 1993, pp. 5-36.

\_\_\_\_\_ **Olhar periférico**. São Paulo: Edusp, 1993, pp. 157-165.

MAGALHÃES, Graça. Considerações sobre desenho: a ação de desenhar ou a grafia do sintoma. **PSIAX: Estudos e Reflexões Sobre Desenho e Imagem**. Porto: n. 3, 2004, pp. 15-21.

MARQUES, Jorge. Das funções do desenho. Aspectos para a interpretação das imagens. **PSIAX: Estudos e Reflexões Sobre Desenho e Imagem**. Porto: n. 3, 2004, pp. 25-26.

MASSIRONI, Manfredo; DE BRITO, Cidália. Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. Portugal: Edições 70, p. 09-88, 1983, pp. 09-88.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Editora Cosac Naify, p.275-301, 2014.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2009.

PRATCHENKO, P. Painting and Drawing as Manifestations of Visual Perception. **Leonardo**, v. 16, n. 4, p. 273-279, 1983.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Braziliense, 1983.

VAZ, Suzana. 4 modos de desenho para uma percepção desenvolvida. **PSIAX: Estudos e Reflexões Sobre Desenho e Imagem**. Porto: n. 2, 2003, pp. 35-43.

VIEIRA, Joaquim. A necessidade da representação. Representação. Abstracção. Apresentação. **PSIAX: Estudos e Reflexões Sobre Desenho e Imagem**. Porto: n. 2, 2003, pp. 15-27.

VIEIRA, Joaquim Pinto. Como está a vontade desenhar?. **PSIAX: Estudos e Reflexões Sobre Desenho e Imagem**. Porto: n. 1, 2002, pp. 10-17.

\_\_\_\_\_. Desenho e vejo a imagem do que imagino que vi. **PSIAX: Estudos e Reflexões Sobre Desenho e Imagem**. Porto: n. 6, 2008, pp. 17-32.