

PENSAR O DESENHO: LINGUAGEM, HISTÓRIA E PRÁTICA

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Aloizio Mercadante

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES:

João Carlos Teatini de Souza Clímaco

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
UNICENTRO

REITOR: Aldo Nelson Bona

VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza

PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil

COORDENADORA NEAD/UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel

COORDENADORA ADJUNTA NEAD/UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DIRETOR: Carlos Eduardo Schipanski

VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

COMITÊ EDITORIAL DO NEAD/UAB

Aldo Bona, Edécio Stroparo, Edgar Gandra, Jamile Santinello, Klevi Mary Reali,
Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel,
Rafael Sebrian, Ruth Rieth Leonhardt.

EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE
LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Marcio Cunha

COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann,
Márcia Cristina Cebulski, Gabriela Di Donato Salvador, Clovis Marcio Cunha



SIMONE PEIXOTO

**PENSAR O DESENHO:
LINGUAGEM, HISTÓRIA E
PRÁTICA**

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Rickli
Espencer Ávila Gandra
Natacha Jordão

GRÁFICA UNICENTRO

206 exemplares

Catálogo na Publicação
Biblioteca Central da UNICENTRO-Guarapuava, Campus Santa Cruz

P379p Peixoto, Simone
Pensar o desenho: linguagem, história e prática / Simone Peixoto. -
Guarapuava: UNICENTRO, 2013.
79 p.

Bibliografia

1. Desenho. 2. Arte. I. Título.

CDD 20. ed. 741

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade do autor.

SUMÁRIO:

APRESENTAÇÃO	07
ONDE ESTÁ O DESENHO? O ESPAÇO DO DESENHO NA ARTE E NA VIDA COTIDIANA: APLICAÇÕES	11
DESENHO ARTÍSTICO, RELAÇÕES ENTRE O DESENHO E A ARTE, A ARTE E O DESENHO	19
TRANSFORMAÇÕES DO CONCEITO DE DESENHO NA HISTÓRIA DA ARTE	27
DESENHO E A ARTE MODERNA: A CONCEPÇÃO MODERNA DE DESENHO	45
A LINGUAGEM DO DESENHO: RELAÇÕES INTERNAS E EXTERNAS, PROPORÇÃO E ESCALA	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS:	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	77

APRESENTAÇÃO

Olá, caro aluno!

O material que você tem em mãos propõe, de uma maneira acessível para quem está começando agora, um percurso pela linguagem do Desenho, procurando aprofundar suas questões com o cuidado e a estima que essa importante ferramenta merece.

Algumas dúvidas costumam rondar o aluno de desenho. Vamos então, conversar um pouco antes de iniciar nosso trabalho. É comum julgar que o desenho é uma habilidade restrita a poucos que tiveram a sorte de nascer com o “dom” ou com um talento nato para ele, e que, por isso, desenhavam virtuosamente bem e sem dificuldades, e ainda aprendem tudo sozinhos. Também é comum a crença de que para aqueles que nasceram sem essa habilidade, aprender a desenhar é uma tarefa árdua e frustrante.

Desenho é, em essência, uma linguagem, e isso pressupõe então, uma comunicação, já que alguém emite uma mensagem e alguém a recebe e a compreende. Assim como outras linguagens (língua falada, língua escrita, linguagem de sinais, etc.), o desenho apresenta códigos ou regras que precisam ser conhecidos para que a comunicação se estabeleça. No caso do desenho

artístico, essas regras são bastante flexíveis, não para dificultar o entendimento, mas para favorecer sua interpretação poética.

Sendo uma linguagem, o desenho pode ter suas “regras” ou códigos compartilhados entre as pessoas, o que significa que ele pode ser ensinado e aprendido, e que não necessita de nenhuma habilidade específica que não seja comum a todas as pessoas. Prova disso, é que há muitos artistas portadores de deficiências nas mãos ou braços, que limitam seus movimentos, mas a despeito desses limites, desenham habilidosamente com os pés. Do nosso ponto de vista, se há algo que essas pessoas têm de especial, é a força de vontade e a determinação.

Muitas das dificuldades relacionadas a aprender a desenhar estão ligadas também ao que o senso comum julga ser um bom desenho e que, ao contrário do que se pensa, não é apenas aquele que reproduz com qualidades fotográficas a realidade visível. Além de reproduzir algo que estamos vendo, o desenho é importante para entendermos como estamos vendo, ou seja, ele expressa nossa maneira de ver e de sentir o mundo, nos ajudando a refletir sobre ele.

Mais do que uma habilidade manual, o desenho é pensamento e começa com a observação. Quando olhamos para uma jarra e tentamos desenhá-la, nosso olhar percorre sua silhueta tentando registrar suas curvas, encaixes, detalhes, a proporção entre altura e largura, etc. Assim, a primeira ferramenta que precisamos aprender a usar é o olhar, isto é, precisamos ter paciência para observar o detalhe e compreender o todo.

Para o pensamento se transformar em desenho, no entanto, é preciso um meio material que o torne concreto e que possibilite que seja compartilhado por todos. Quando falamos em desenho, os primeiros materiais que nos vem à mente são quase sempre o lápis e o papel, tão simples, no entanto, tão acessíveis, eles são capazes de construir as mais encantadoras imagens. O lápis e o papel, assim como todos os outros materiais de desenho, requerem intimidade, assim como acontece em uma amizade. Logo, é preciso tempo, dedicação e cuidado para que tais materiais sejam entendidos e para que respondam, prontamente, aos nossos comandos e aceitem nossas intenções.

O desenho é uma ferramenta que nos acompanha por toda a vida. Estamos sempre aprendendo a desenhar e por meio do desenhar, pois assim como a fala e a escrita, ele nos ajuda a compreender o mundo e também a nós mesmos.

Márcio Elias dos Santos.

Márcio Elias dos Santos – educador e artista plástico – é formado em Artes Visuais pela Unicamp e Mestre em Artes pela mesma Instituição. Suas principais áreas de pesquisa são a pintura e a gravura. É professor na Faculdade de Administração e Artes, de Limeira, e um dos coordenadores do Projeto Xilomóvel, que divulga e ensina xilogravura em espaços alternativos.

ONDE ESTÁ O DESENHO? O ESPAÇO DO DESENHO NA ARTE E NA VIDA COTIDIANA: APLICAÇÕES

Costumamos pensar que desenho é algo que, quando não é feito por crianças como uma brincadeira, só pode ser feito por um artista. Ou seja, quando o desenho deixa de ser uma ‘brincadeira’, ele só pode ser praticado como uma atividade especializada para a qual é preciso ter um dom especial ou muito treinamento, como se somente um artista pudesse desenhar, e como se a sua única aplicação fosse a arte. Isso simplesmente não é verdade, e dificilmente percebemos o quanto o desenho é necessário em diversas atividades humanas.

A primeira proposição deste livro é ampliar um pouco a ideia que tem do que é desenho, mas para isso, vamos tentar elencar as diversas atividades em que ele está presente, e é necessário, isto é, vamos delimitar onde está o desenho.

[...] o ideário nos tem impedido de enfrentar o ensino racional, cuidadoso e interessado do desenho, nas escolas brasileiras. Para desenhar é preciso ter talento, ter imaginação, ter vocação. Nada mais falso. Desenho é linguagem também e enquanto linguagem é acessível a todos. Ademais, em cada homem há o germe, quando nada, do criador que todos os homens juntos constituem (ARTIGAS, 1975, p. 12).

Se pensarmos no desenho como projeto, fica bem fácil pensar em várias situações até bem comuns nas quais ele é necessário. Engenheiros e arquitetos fazem uso recorrente dele para desenvolver seus projetos, assim como as indústrias de metalurgia e maquinário, as costureiras para fazer roupas, os marceneiros para construir móveis e os *designers* para criar novos objetos para o nosso cotidiano. Enfim, sempre que é necessário desenvolver um projeto, seja para construir um edifício, um objeto, uma casa ou ainda, para confeccionar uma roupa, é um desenho que ensina ou mostra para quem vai executá-los, como eles devem ser feitos. Antes mesmo de existir, qualquer objeto foi um desenho, ou seja, no momento em que esse novo objeto foi imaginado pela primeira vez, muito provavelmente ele foi esboçado por meio de um desenho, a que denominamos *desenho técnico*.

Contudo, muitas vezes, pode não ter existido um desenho propriamente dito, isto é, pode ser que uma costureira ou um marceneiro possa, perfeitamente, ter confeccionado uma roupa ou criado um móvel sem que tivesse um registro em um papel para guiá-lo, mas, certamente, na cabeça desses profissionais, existia alguma ideia, uma espécie de projeto mental a ser seguido, para que ao final, aquilo se tornasse uma roupa ou um móvel útil. Podemos pensar nessa ideia, que estava somente na mente desses criadores, como um desenho também: um desenho imaginado.

A palavra *desenho* tem uma origem semântica bem interessante. No latim, *desenho* vem da palavra *desígnio*, que significa *projeto*, *plano* ou *propósito*, e confunde-se com o desejo. Designar é desejar criar, projetar, planejar. Desenhar, originalmente, está ligado a essa primeira ideia, ao primeiro vislumbre de uma realização, ou seja, o desenho está presente em qualquer ação humana.

Bem sabemos que a palavra 'desenho' tem, originariamente, um compromisso com a palavra 'desígnio'. Ambas se identificavam. Na medida em que estabelecemos, efetivamente, os vínculos entre as duas palavras, estaremos também recuperando a capacidade de influir no rumo do nosso viver. Assim, o desenho se aproxima da noção de projeto (pro-jet), de uma espécie de lançar-se para frente, incessantemente, movido por uma 'preocupação', Essa 'preocupação' compartilha da consciência da necessidade (MOTTA, 1975, p. 29).

Para avançarmos um pouco mais nesse ponto, quando compramos um objeto ou um aparelho um pouco mais complexo, precisamos de um manual que nos ensine a usá-los, não é mesmo? No entanto, para facilitar a compreensão das instruções, é muito comum que um texto explicativo – por vezes muito simplificado para que possamos compreender somente aquilo que é necessário para utilizá-los – seja associado a uma ilustração, a um desenho baseado no desenho técnico usado para construí-los, que nos ajudará a compreendê-los melhor. A partir desse desenho, não conseguimos, obviamente, construir um novo objeto igual, nem tampouco essa é a intenção desse desenho. Por exemplo, ninguém consegue montar um novo aparelho de DVD a partir do manual de utilização que o acompanha, mas ele certamente nos ajudará a usá-lo em casa.

Para compreendermos ideias, teorias ou a história de algo, entre outras questões, certamente, um texto seria suficiente e mais coerente, mas para entendermos o uso de objetos, de uma técnica qualquer, de uma prática ou da aplicação de um método, como a culinária, por exemplo, é mais fácil compreendermos por meio de uma imagem, porque é exatamente essa imagem que nos permite compreender melhor sua aplicação.

Outro tipo interessante de desenho é o desenho científico, como, por exemplo, os desenhos de plantas, animais ou insetos, facilmente encontrados no nosso cotidiano, em livros didáticos ou em manuais de plantas e ervas, etc. O que chama a atenção nesse tipo de desenho, é que os avanços tecnológicos relativos à imagem, dentre eles, a fotografia, não o substituem. Isso mesmo, a fotografia não dá conta de mostrar tudo aquilo que é preciso ou importante sobre uma espécie de planta ou animal, ainda que ela seja a captura exata de um exemplar real. Portanto, a fotografia não é mais eficiente do que um desenho.

Mas como isso é possível? A resposta é bem simples. Em primeiro lugar, é extremamente difícil encontrar um exemplar que reproduza, fielmente, todas as características exatas daquela espécie. Por exemplo, um besourinho pode ter perdido uma antena ou mesmo nascer com uma patinha menor, ou ainda, uma planta pode apresentar falhas em suas folhas e assim por diante. É óbvio que esse é um fator importante, mas não é a única resposta, e se esse fosse o único motivo, a solução seria encontrar um raro exemplar que apresentasse todas as características.

Além disso, ao criarmos a imagem, colocamos todos os detalhes importantes para compreendermos aquela espécie, tanto os mais evidentes, quanto aqueles que seriam menos perceptíveis em uma fotografia, como as patinhas ou os pelos das patas de um inseto, ou ainda, as folhas e as suas minúsculas nervuras. Esses são detalhes que poderiam estar presentes em uma fotografia, mas que também poderiam passar despercebidos, ou então, que poderíamos ter mais dificuldade de enxergar, por conta da sua cor ou da textura, por exemplo.

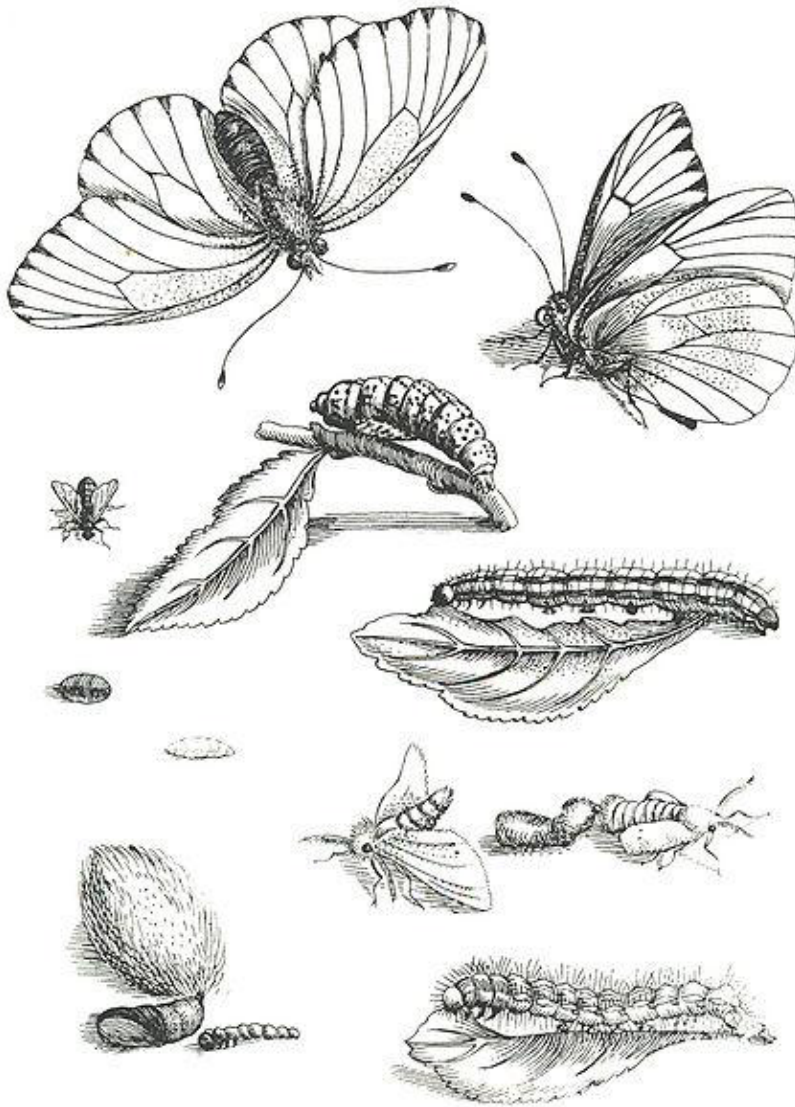


Figura 1: Maria Sybilla Merian

Fonte: Retirada do livro *Eurucarum Ortus*, de 1700, aproximadamente.



Figura 2: Erica Massoni

Fonte: Franz Bauer, de 1815, aproximadamente.

Um desenho científico pode apresentar também, elementos diferentes, como as partes da estrutura de um corpo (cabeça, tronco e membros ou caule, galhos, folhas e flores). Ou ainda, caso seja necessário revelar uma textura ou uma cor, será preciso então, colorir esse desenho com lápis de cor ou aquarela. Ou seja, o ilustrador ou o desenhista determinam o tipo de desenho e de acabamento que ele deverá ter, dependendo do que pretendem comunicar.

Fica óbvio, portanto, que um desenho nunca é simplesmente a cópia da realidade, mas antes de tudo, é um olhar do desenhista sobre um objeto ou sobre os elementos da realidade, mas esta discussão será aprofundada mais tarde, quando formos tratarmos do desenho artístico, propriamente dito. Por

hora, basta nos concentrarmos no fato de que o desenho está por toda parte, e é tão importante quanto qualquer projeto, porque assim como o texto ou como o verbo permite expressarmos nossas ideias por meio de palavras, o desenho possibilita que nos expressemos por meio de imagens. Desse modo, o texto e a imagem não substituem um ao outro, pois ambos são necessários.

Nesse ponto, você deve estar se perguntando sobre os rumos que este livro tomará, e se ele é alguma espécie de manual técnico, já que estamos até agora, falando de desenhos técnicos, científicos e projetos e ainda não abordamos a arte. Calma! Chegaremos lá!

Antes, contudo, e de uma forma ainda mais ampla, iremos um pouco além da exploração de onde está e o que é o desenho, uma vez que consideramos que é mais fácil compreendermos uma ação ou um objeto por meio de uma imagem, porque ela organiza melhor as informações e permite compreendê-las melhor do que um texto. Podemos considerar, então, o desenho ou a imagem como a organização de elementos visuais num espaço.

Existem algumas situações corriqueiras em que usamos, em um texto, elementos da linguagem visual. Imagine uma linha do tempo, em que datas e eventos são dispostos cronologicamente. Essa linha é um elemento visual, que rapidamente nos mostra o que aconteceu antes e depois, no tempo. Do mesmo modo, uma árvore genealógica (ou árvore da família) é um desenho que nos mostra, visualmente, qual o grau de parentesco e a idade das pessoas que formam dada família. O nome ‘árvore’ deriva da forma pela qual esse gráfico é apresentado, ou seja, ele é parecido com o desenho e a estrutura visual de uma árvore, tendo em vista que é um eixo com ramificações. Também podemos, ainda, mais corriqueiramente, dispormos números em uma tabela, ou quaisquer informações em um gráfico, para demonstrar, de forma muito mais eficiente, a relação entre eles.

O que nos faz perceber muito mais rapidamente essas relações numa tabela, numa árvore genealógica ou numa linha do tempo, é exatamente a forma com que esses elementos estão dispostos no espaço. Assim, todos aqueles que já criaram uma tabela utilizando o *Excel*, ou que já fizeram ou imaginaram sua árvore genealógica – que podem ser considerados desenhos não muito complexos – estão pensando de uma maneira visual, isto é, estão criando um desenho muito complexo, imagens, pois ambas pertencem ao mesmo universo.

Todos concordam que um mapa é um desenho. Então, o mapa de um país ou de uma cidade feito num pedaço de papel para ajudarmos um amigo a encontrar um lugar que ele não conhece, também é um desenho? Estes últimos exemplos (mapa, planilha, tabela, etc.) dizem respeito a uma forma de organização que tem por objetivo somente tornar nossa vida mais prática. Contudo, os desenhos tendem também a tornar nossa vida mais bonita. Vamos em frente!!!!

O espaço mais comum em que um desenho aparece é em uma folha de papel. No entanto, se partirmos do princípio de organização de elementos num espaço, podemos pensar nas coisas que organizamos diariamente no espaço para tornar a nossa vida mais fácil, mais prática e, sobretudo, mais agradável e bonita. Quando arrumamos nossa casa, escolhemos cuidadosamente o lugar para cada móvel, tanto para facilitar nossa vida, quanto para deixá-la mais bonita. Dentro de nossos armários, também organizamos roupas, utensílios e ferramentas, tanto para ficar mais fácil de encontrar o que queremos, quanto para ficar mais agradável aos nossos olhos. Para falar um pouco mais a respeito do desenvolvimento do desenho infantil, Moreira (2008) salienta que:

A criança desenhando está afirmando a sua capacidade de designar. Desenha brinquedos, brinca com os desenhos. É seu o desenho da sua pipa, o risco da amarelinha, o castelo de areia, as estradas por onde andam seus carrinhos, a planta de sua casinha. É desenho a maneira como organiza as pedras e as folhas ao redor do castelo de areia ou como organiza as panelinhas, os pratos, as colheres na brincadeira de casinha. Entendo por desenho o traço no papel ou em qualquer superfície, mas também a maneira como a criança concebe o seu espaço de jogo com os materiais que dispõe. Observando a brincadeira livre das crianças pode-se notar diferenças individuais na maneira de dispor seus brinquedos no espaço. Na maneira de desenhar o seu espaço (MOREIRA, 2008, p.16-17).

É genial essa passagem em que a autora afirma que o desenho – como brincadeira ou jogo – se estende às ações das crianças também pela maneira como elas organizam o espaço, ou seja, pelo modo como organizam pedrinhas ou dispõem os brinquedos.

Podemos ir ainda além, e afirmar que esse jogo não acaba nunca, e nos acompanha por toda a nossa vida. Naturalmente, paramos de usar brinquedinhos ou pedrinhas ou ainda, a areia de um parquinho, mas encontramos outros lugares em que, por motivos de organização e, principalmente, por prazer,

seguimos arrumando nossos espaços de uma maneira que nos agrada. Desse modo, alguns gostam de organizar as roupas no armário por cor ou os sapatos por estilo, as joias ou acessórios por diversas categorias, as ferramentas na caixa de ferramentas, e alguns gostam até mesmo de organizar, de forma especial, a própria comida no prato. Os exemplos são inúmeros e, neste momento, convido você a pensar em sua vida e nos pequenos ‘desenhos’ que você faz com seus pertences. E as pessoas com as quais você convive? Quais são os ‘desenhos’ que elas fazem?

Agora sim, não podemos nos perder nesse pensamento. Como chamar de desenho a mania de organizar sapatos? Como isso pode ter alguma relação com os trabalhos maravilhosos que vemos em museus, como, por exemplo, os incríveis desenhos de Leonardo Da Vinci ou a obra sofisticadíssima de Gustav Klimt? Ora, a relação não é tão próxima e falaremos logo mais sobre essas diferenças. Mas antes de separar, definitivamente, a organização dos sapatos dos desenhos de Leonardo Da Vinci, podemos pensar que relação pode haver entre essas obras maravilhosas e nós mesmos, no nosso cotidiano.

Sentimos prazer em ver, em observar algo que, para nós, é bonito, organizado, harmônico, e também sentimos prazer em produzir beleza e harmonia. É dessa forma que, ainda que tenhamos parado de desenhar e que muitos de nós nos sintamos verdadeiramente incapazes disso, na verdade, nunca deixamos de produzir imagens ou de pensar por meio delas. Isso é tão natural quanto prazeroso e necessário para todos nós.

O desenho técnico, o desenho de observação e mesmo qualquer tipo de desenho artístico, obviamente, são de uma natureza diferente desse ‘desenho’ intuitivo de que acabamos de tratar. O desenho possui códigos diferentes a serem aprendidos, praticados e observados muito claramente em nossos desenhos ou nos desenhos de outros artistas. Vamos tratar dessa linguagem, mas sem nunca esquecer que o que está por trás desses códigos é um pensamento visual que todos possuímos e que, portanto, são códigos que todos somos capazes de compreender e de utilizar, independentemente de sermos artistas reconhecidos ou não e independentemente mesmo de termos escolhido sermos artistas por profissão.

Se todas as pessoas pudessem ou quisessem ter escolhido desenvolver o desenho ou a linguagem visual em suas vidas, de alguma maneira, essa escolha, isoladamente, não faria delas um artista, mas lhes forneceria outras poderosas ferramentas de comunicação.

DESENHO ARTÍSTICO, RELAÇÕES ENTRE O DESENHO E A ARTE, A ARTE E O DESENHO

O desenho habita a fronteira entre a ideia e a realidade. Imagem ou emoção construída por sinais gráficos, materializando noções de forma, peso, direção, luz e localização no espaço. Desenhar fica no limite entre o imaginar e o fazer, entre o pensamento e os sentidos.
(Arnaldo Battaglini)

No primeiro capítulo, tratamos de como o desenho ou uma ideia mais ampliada dele é o germe, o início de qualquer criação, e salientamos que o pensamento visual ou a maneira de pensar por meio de imagens estão presentes em todos nós e duram por toda vida, independentemente de sermos ou não artistas. Agora chegou o momento de localizarmos o desenho e de refletirmos sobre ele no universo da arte. O que é desenho? Como o desenho artístico se distingue de tantas outras formas de desenhar?

O senso comum denomina *desenho* aquilo que é feito a lápis, num papel; *pintura*, aquilo que tem cor, e *escultura*, o que tem três dimensões e volume. É claro que essas definições são muito simplistas e não dão conta da complexidade do que é um desenho, uma pintura ou uma escultura, pois essas conceituações não podem ser tão estanques. Desse modo, nem sempre é fácil distinguir o que é desenho do que é pintura, por exemplo, especialmente desde a arte moderna, assunto do qual trataremos nos próximos capítulos. Por

enquanto, e sem definições muito engessadas, é preciso encontrar algumas diretrizes para definir o que é desenho, isto é, é necessário delimitar um chão comum para sabermos que estamos pensando no desenho de forma unívoca, e então seguirmos com nossas reflexões.

Em geral, na arte, o que chamamos de desenho é o que há de mais simples (não confundir simples com simplório) – o primeiro traço, o primeiro gesto, o esboço. Para compreender essa simplicidade, podemos pensar nos elementos que constroem três das diversas linguagens artísticas: a escultura, a pintura e o desenho. De maneira bem básica, conceituaremos cada um desses elementos.

Na escultura, pressupõe-se o uso das três dimensões: a altura, a largura e a profundidade, o que implica dizer que a escultura tem volume, ou seja, os materiais utilizados para fazer esculturas têm volume. A argila, os blocos de madeira ou pedra e as ferramentas são especiais para cada trabalho, e geralmente, é necessário um espaço físico apropriado desenvolvê-lo, seja um ateliê ou uma oficina que comporte tudo isso. Além disso, o escultor, de maneira geral, tem um embate físico com a matéria, pois molda, amassa, sova, corta, talha e fere o material.

A cor e os tons, os matizes e os contrastes, a vibração e a transparência, entre outros elementos, dizem respeito à pintura. Ou seja, para pintar, em primeiro lugar, é necessário o uso de material colorido, já que essa linguagem pressupõe a relação entre as cores, que geralmente, provêm das tintas e que, por sua vez, precisam de pincéis, da tela de pintura ou de um papel que aceite a umidade. Para fazer diferentes níveis de transparência, é preciso dissolver a tinta em um diluente, como a água, óleo, etc. A pintura pode ser bem mais delicada do que uma escultura, mas ainda assim, precisa de uma estrutura básica e de bastante experimentação para conseguir tratar de seus elementos.

Os elementos que constituem o desenho são basicamente a linha, o ponto e o plano, aos quais podem ser somados outros elementos como a textura, o claro e o escuro, a perspectiva, etc. Entretanto, bem basicamente, um desenho pode ser constituído apenas por linhas sobre um plano. Nada mais simples, rápido, imediato. Assim, uma criança que risca o chão de areia com um pedaço de pau, está desenhando. Para desenhar é preciso muito pouco, pois a principal matéria do desenho é a ideia, daí a sua familiaridade com o projeto.

Muitas vezes, para muitos artistas, o desenho se apresenta como algo preparatório, como aquilo que antecede a uma pintura ou outra técnica. É o momento, mais uma vez (como em qualquer projeto), em que a ideia é pela primeira vez materializada. Dificilmente um artista não desenha, ainda que essa não seja a técnica escolhida por ele para se expressar. A maioria dos artistas desenha, porque o desenho lhes possibilita, com muita facilidade e rapidez, registrar uma imagem para depois desenvolvê-la em qualquer outra técnica.

O desenho é a expressão mais imediata do pensamento e a maneira mais simples de produzir uma imagem. Nesse ponto, separamos o que é simples do que simplório. A simplicidade do desenho está ligada ao fato de ele ser mais imediato, de poder ser realizado com poucos elementos e com quase todo material, e também a uma ideia primária, isto é, à primeira ideia e não a sua extensa elaboração como em uma pintura ou em uma escultura. Faz-se necessário dizermos também, que há desenhos superelaborados e complexos, como algumas pinturas que levam dias, semanas para serem realizadas. No entanto, o conceito de desenho é versátil e permite tanto uma extensa elaboração como também uma simples linha que apenas divide duas partes de um papel.

E o que distingue um desenho técnico como um mapa de um desenho artístico (assunto desse livro)? Ora, essa reflexão é tão complexa quanto o que é arte. Não nos cabe, neste momento, esgotar esse assunto e nem mesmo explorá-lo muito vastamente, mas é preciso, novamente, estabelecer um chão comum e levantar algumas hipóteses. Portanto, vamos colocar de uma maneira bem simples, mas não pouco profunda, que a arte – o desenho artístico – diferentemente das outras manifestações do desenho, trata, além da representação da realidade, também de elementos não visíveis ou imateriais, como sentimentos. De uma maneira geral, a arte sempre transmite algo de imaterial, além de, algumas vezes, representar algo visível, como um objeto, uma planta, uma paisagem, uma figura humana ou animal, entre outros, e pode expressar também, um sentimento ou um conceito, como, por exemplo, o amor e a saudade, a raiva e o medo, o belo e o feio,

O papel da arte pode ser compreendido como uma das maneiras humanas de refletir sobre nós mesmos, sobre nossa própria existência, sobre o mundo em que habitamos, e sobre a natureza. É comum ouvirmos que a arte é inútil. Também é comum que artistas e amantes da arte se chateiem com essa

afirmação, mas se a tomarmos por um juízo de valor negativo ou por algum caráter preconceituoso, ela pode ser considerada verdadeira.

Para o mundo, a arte não possui uma aplicação prática, pelo menos não imediata. Dessa maneira, ela é essencialmente humana, mas não necessária para a nossa sobrevivência, o que não a impede de ser extremamente importante para a nossa constituição como seres racionais, reflexivos e em constante evolução. De certa forma, a arte é o que nos faz humanos, isto é, ela tem a propriedade de nos humanizar. Enfim, o desenho artístico é aquele que não tem uma aplicação prática, técnica, mas ao mesmo tempo, não é algo meramente recreativo e intuitivo, pois pressupõe uma reflexão e uma existência poética daquele que o fez.

O desenho é o modo imediato de registro do nosso olhar. Por meio dele, interpretamos o que vemos, o que sentimos e nossa relação com o mundo. Por meio dele, distinguimos as coisas, aprendemos a amá-las. É onde o pensamento do artista se materializa, organiza, expressa e constrói. O desenho como meio de conhecimento, de apropriação, de comunhão. É a figura do desejo: desejo inconsciente de expressar algo indizível (ELUF, 2008, p. 05).

Por isso, acreditamos que seja tão importante, para um artista, desenvolver o seu desenho, tanto tecnicamente quanto poeticamente. Quanto mais desenvoltura e segurança ele tiver ao desenhar, melhor se expressará plasticamente. Poder desenvolver projetos ou desenhos de estudo com clareza e precisão por meio de desenhos é uma ferramenta importante para qualquer artista, e que poderá, certamente, mudar o rumo de sua obra. Se, no momento da criação, o artista conseguir manifestar seu pensamento por meio de uma imagem, esse mesmo momento tão importante será potencializado, isto é, as ideias serão mais bem desenvolvidas. Assim, quando chegar o momento da construção daquela obra, seja ela uma pintura, um vídeo, uma escultura, uma instalação, uma gravura ou qualquer outro meio, a ideia já estará amadurecida e consolidada para ser novamente aprimorada para seu novo suporte.

Na mesma medida em que um artista, em sua obra, trata de coisas imateriais, como sentimentos ou conceitos, ele também fala de si, de suas próprias verdades e de sua maneira de ver o mundo. E como o desenho é

tão simples, tão ligado ao primeiro pensamento, à intuição do artista, ele transparece ainda mais essa verdade. O desenho é a caligrafia de um artista, é ali que ele mostra mais verdadeiramente a origem de sua criação, os motivos e os desejos (ELUF, 2008, p. 5).

A citação a seguir, é de Tuneu (Antônio Carlos Rodrigues), aluno de Tarsila do Amaral, com quem teve uma intensa convivência durante muitos anos. Vejamos o que ele diz sobre o desenho da artista:

Tarsila, quando desenhava em viagem, conseguia rapidamente captar o essencial, traduzir o que via, escolhendo precisamente os objetos, as figuras, e, sistematicamente transmitir o todo sem perder a emoção, por isso consideramos tanto esses desenhos. Neles, vemos e lemos a clareza de sua intenção em nos fazer acompanhar seu pensamento e mergulhamos instantaneamente em seu procedimento criativo. Quando acompanho a linha de um de seus desenhos, ouço sua voz, como ouvi muitas vezes, sempre entusiasmada, pretendendo nossa cumplicidade (RODRIGUES, 2008, p. 13).

Para Tuneu, o desenho é a voz de Tarsila, para quem o desenho rápido, a anotação da imagem era o único meio de registrar uma paisagem que estava diante de seus olhos, para depois transformá-la em pintura, sua linguagem preferida como artista. É muito comum haver nesses desenhos rápidos em grafite sobre papel, anotações sobre as cores, e palavras como “azul”, “amarelo”, “rosa”, etc.

Um esboço, como nesse caso, não precisa ser superelaborado. Ele deve ser objetivo em seu propósito de registrar um pensamento visual, mas para isso, cada artista escolhe elementos diferentes, que melhor se aplicam ao seu trabalho. Desse modo, para que tenha versatilidade em seu desenho, é importante que ele o pratique, que desenhe muito, para muitos artistas, todos os dias. O importante é que o desenho se torne uma prática tão natural de produzir uma imagem quanto pronunciar uma frase ou escrever um bilhete, muitas vezes para si mesmo. Como diz Guto Lacaz (1989) “Às vezes penso em algo para registrar e depois desenvolver a ideia”.

Louise Bourgoise assinala que o desenho tem “leveza plumária. Algumas vezes você pensa alguma coisa e é tão frágil, tão fugaz que você não tem tempo

de anotar no diário. Tudo é transitório, mas o seu desenho serve de lembrete; senão seria esquecido” (BOURGOISE, 1998. p. 21).

Por esse e por outros motivos, muitos artistas têm sempre um caderno de desenhos, que é usado como um diário para notações visuais. Essa é uma prática muito recomendável a qualquer pessoa, seja ela artista ou não. Como já pontuamos anteriormente, desenvolver a linguagem visual é algo que pode melhorar a capacidade de comunicação e de interpretação de qualquer pessoa, em qualquer prática. Manter um caderno de desenhos ajuda a desenvolver essa linguagem e pode ser muito prazeroso. Acredite, qualquer pessoa terá muito mais apreço e mais lembranças a partir do desenho que fez de uma paisagem que viu em uma viagem, do que de uma fotografia que fez dessa mesma paisagem, pois o ato de olhar para desenhar, em si, traz outro tipo de memória daquele lugar.

Experimente!!!! Escolha um caderno do seu gosto, que você realmente goste, que seja agradável aos olhos e ao toque. Um caderno que você tenha vontade de ter por perto, de tamanho prático, nem muito grande para não dificultar ser levado para todos os lugares, nem muito pequeno para não restringir demais o seu desenho e, sobretudo, que seja resistente. De início, não se imponha muitas regras, se tiver vontade de desenhar desenhe, se tiver vontade de escrever, copiar frases, colar imagens, faça-o. Torne isso divertido e prazeroso para você, e logo seu caderno terá sua cara e será seu cúmplice.

Existem cadernos de viagem, cadernos de processos, que acompanham as reflexões do artista quando está envolvido em um determinado projeto artístico, e que constituem simples diários onde desenharam quando tem vontade de desenhar. Enfim, há muitas maneiras de manter essa prática que torna o desenho usual, corriqueiro e íntimo. Essa ‘intimidade’ é interessante já que na mesma medida em que a prática se torna íntima, cresce também a intimidade entre o nosso pensamento e o desenho, ou entre o nosso olhar e o desenho. Existe um célebre texto de Henri Matisse (2009), denominado *Com olhos de criança*, em que ele afirma que o artista deve ver o mundo com olhos de criança. Conforme ele, “[...] como se o estivesse vendo pela primeira vez; é preciso ver

a vida como quando se era criança; e a perda dessa possibilidade vos retira a de vos exprimir de uma maneira original, isto é, pessoal.”.....

Ideias coletadas por Regine Pernoud, conforme referências.

Nesse mesmo texto, o pintor afirma que “[...] para o artista, a criação começa na visão. Ver, isso já é uma operação criadora, que exige esforço” (MATISSE, 2009). Essa afirmação move e alimenta muitas reflexões a respeito do que é o ato criador. É preciso, para isso, pensar no olhar de uma forma ampliada, considerá-lo não o simples ‘ver’ como uma operação fisiológica. Olhar implica em incidir sobre o objeto visto uma leitura pessoal, um recorte, uma interpretação. Exercitar o olhar, estar atento, analisar o que vemos, é algo que ajuda a desenvolver o próprio desenho.

Assim, a prática recorrente do desenho ativa o olhar atento que o desenvolve, pois ele não é exclusivo do artista, mas é o desenho que costumamos atribuir a ele, o desenho poético, criativo e criador, pleno de sentido, de significado e de memória. A intimidade entre pensamento e desenho, até que nossos olhos e nossas mãos, ao desenhar, sejam praticamente a mesma coisa. Não é preciso ser artista para aproveitar e se deleitar com o ato de desenhar e de conseguir expressar ideias por meio de imagens.

Essa é uma importante reflexão para nós, professores de artes. Obviamente, não pretendemos que todos os nossos alunos se tornem artistas, assim como o professor de biologia não pretende que todos os seus alunos se tornem biólogos ou médicos. O professor de português não está formando escritores, nem o professor de matemática forma contadores. No entanto, todos sabem da importância de ter conhecimentos básicos de biologia, de sabermos escrever corretamente ou de fazer contas com precisão, e podemos citar também inúmeros exemplos em que essas atividades são fundamentais. Por que então não conseguimos pensar em motivos pelos quais a arte é fundamental? Talvez pelo fato de ela não ter, como colocamos anteriormente, uma

aplicação prática. Mas o que dizer sobre o desenvolvimento da criatividade, da poética, do olhar, do gesto? Não são também importantes para qualquer pessoa, seja qual for sua profissão?

Quiçá chegará um momento em que nossas escolas e nossos pais saberão disso, e trataram o desenho com a importância que ele possui. Nesse dia, o desenho deixará de ser coisa de criança e de artista, e passará a ser coisa de gente criativa.

TRANSFORMAÇÕES DO CONCEITO DE DESENHO NA HISTÓRIA DA ARTE

No segundo capítulo, situamos e diferenciamos desenho de projeto, desenho artístico de desenho técnico, etc. Agora, chegou o momento de olharmos para o desenho artístico em nossa história. Na História da Arte, a ideia, o conceito e os motivos para o desenho sofreram transformações importantes e, nesse capítulo, vamos apresentar algumas dessas mudanças de concepção e postura, para então tentarmos compreender o significado de desenho nos dias de hoje. Para isso, mapearemos, de maneira breve, o percurso e a concepção de desenho de cada época.

Se pensarmos no desenho de maneira ampla, deixando de lado, de uma vez, a ideia de que desenho é algo feito a lápis sobre um papel, veremos que ele sempre existiu, pois desde que existe arte, há desenho. As primeiras manifestações daquilo que consideramos arte datam do período paleolítico.

Nasceu a arte. Um dos homens da tribo é hábil em talhar uma forma num osso, ou em pintar no torso ou no braço um pássaro de asas abertas, um mamute, um leão, uma flor. Ao regressar da caça apanha um pedaço de pau para dar-lhe a aparência de um animal, um pedaço de argila para o amassar em estatueta, um osso chato para nele gravar uma silhueta. Agrada-lhe ver vinte rostos rudes e ingênuos debruçados sobre o seu trabalho. Ele próprio sente prazer com esse trabalho, que cria um entendimento obscuro entre si e os

outros, entre si mesmo e o mundo infinito dos seres e das plantas que ele ama, porque esse trabalho é sua vida. Também obedece a algo mais positivo, à necessidade de fixar algumas aquisições da primeira ciência humana para que o conjunto da tribo delas tire proveito. A palavra descreve mal aos velhos, às mulheres reunidas, sobretudo às crianças, a forma de um animal encontrado nos bosques e que se deve temer ou procurar. Ele fixa então o aspecto e a forma do animal em alguns traços sumários. Nasceu a arte (FAURE, 1990, p. 33).

O homem pré-histórico não seguia a engessada ‘cartilha’ usual do ensino de arte de nossos tempos, ou seja, primeiro aprendia a desenhar para depois passar para outras modalidades. Como vimos na passagem do livro de Elie Faure (1990), o homem talha, esculpe, modela, assim como risca e pinta em quaisquer superfícies. É bonito perceber que não há separação entre as modalidades.

A arte pré-histórica surgiu da necessidade do homem de produzir objetos e ferramentas – como as facas e as lanças – para suprir suas necessidades imediatas. No entanto, ele começou a se interessar pela estética desses objetos, a ornamentá-los e, por fim, a produzi-los também para seu deleite estético.



Figura 3: Pintura nas paredes da Gruta de *Lascaux*, França, 20.000 a 17.000 a. C.

Assim, a escultura, a pintura e o desenho que hoje, cuidadosamente (e quem sabe, ingenuamente) separamos, nascem, ao mesmo tempo, de forma tão integrada que anos de História da Arte talvez não tenha conseguido novamente integrar.

Numa análise um pouco mais formal, a arte pré-histórica, de maneira geral, se desenvolveu mais intensamente no universo gráfico no período neolítico, o mais recente período da pré-história. No período paleolítico, mais antigo, conhecido também como Idade da Pedra, a produção foi bastante pictórica, pois o homem tinha grande preocupação em representar os animais de maneira bem próxima à realidade. Para isso, usava a cor de modo muito sofisticado, tentando se aproximar ao máximo da cor real e do volume do animal que representava. Portanto, é bastante provável que fizesse esboços e desenhos na areia ou em outros materiais, como preparação ou treino. Assim, as pinturas e esculturas são a produção mais valorizada e preservada dessa época.

O Período Paleolítico data de 500.000 a.C. e o período neolítico de 10.000 a.C.



Figura 4: Bisão com a cabeça voltada para trás, 13.000 a.C., 10 cm, aproximadamente.



Figura 5: Pintura nas paredes da Gruta de Lascaux, França, 20.000 a 17.000 a. C.

No período neolítico, quando o homem já estava mais estabilizado, e vivendo sob um regime sedentário, aprendeu a plantar para colher e a domesticar animais. A sobrevivência ainda era uma questão fundamental, um trabalho diário, mas ele já tinha mais liberdade para se dedicar a outras atividades.

As imagens desse período eram diferentes e representavam não apenas animais, mas inclusive homens e mulheres em suas atividades domésticas. Também nesse período, em algumas regiões, surgiam representações abstratas, mas de uma maneira geral, a produção era mais gráfica, porém, não menos sofisticada e, certamente, mais sintética do que no período paleolítico. Para alguns estudiosos, é ainda difícil denominar essa produção de desenho. Desse modo, nos limitamos a afirmar que o desenho neolítico é mais sintético e mais gráfico do que o paleolítico, e que essa síntese pode ter sido muito importante para a escrita.

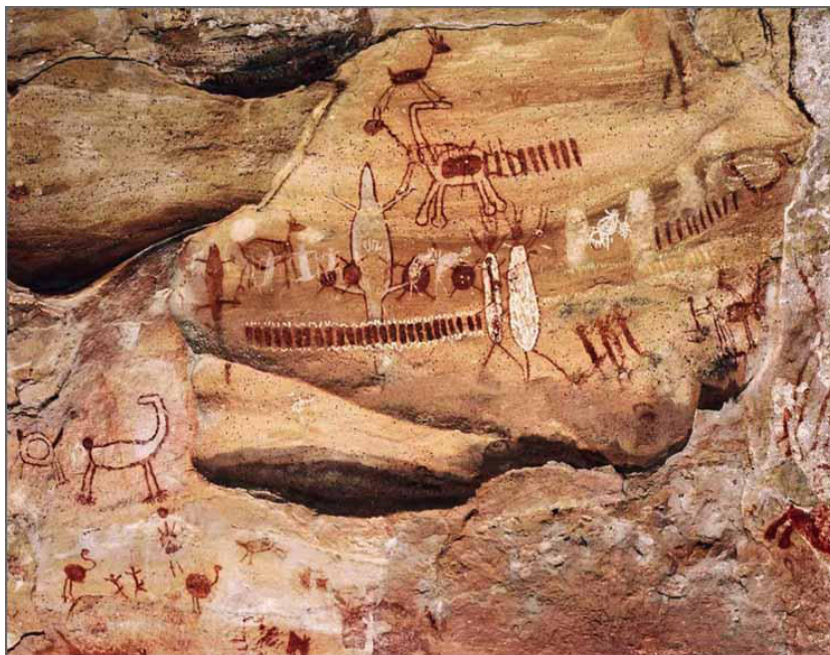


Figura B: Pintura Neolítica Brasileira, Toca do boqueirão da pedra Furada – Serra da Capivara, PI

De acordo com Cadôr (2007, p. 07):

O desenho e a escrita têm uma origem comum, ambos surgiram da necessidade de registrar a linguagem por meio de signos, e assim transmitir uma mensagem. Nos primórdios da Civilização, os logogramas eram desenhos esquemáticos utilizados para representar as palavras. Formam a base de sistemas de escrita como o hieróglifo, o cuneiforme e os glifos maias. A semelhança do desenho com o objeto a que se refere, tão evidente nos pictogramas, mostra uma proximidade entre as palavras e as coisas representadas. O pictograma é uma linguagem de símbolos independente dos sons, o que garante sua eficiência na comunicação visual. Sumérios e egípcios utilizaram pictogramas para designar outro objeto cujo nome era foneticamente semelhante, daí sua escrita ser chamada de escrita figurativa. [...] A associação de dois ou mais pictogramas para representar um conceito, um substantivo abstrato, foi o primeiro passo em direção a um sistema de escrita conhecido como ideograma, utilizado na China e também no Egito.

No Egito, o desenho constituiu a base fundamental para a produção de milênios de história. Sabemos que as figuras representadas por esse povo

De acordo com a Lei da Frontalidade, o tronco das figuras humanas deveria ser sempre representado de frente, enquanto a cabeça e as pernas, de perfil.

seguiam regras rigorosas, como a Lei da Frontalidade, e apresentavam uma rígida proporção, definida por uma grade em que as figuras humanas eram encaixadas. Nesse sentido, um quadriculado regular, ortogonal servia de base para desenhar as figuras sempre, rigorosamente, com as mesmas proporções, fosse a largura dos ombros em relação ao tamanho da cabeça, à largura do quadril, à altura, etc. Ou seja, ainda que o resultado fosse uma pintura mural, por exemplo, ou uma grande escultura, todo processo partia de um plano traçado em um desenho.



Figura B: Pintura tumular não terminada, Tebas, Egito, 1400 a 1000 a. C.

O uso da cor e de diferentes materiais na produção artística foi também importante na produção egípcia, e a arquitetura e a arqueologia são provavelmente o que há de mais notável em termos de evolução desse povo, o que deixa claro que essa civilização desenvolveu, de forma intensa, o desenho de projeto e a comunicação

visual. No entanto, o desenho artístico ou o desenho como obra não tiveram a mesma importância atribuída a outras linguagens. No Egito, ele era uma base fundamental e funcionava como “esqueleto” da produção humana, mas não como linguagem independente.

Mencionamos aqui o Egito, porque a arte e os ensinamentos desse povo são fundamentais para a civilização que conhecemos como o berço da cultura ocidental. No período clássico, na Grécia e em Roma, foi com os egípcios e com suas grandes conquistas pelo mundo, que os artistas aprenderam muitas técnicas artísticas, sobretudo, a da escultura. Também nessas civilizações, o desenho funcionava, conforme já adiantamos, como um ‘esqueleto’, e a clareza e a limpeza das formas das esculturas gregas deixam isso evidente.

Também é muitíssimo provável que os egípcios tenham desenvolvido seriamente o desenho de projeto, devido à grande sofisticação das obras desse período, mas é praticamente impossível que algo de tamanha precisão possa ter sido feito sem planejamento. Todavia, isso pode ser apenas deduzido, ou seja, são conjecturas, já que não conhecemos desenhos desse período, a não ser os ornamentos nas cerâmicas, em que podemos perceber um grande desenvolvimento e conhecimento sobre a anatomia e proporção.

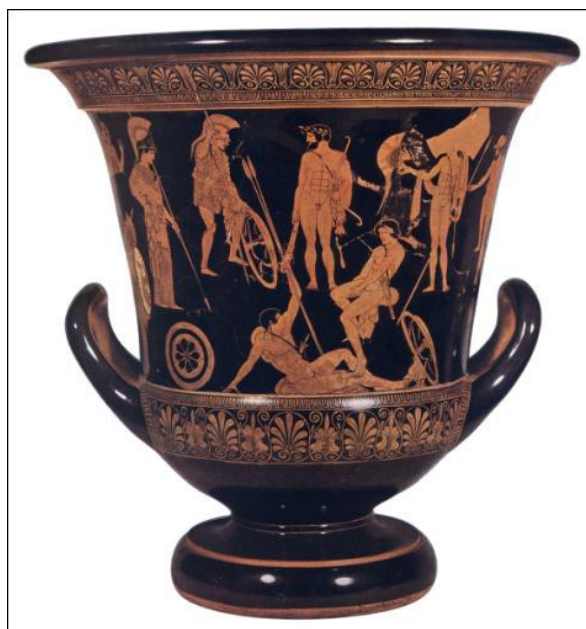


Figura 7: Cerâmica grega, séc. V a. C., 55 cm.



Figura B: Ânfora Grega, sec. VI a. C., 53,8 cm.

No Ocidente, a Idade Média foi marcada por um grande acontecimento na nossa história – o surgimento do cristianismo – que mudou profundamente o rumo da História da Arte, que agora estava a serviço dessa nova religião, que pretendia difundir os seus princípios por meio de imagens, já que a grande maioria da população era analfabeta. Portanto, nessa época, a arte estava a serviço da religião.

Existe uma grande diferença entre a produção clássica e a produção medieval. Nessa, a representação de figuras humanas era muito pouco utilizada, com o intuito de diferenciar a arte cristã da arte pagã clássica, enquanto naquela, a figura humana era o centro verdadeiro das atenções. Explicando melhor, há figuras de santos, de anjos e de personagens bíblicos produzidos na Idade Média, mas essas figuras são muito mais estilizadas, isto é, contêm traços simplificados e proporções arbitrárias. Desse modo, as figuras de santos e de pessoas sagradas – como a Virgem e Cristo – são representadas em tamanho maior do que as dos anjos.



Figura 9: Mosaico na Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma, Itália, 352 d. C.

Qual seria o motivo dessa simplificação? Teriam os artistas dessa época desapercebido o desenho? Seria mesmo muito ingênuo de nossa parte acreditar que séculos de desenvolvimento técnico em desenho se perderam como que por acaso. Existem muitas razões para essa transformação estilística, e a mais simples delas é o fato de que a arte que representava Deus, não poderia se aproximar em nada da arte que representava os deuses pagãos da Grécia e da Roma antigas. Nessa época, a representação fiel da figura humana foi deixada de lado, e os anjos, santos e personagens bíblicos passaram a ser representados de maneira idealizada, simbólica, não importando a maestria do artista, mas a mensagem que carregava. Então, o desenho se transforma e passa a ser pouco relevado.

A Idade Média produziu, ao contrário do que possamos pensar, obras fantásticas, impressionantes, monumentais, basta olharmos uma fotografia de uma catedral gótica. Entretanto, é certo que esse desenvolvimento se deu por outro rumo. No século XV, o Ocidente viveu um período muito importante para compreendermos o valor e a concepção que temos até hoje do desenho: o *Renascimento*, cujo nome vem mesmo da ideia de renascer, de retomar os ideais clássicos, a simetria, a harmonia, a representação primorosa da anatomia e das proporções.

Como retomada clássica, o Renascimento pode ser entendido como o triunfo do planejamento e do projeto e, portanto, do desenho. Segundo Artigas (1975, p. 9):

No Renascimento, o desenho ganha cidadania. E se de um lado é risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os induz na vida real.

Segundo o autor, a palavra *desenho*, nas línguas latinas, tem origem na palavra renascentista *disegno*, que “como era de se esperar, tem os dois conteúdos entrelaçados” (ARTIGAS, 1975, p. 07), ou seja, a técnica e a intenção, desígnio. Nessa época, também a noção de humanismo, de valorização do indivíduo, é bastante desenvolvida. Conhecemos os nomes dos grandes artistas do Renascimento, o que na Idade Média é incomum e, como veremos, isso nos ajudará a compreender melhor esses artistas e esse período.

Ainda no primeiro capítulo, como exemplo, mencionamos Leonardo Da Vinci, e essa escolha não se deu ao acaso, uma vez que ele é conhecido como “o homem do Renascimento”, pois além de artista, foi engenheiro, arquiteto, escultor e pintor, e há ainda autores que se referem a ele como urbanista, inventor, estrategista, etc. Enfim, ideal do Humanismo e do Renascimento, para ele, o homem deveria atuar e conhecer o máximo possível de áreas do conhecimento. O desenho técnico ou artístico serviu de ferramenta para esse homem.

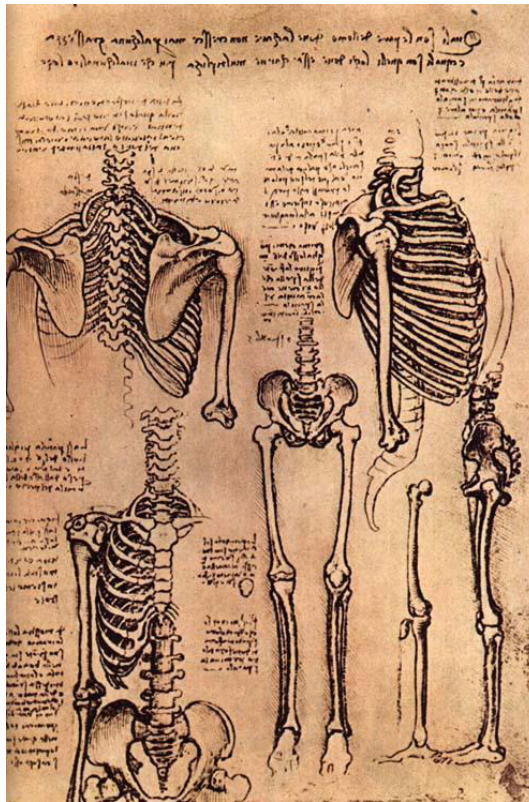


Figura 10: Leonardo da Vinci, estudo de um esqueleto humano, 1517-8.



Figura 11: Leonardo da Vinci, esboço de uma máquina de guerra, 1487.



Figura 12: Leonardo da Vinci, possível autorretrato, 1513.

Ainda de acordo com Artigas (1975, p. 9):

Leonardo desenhava como técnico e desenhava como artista. Procurou uma composição em que nada fosse arbitrário. Com ele e os demais artistas do Renascimento, o desenho se impôs. Passou a ser a linguagem da técnica e da arte – como interpretação da natureza e como desígnio humano, como intenção ou arte no sentido platônico. Desenharam contra a insuficiência das ferramentas disponíveis impacientes com a lentidão do trabalho manual.

Outro fator importante, não somente para o desenvolvimento do desenho, mas também para a sua diferenciação das outras modalidades artísticas foi, segundo Ralph Mayer (1999), a invenção da tinta a óleo, que se deu no século XIV embora esse material somente tenha sido amplamente utilizado a partir do século XV.

A tinta a óleo representou um importante avanço técnico na pintura, em relação ao que existia anteriormente (basicamente o afresco e a tempera). A pintura a óleo, ainda segundo Ralph Mayer (1999), vem superando as outras

técnicas de pintura até os dias de hoje, pois naquela época, foi revolucionária devido a sua versatilidade, tendo em vista que permite obter diferentes efeitos e abre a possibilidade de combinar efeitos opacos e transparentes. A essas facilidades aliam-se grandes possibilidades de obter uma gama muito maior de cores e o fato de que pinturas grandes podem ser feitas em telas de linho leves e de fácil transporte.

Assim, a pintura ganha complexidade e se separa do desenho, deixando para ele, outro caminho a seguir. Os artistas renascentistas estudaram a pintura, procurando as novas possibilidades de técnicas e, da mesma maneira, praticaram e desenvolveram o desenho, separadamente. Dedicaram-se ainda, aos estudos da luz, do volume e da profundidade em desenhos que, mais tarde, seriam usados também na pintura. Por isso, hoje ainda são encontrados desenhos de Leonardo da Vinci, de Michelangelo e de outros artistas, que permitem apreciarmos e compreendermos o pensamento visual daquele tempo.

É também dessa época, a invenção da perspectiva – técnica de desenho que cria a ilusão da profundidade – que começa a ser esboçada por Giotto, no século XIV, e é melhor desenvolvida e formalizada por Brunelleschi, no século XV.



Figura 13: Giotto, Pentecostes, 1305.

No século XVII, há uma mudança estética na arte – período denominado Barroco pelos historiadores – época em que os artistas desenvolveram outros aspectos da arte, em geral, mais relacionados à pintura, como a luz, a cor e o movimento. A razão e a técnica do Renascimento dá lugar à intuição e à sensação. O desenho continua esmerado e planejado, mas não é desenvolvido para além do que foi conquistado no Renascimento e é novamente relegado à segunda importância, se comparado à pintura.

No final do século XVIII até meados do século XIX, acontece uma nova retomada dos ideais clássicos e, por consequência, os artistas se voltam para o estudo e admiração dos mestres do Renascimento, é o Neoclassicismo ou Academicismo. Ocorre então, uma retomada do estudo do desenho. No Neoclassicismo, a produção é muito mais contida e idealizada na arte do Renascimento. Entretanto, de forma enrijecida, a intenção de criar e de representar um ideal de beleza levou os artistas neoclássicos a criarem modelos para sua produção que, salvo algumas exceções, é bastante rígida e pouco fluida, em relação ao Barroco e também aos próprios mestres do Renascimento. Tudo isso levou os artistas desse período a criarem um modelo de ensino de arte, a Academia, daí o nome Academicismo. As Academias de Belas Artes foram criadas por diversas razões, entre elas, o desenvolvimento das cidades, da burguesia e das relações comerciais, e ampliaram o acesso à arte para muitas outras pessoas, ao mesmo tempo em que difundiram largamente esse tipo de ensino baseado nas regras do Neoclassicismo, herança que carregamos até os dias de hoje.

Sobretudo no Brasil, o Neoclassicismo teve uma grande influência por um motivo histórico. Por ocasião da vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, o Academicismo e a arte francesa acadêmica eram moda na Europa. Quando D. João VI chegou ao Brasil, trazendo com ele toda a sua corte, que beirava o incrível número de cerca de dez mil pessoas (GOMES, 2009), tinha o intuito de transformar o Rio de Janeiro em uma nova capital digna da realeza. Durante muitos anos, muitas pessoas foram trazidas da Europa.

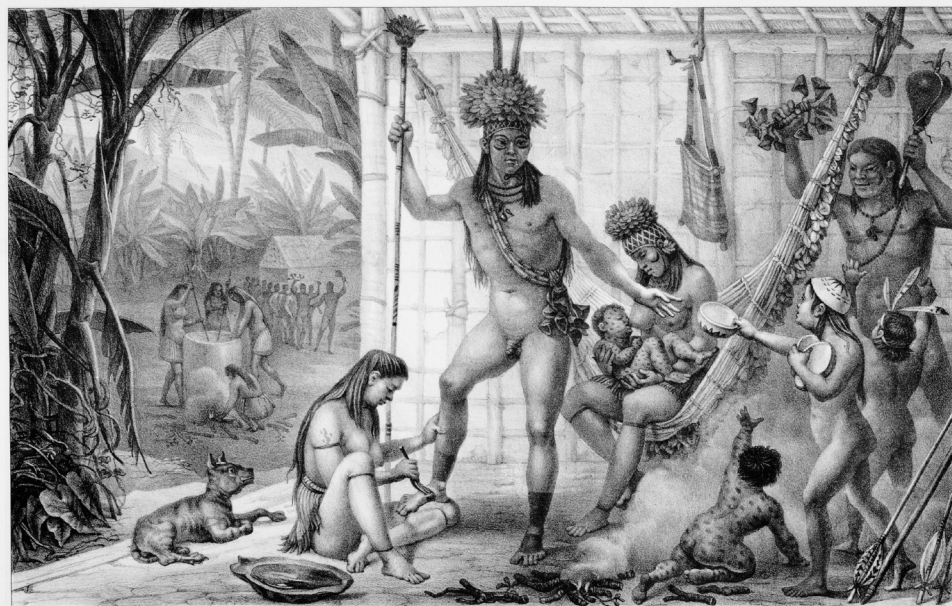
Em 1816, chegou ao Brasil, a Missão Francesa – grupo de artistas franceses chefiado por Joaquim Lebreton – composta por renomados artistas da época, como Jean Baptiste Debret, pintor e retratista; Nicolas Taunay, pintor de paisagens; Auguste Taunay, escultor; Grandjan de Montigny, arquiteto; Simon Pradier, gravador e entalhador; Francisco Ovide, professor

de mecânica aplicada; Francisco Bonrepos, ajudante de escultor, e Segismund Neukomm, músico. Além desses, a missão incluía dois surradores e curtidores de peles, um serralheiro, três carpinteiros de carros e um mestre de obras de ferraria. D. João negociou pensões com esses profissionais, sob a condição de permanecerem no Brasil por seis anos.

Dentre esses artistas, os que mais nos interessam são os artistas plásticos Debret e Nicolas Taunay. Debret foi discípulo de Jacques Louis David, que, como sabemos, é o grande nome da arte Neoclássica francesa. A arte acadêmica foi a arte trazida da Europa para o Brasil, e considerada por todos, o que existia de melhor. Esses artistas vieram com algumas incumbências, dentre as quais podemos citar: formar artistas brasileiros na Academia Imperial de Belas Artes que, na verdade, seria fundada somente, com algum atraso, em 1826; fazer os retratos e as pinturas históricas, reproduzindo os principais acontecimentos políticos; e por fim, retratar o Brasil, as pessoas, as plantas e animais, etc. Dessa forma, as imagens poderiam ser enviadas para os outros países e, com isso, também poderíamos ver imagens de como era a vida nessa época.

Além da Missão Francesa, muitas expedições vieram para a América com essa finalidade. Uma das mais conhecidas é a *Missão de Langsdorff* e, especialmente, Rugendas, que viveu no Brasil por dois anos, e além de registrar os costumes, as plantas, os animais e o povo Brasileiro, fez muitos retratos da corte. Esses artistas produziram uma vasta e importante documentação sobre o Brasil. Como tinha caráter documental, muito dessa produção é composta por desenhos, alguns em aquarela e outros somente a nanquim.

...Vale lembrar que a pintura e o desenho, nesse momento, ainda eram a única forma de registro de imagens. O Daguerreótipo chegou ao Brasil, com Hercules Florence, em 1839, e ainda assim, estava longe de fazer registros jornalísticos.



J. B. Debret del.

Lith. de Thierry Delors

FAMILLE D'UN CHEF CAMACAN SE PREPARANT POUR UNE FETE.

Figura 14: Jean Baptiste Debret, Família de um chefe Camacã se preparando para a festa, 1835.

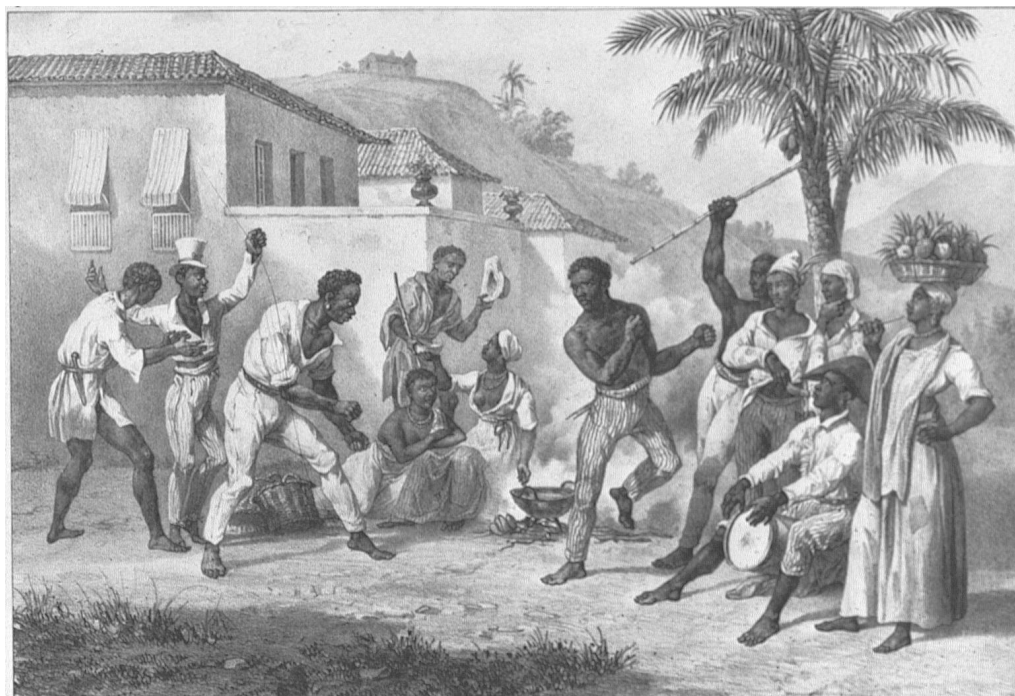


Figura 15: Maurício Rugendas, Capoeira, 1835, litografia.

Pelas imagens, podemos perceber as fortes características neoclássicas em ambos os artistas, tais como a clareza das formas, as cores bem delimitadas e um desenho muito bem definido. Ao mesmo tempo, há uma grande idealização das figuras, da paisagem, etc. É comum ver, nessas representações, por exemplo, escravos com as roupas impecavelmente brancas e com a fisionomia dos gregos clássicos.

Como esses foram os primeiros artistas a virem da Europa para o Brasil, fundaram aqui, uma Academia no modelo neoclássico e eram reverenciados tanto pela corte quanto pelos nobres. Nós, brasileiros, herdamos seu legado de maneira muito forte, tanto é, que nossa ideia de desenho é fortemente pautada no modelo neoclássico, que prima por um desenho linear, limpo e claro, que existe a serviço da pintura, pois é um esqueleto para ela.

Contudo, se por um lado o desenho foi especialmente desenvolvido, estudado e explorado bastante seriamente, por outro, foi relegado à segunda importância em relação à pintura. No Brasil, a arte acadêmica é especialmente forte e vivemos sob seus preceitos por muitas décadas, enquanto na Europa, a arte moderna se desenvolvia. Quando o Modernismo chegou por aqui, a Europa já havia vivido muitas e profundas transformações no universo da arte e na concepção das linguagens, sobretudo, na do desenho. É o que veremos no próximo capítulo.

DESENHO E ARTE MODERNA: A CONCEPÇÃO MODERNA DE DESENHO

No capítulo anterior, fizemos uma rápida retrospectiva da História da Arte no ocidente, procurando situar e conceituar o desenho em cada período, bem como compreender as transformações e as diferentes abordagens pelas quais passou essa linguagem. Porém, para nós, que estudamos arte, o senso comum, o afeto, o “gosto ou não gosto” simplesmente não são suficientes. É necessário estudar a fundo as razões e os desdobramentos da existência de uma obra, sempre buscando, na história, as razões para o que hoje consideramos arte.

A respeito disso, é interessante a discussão proposta por Antonio Costella (1997) sobre a leitura de obras de arte. No seu livro intitulado *Para apreciar a arte: Roteiro didático*, ele trata das várias maneiras de aproximação ou de compreensão da obra por parte do espectador, a que ele denomina “pontos de vista”. Há, segundo ele, dez pontos de vista distintos para a leitura de obras de arte, tais como, o ponto de vista técnico (que avalia a obra segundo a técnica aplicada), o ponto de vista estilístico (que a avalia segundo o estilo a que pertence), o ponto de vista comercial (que mensura seu valor financeiro,

potencial de venda), etc. Esse é um material interessante que nos ajuda a refletir sobre as várias possibilidades de leitura de uma obra.

Para o autor, o ponto de vista atualizado é aquele que nos ajuda a refletir sobre o ponto de vista, e chama atenção para o fato de que o olhar que temos sobre uma obra de arte, sobretudo as mais antigas, é sempre atualizado, novo e, possivelmente, diferente daquele do momento da sua criação.

Cada geração, cada ambiente, cada momento cultural, enfim, acrescenta mentalmente à obra algo que não está 'na obra', mas sim 'na cabeça dos observadores'. Quando analisamos a criação artística sob o ponto de vista atualizado, trazemo-la à força, portanto, para nossa óptica cultural (COSTELLA, 1997, p. 54).

Tomemos como exemplo, as pinturas nas paredes das pirâmides do Egito –moradas funerárias, como túmulos – que não foram, certamente, feitas para serem visitadas, assim como as pinturas e desenhos ali inscritos não foram feitos para serem apreciados ou mesmo vistos. Ainda assim, não há dúvida sobre a importância cultural e artística dessas imagens, e ninguém questiona que o lugar mais apropriado, hoje, para essas peças é um museu, onde podem ser preservadas, estudadas e vistas pelo maior número possível de pessoas.

Com isso, queremos dizer que, diferenciar uma pintura rupestre, um mural egípcio ou um mosaico bizantino de desenho, somente é possível, atualmente, porque temos uma concepção ampla dessa linguagem, que difere daquela que havia na época, o que não denota, rigorosamente, um erro, mas uma atualização de conceitos a respeito de uma produção do passado.

Essa atualização se deu ao longo da história e, para nós, as mais importantes transformações, aquelas que condizem mais aproximadamente com a noção que temos hoje, para o desenho, foram as que ocorreram no Modernismo e, por isso, é muito importante compreender algumas dessas mudanças sob a perspectiva do desenho como linguagem. Para tanto, daremos um salto do Neoclassicismo para outro momento que nos interessa nessa discussão, o Modernismo.

Desde o Renascimento, houve um crescente desenvolvimento do sentido de individualidade, no caso da arte, da autoria. Até a Idade Média, a

arte estava mais ligada a um ofício técnico, mais ou menos como a ferraria ou a carpintaria, do que a uma atividade criativa, inventiva e reflexiva do artista. Por outro lado, no Renascimento, conforme Rudel (1980, p. 28):

[...] existe, portanto, um desenho de execução, de conhecimento e de ofício, cuja qualidade não mais depende apenas da técnica, e sim de um desenho mental, criador e ordenador do conjunto como de cada parte, sinal e medida da inspiração, da capacidade de análise e da expressão – do estilo – da ‘maneira’ de cada um.

Essa individualidade vai se desenvolvendo ao longo das décadas, e transforma e é transformada pelas mudanças da sociedade. Entre os séculos XIX e XX, a sociedade sofre diversas transformações políticas e sociais, que refletem claramente, nos rumos tomados pela arte, dentre as quais, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial e, com elas, o desenvolvimento tecnológico em diversas áreas.

O crescimento do sentido de individualidade, de propriedade e de autoria, que atinge seu ápice, nesse período, foi fundamental, pois mudou, definitivamente, o papel do artista na sociedade, que passa, cada vez mais, a assumir uma postura crítica e ideológica.

A criatividade passa a ganhar espaço e a personalidade do artista passa a transparecer em sua obra, ampliando tanto a produção quanto a diversidade do que é produzido. Desse modo, vários estilos passaram a coexistir na mesma época, pois não havia mais uma estética vigente, mas uma enorme variedade de artistas e de grupos deles, em que cada um produzia a arte a sua maneira. Amplia-se também o mercado consumidor de arte, haja vista que antes, apenas a realeza, a igreja e alguns nobres podiam ter obras em suas paredes, e agora, com o desenvolvimento da burguesia, o mercado se amplia bastante, mais uma vez viabilizando a diversidade e o surgimento de novos artistas.

Como já dito anteriormente, nesse início da arte moderna, o avanço tecnológico também teve seu papel nas transformações da sociedade e também na arte. Uma grande revolução aconteceu a partir da invenção da fotografia.

Criado pelo francês Louis-Jacques-Mandé Gaguere, no daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, e depois aplicada sobre uma placa de cobre sensibilizada. Divulgado em 1839, na Europa, esse processo ficou praticamente restrito à década de 1840 e meados da década de 1850. No Brasil, continuou sendo empregado até o início da década de 1870.

Desenvolvido pelo inglês William Henry Fox Talbot, esse processo, difundido comercialmente a partir de 1841, empregava negativos de papel translúcido. Usado até o início da década de 1860, teve penetração mais restrita nos demais países do mundo, em virtude do alto preço cobrado por seus direitos de uso, ao contrário do daguerreótipo, pelo qual não era preciso pagar.

Por volta de 1840, foi criado o daguerreótipo e o calótipo, e nos anos de 1880, a *Kodak* cria o rolo de negativo, o que faz com que a fotografia comece a se tornar popular.

Até esse momento, a principal função da arte era a de representar o mundo por meio de retratos, de pinturas históricas e de paisagens. Ora, se a fotografia é um meio mecânico de captura de imagens, o papel documental é muito melhor aplicado por ela do que pelo mais exímio desenhista ou pintor e, ao contrário do que muitos artistas e críticos da época afirmavam, esse não foi o fim da pintura ou da arte, mas denotou uma grande transformação.

A partir desse acontecimento, surgiram muitas discussões acerca do papel e da importância da arte na sociedade, e algo que já era sabido, mas pouco relevado, veio à tona: a arte não só representa a natureza ou reproduz imagens, mas demonstra, em imagens, o pensamento de um artista ou de uma época. Agora, com a fotografia como possibilidade de registro, o artista ficava livre para tratar com mais ênfase daquilo que sempre esteve na arte, daquilo que lhe era subjetivo. Os desejos, os sentimentos, a ideologia, as ideias daquele artista ou daquele tempo, a própria arte, são o assunto principal da arte moderna.

Com isso, a ideia da arte e as suas possibilidades se ampliaram muito, e o que antes não poderia ser considerado uma obra completa, é consagrado pela arte moderna. É o tempo dos desenhos despojados e sintéticos e, algumas vezes, até mesmo feios, pois importava mais, nesse novo modelo, a ideia do artista, sua originalidade do que a maestria técnica.



Figura 16: Pablo Picasso, Mulher com Bandolim, 1910, óleo sobre tela, 100.3 x 73.6 cm.



Figura 17: Raul Dufy, Janela aberta em Nice, 1928, óleo sobre tela, 65 x 53.7 cm.



Figura 18: Joan Miró, Noturno, 1940, óleo sobre tela.



Figura 19: Kasimir Malevich, Pintura suprematista, aeroplano em voo, 1915, óleo sobre tela, 57.3 x 48.3 cm.

Outros assuntos passam a fazer parte do repertório do artista, já que a arte não trata mais somente da beleza, mas de assuntos menos suaves, mas não menos importantes, como a dor, o medo, e a guerra.

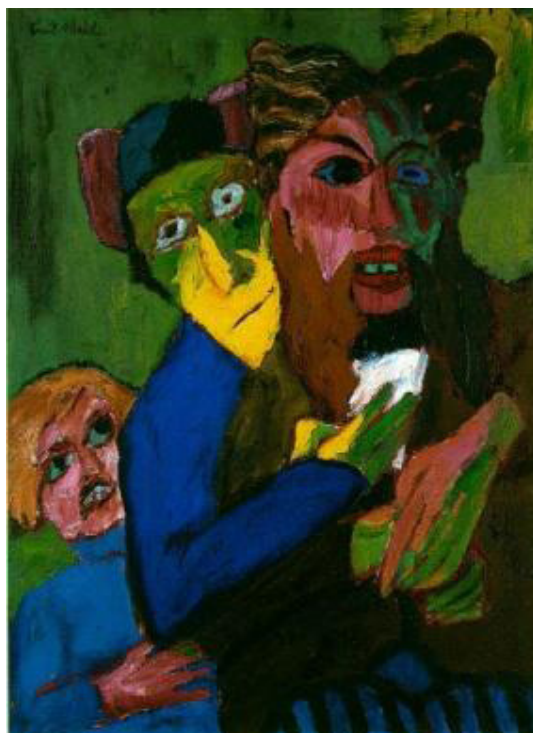


Figura 20: Emil Nolde, Pessoas excitadas, 1913, óleo sobre tela, 102.5 x 76.5 cm.



Figura 21: Ernst Ludwig Kirchner. Dançarinas, 1909, xilogravura.

Conseqüentemente, a ampliação também se dá nos meios materiais, e muitos outros suportes passam a ser utilizados, além da tradicional pintura sobre tela. Conforme Matisse (2009, p.06):

Os métodos de pintura empregados pelos mais velhos não eram apropriados para representar, de maneira autêntica, nossos sentimentos; por isso tivemos de buscar novos métodos. Afinal, esse é o desejo de toda geração.

Voltamos aqui, a nossa conversa sobre a trajetória do desenho. Esse despojamento no uso dos materiais e no desenvolvimento técnico, bem como o favorecimento da ideia – do assunto pelo artista – em detrimento da habilidade, se atém sobre trabalhos que antes não poderiam ser considerados obras, dentre eles, o desenho, o esboço. Os maravilhosos desenhos de Da Vinci eram guardados em gavetas, longe dos olhos da maioria das pessoas, uma vez que não eram considerados obras, mas estudos e, assim sendo, nunca poderiam fazer parte de uma exposição, por exemplo.

Nas artes gráficas, o desenho, a ilustração já existia há tempos. Podemos considerar as gravuras, as iluminuras em bíblias da Idade Média ilustrações, que embora fossem desenhos elaboradíssimos, não eram considerados arte. Eles eram assim feitos, porque a xilogravura e a gravura em metal eram as únicas maneiras de reproduzir imagens na época, e não era uma escolha estética ou estilística, mas uma conjectura. Agora, na arte moderna, o desenho passa a ser explorado em suas particularidades.

Materiais como o lápis, o carvão, os pastéis coloridos e mesmo a aquarela foram criados e eram exclusivamente utilizados para estudos, quando o artista não podia levar seu cavalete, mas desejava fazer um registro de uma paisagem, por exemplo. Depois de feito

Os desenhos de Debret e Rugendas, de quem falamos no capítulo anterior, são exemplos disso.

esse esboço, ele o usava como referência para produzir uma obra, pintura ou escultura. Enfim, o material nunca era explorado em suas próprias qualidades, e funcionava como um mero substituto para representar a cor e a luz, ou ainda, a sombra. No entanto, esses mesmos materiais têm suas qualidades, que podem ser exploradas de maneira gráfica, não tanto para produzir grandes obras de apuro técnico, mas extremamente expressivas. De acordo com Lizárraga e Tavolaro Passos (2008, p. 67):

No século XX, o desenho ganha status de linguagem autônoma, embora continue representando um espaço para pensar e projetar, mas se liberta dos bastidores da obra, ganhando independência e tornando-se dela protagonista.

Em obras modernas, o desenho aparece, muitas vezes, dialogando com pinturas e colagens. Pensar em desenho em uma obra moderna, cubista ou abstrata, por exemplo, é muito diferente de pensar no desenho que existiu como planejamento de uma obra barroca, em que ele está aparente, se revela e chega até mesmo a dialogar com a pintura.

Muitas vezes, é difícil distinguir se uma obra moderna é desenho ou pintura, e a liberdade alcançada por esses artistas faz com que essas classificações – desenho, pintura, gravura – deixem de fazer sentido ou pelo menos de ser tão importantes. Assim, o desenho passa a dividir espaço com a pintura e com outras técnicas, não apenas nas paredes dos museus e galerias, mas também dentro da própria obra. E mais importante que isso, passa a ser entendido como uma linguagem autônoma e tão importante e expressiva quanto qualquer outra.



Figura 20: Henri de Toulouse-Lautrec, Yvette Guilbert saudando o público, 1894, óleo sobre papel fotográfico, 48x 28 cm.

Os artistas modernos abriram também espaço para a criação de novas técnicas e resgataram outras que haviam ficado no passado, tais como as técnicas de gravura, trazidas do âmbito da produção gráfica, e consideradas meras técnicas de reprodução de imagens, que se tornaram obsoletas com a invenção do *offset*. Essas técnicas foram (re-) aproveitadas pelos artistas, dadas suas características estéticas, e por sua potencialidade artística.

O Expressionismo, por exemplo, foi uma vanguarda que explorou bastante a experimentação de diferentes materiais e técnicas, buscando uma maior expressividade, e produzindo obras incríveis no campo do desenho e das artes gráficas. Os expressionistas foram pioneiros também no resgate das técnicas de gravura.

A arte moderna, muitas vezes, fala sobre a própria arte, ou seja, com tantas possibilidades e liberdade de experimentação de materiais e também na forma de representar os próprios elementos constitutivos, a sintaxe visual, ou seja, a cor, a composição, a linha e a mancha passam a ser parte do assunto da obra. Não se trata mais apenas de representar um objeto ou uma figura, mas de como representá-lo.

Nesse sentido, o Cubismo é uma vanguarda que explora fortemente a maneira de representar por meio de formas geométricas, relegando, por vezes, o tema da obra para segundo plano. Para tanto, usualmente, utiliza naturezas-mortas, ainda que esse tema tenha sido considerado de menor importância no passado. O Cubismo é interessante para nós, por conta dessa exploração das formas geométricas em que o desenho é muito aparente.



Legenda imagem 21: Pablo Picasso, Guernica, 1937, óleo sobre tela, 350 x 782 cm.

Enfim, no início do século XX, a ideia de arte foi transformada, completamente, em muitos aspectos, e o desenho é apenas um deles. É nesse momento que esse conceito é ampliado para o que, atualmente, conhecemos como desenho – algo abrangente e versátil – e que se refere a muitas formas de representação. É também em decorrência dessas transformações que, hoje, olhamos para uma obra do passado, seja ela rupestre, egípcia ou medieval, e

Esse é um ponto de vista atualizado, renovado, já que não é mais possível apreciarmos obras tão antigas a partir da concepção da época.

encontramos nela, desenhos, concebidos agora, como uma fonte inesgotável e sofisticadíssima para a produção artística, e não apenas como uma linguagem técnica, que serve somente para a ilustração e estudos para outras obras ou construções.

É sobre esse conceito de desenho que falaremos no quinto capítulo deste livro, para tratar, especificamente, da linguagem do desenho, abordando algumas de suas particularidades e explorando-as mais sistematicamente.

A LINGUAGEM DO DESENHO: RELAÇÕES INTERNAS E EXTERNAS, PROPORÇÃO E ESCALA

Desenho é representação, e representar significa utilizar uma linguagem para tratar de algo. Por exemplo, um texto pode narrar uma história, e assim, representar pessoas, cenas, objetos, acontecimentos, etc. Um gesto pode representar uma palavra, como na linguagem de sinais. No entanto, a linguagem que nos interessa aqui é a do desenho, entendido como uma linguagem visual, como uma imagem que representa algo, uma pessoa, um objeto, uma paisagem, ou ainda, um elemento abstrato, um sentimento, um conceito, algo não visível. Para tornar a nossa comunicação mais clara, neste capítulo, vamos tomar como exemplos, representações de elementos visíveis, embora em todos eles seja possível pensar em uma representação abstrata.

A representação é, portanto, um jogo de relações entre o real e a obra, e como toda representação, o desenho existe em relação a algo, para tratar de algo. Desenho é aquilo que é representado. É uma imagem relacionada a um objeto. Nele, o artista procura retratar os elementos ou aspectos mais importantes do modelo para a sua representação, como, por exemplo, encontrar a curva da asa de uma xícara em uma linha, ou ainda, a mancha da sombra que se forma sob os olhos, em um rosto. Portanto, em todo desenho, se estabelece uma relação externa entre ele mesmo e aquilo que ele representa. Contudo, são

estabelecidas também relações internas entre os diversos elementos dentro dele mesmo.

Para falar disso, podemos tratar de um dos mais básicos elementos da linguagem visual – a proporção – compreendida como a relação entre o tamanho ou a distância de algo em relação ao tamanho ou à distância de outro objeto. Quando, ao desenhar, mantemos as proporções reais do modelo, em geral, temos um desenho que se aproxima do real, pois aquilo que é representado é facilmente reconhecível, e pode ser denominado ‘realista’. No entanto, é importante não confundir os conceitos de proporção e de escala.

Quando desenhamos uma árvore, um prédio ou uma paisagem, precisamos fazê-lo em uma escala reduzida, ou seja, o desenho deve ser menor do que o objeto representado. Ao contrário, quando desenhamos um inseto, por exemplo, o mais provável é que isso seja feito em uma escala ampliada, isto é, maior do que o modelo real. Dessa forma, a escala pode ser definida como a relação entre a medida de um modelo em relação à medida de sua representação. Já a proporção diz respeito ao tamanho e à distância relativa contida no modelo e no objeto. Para melhor compreender esses conceitos, podemos usar um exemplo mais prático. Vejamos:



Figura 21:

Vamos imaginar que estamos diante dessa garrafa, o modelo real, e pretendemos desenhá-la em suas proporções exatas. Podemos, com uma régua,

medir suas partes. Por exemplo, digamos que a tampa mede 2,5 centímetros de altura e 9 centímetros de largura. A garrafa inteira, uns 31 centímetros, e que tenha, aproximadamente, 12 centímetros de largura na base, e assim por diante.

Com essas medidas, facilmente podemos fazer um desenho perfeitamente proporcional, mas será que ele terá exatamente o mesmo tamanho que o modelo real? Se quisermos fazer esse desenho em escala ampliada ou reduzida a partir do modelo, que é quase sempre o que acontece, precisamos pensar nas medidas relativas de cada parte. Por exemplo: a largura da tampa é 3 vezes a medida de sua altura; a medida da altura da garrafa inteira é 12 vezes a medida da altura da tampa, quase a largura da base da garrafa, sendo um pouco maior que a altura dela. O cabo, na parte mais baixa, sai aproximadamente da metade da altura da garrafa, excetuando-se a parte da tampa, e assim por diante.

Compreender as relações internas de uma imagem e as relações entre o modelo ou tema e a representação é o que nos ajudará a compreender a linguagem. O mesmo acontece com outros elementos, por exemplo, com os tons, com as partes mais escuras e mais claras de um objeto, com as diferentes texturas numa mesma composição, com os objetos com mais ou menos brilho, etc. Todos esses aspectos poderão ser representados de maneira mais ou menos sintética, elaborada, sofisticada, detalhada e realista, etc. Desde o acabamento mais simples, mais sintético, essas relações têm de acontecer de forma verossímil.

O interessante é que uma representação é sempre uma interpretação do artista, e ainda que ele busque o máximo de realismo, um desenho sempre traz, em si, uma leitura particular daquele que o produziu, ou seja, o pensamento do artista e de sua época, a sua maneira de olhar.



Figura 22: Michelângelo, “Estudos para a cabeça de Leda”, 1530, aprox. 35,4 x 26,9 cm.



Figura 23: Jacques Louis David, “Retrato de Goussec”, 1789 aprox.



Figura 24: Henri de Toulouse-Lautrec, "Retrato de Jane Avril", 1900 aprox.



Figura 25: Henri Matisse, "Retrato de Lydia Delectorsahva", 1942.

A primeira imagem é um desenho de Michelângelo, e nela podemos perceber a preocupação em representar o volume, além da suavidade e da delicadeza de seus traços, que se transferem para a figura, resultando num desenho que inspira essa mesma suavidade.

O segundo desenho é de Jacques Louis David, que utiliza linhas muito mais evidentes, resultando num desenho mais objetivo, pois reconhecemos claramente a fisionomia do modelo retratado. O desenho seguinte é de Henri de Toulouse-Lautrec, e é também, um retrato, porém muito mais sintético, já que as linhas são mais livres, e algumas áreas do desenho mais detalhadas, enquanto outras são mais soltas, trazendo para ele, uma carga superexpressiva. O último desenho, de Matisse, é extremamente sintético, pois ele usa somente as linhas que são necessárias para a compreensão da figura. No entanto, o volume, a posição e a fisionomia podem ser percebidos com clareza.

Nos quatro casos, os artistas buscaram uma representação realista e verossímil, pois os três últimos constituem retratos de pessoas que existiram. Ainda assim, é enorme e evidente a diferença das interpretações do rosto humano nas obras dos três artistas, já que, como sabemos, existem diversas formas de representar algo e, assim, a relação entre modelo e representação pode ser mais direta e imediata, fotográfica ou, por outro lado, mais subjetiva, exagerada, ou até mesmo cômica ou caricata. Além disso, ainda que parta da observação de um modelo real, uma representação não precisa, necessariamente, ser fotográfica ou realista, uma vez que muitas vezes, o artista opta por exagerar algumas formas ou suprimir detalhes para provocar diferentes leituras sobre aquela imagem, ou ainda, para ganhar expressividade, dramaticidade, beleza, etc.

Os desenhos de Edgar Degas (a seguir) são leves, limpos e serenos como são as bailarinas e os cavalos. Observando-os, temos a impressão de que as linhas mal tocam o papel, como os pés das bailarinas e os cascos dos cavalos parecem mal tocar o chão. Bailarinas e cavalos são os temas preferidos desse artista para quem a leveza e a elegância dos gestos poderia ser o assunto principal.



Figura 26: Edgar Degas, Dançarina ajustando as sapatilhas, 1873, 33 X 24,4 cm.



Figura 27: Edgar Degas, Cavalos, 1870, aprox.

Degas trabalha com muita habilidade, a gradação e a intensidade das linhas mais escuras e mais claras, mais intensas e mais suaves, e com isso, proporciona volume e perspectiva, e também define focos de atenção nos desenhos, em que áreas mais detalhadas ou mais vívidas são contrapostas a outras rapidamente esboçadas.

Kathe Kollwitz, artista do Expressionismo alemão, também faz uso de linhas e de manchas de tonalidades e intensidades diferentes para dar foco e criar tensão em áreas distintas do desenho. Assim, algumas áreas possuem maior tensão, outras são mais suaves, mas têm intenções e apresentam resultados muito diferentes dos desenhos de Degas. A tensão e rudeza das linhas condizem com a dramaticidade e tensão do tema tratado por Kollwitz, e, muitas vezes, os seus desenhos retratam as cenas dos horrores da guerra e suas consequências.



Figura 28: Kathe Kollwitz, A morte, 1934.



Figura 29: Kathe Kollwitz, A morte agarra uma criança, 1905.

Os desenhos desses dois artistas estão ambos, inseridos no Modernismo, mas apresentam abordagens muito diferentes, haja vista que, enquanto Degas é suave e comprometido com a beleza e a harmonia, Kollwitz retrata a guerra de maneira forte e dramática. Seus desenhos também são muito bonitos, de composição bem construída, mas definitivamente inspiram outros sentimentos. Paul Klee também é uma artista desse momento histórico – o início do Modernismo – porém, ela tem uma abordagem completamente diferente, embora utilize os mesmos elementos gráficos, como a linha e a mancha.

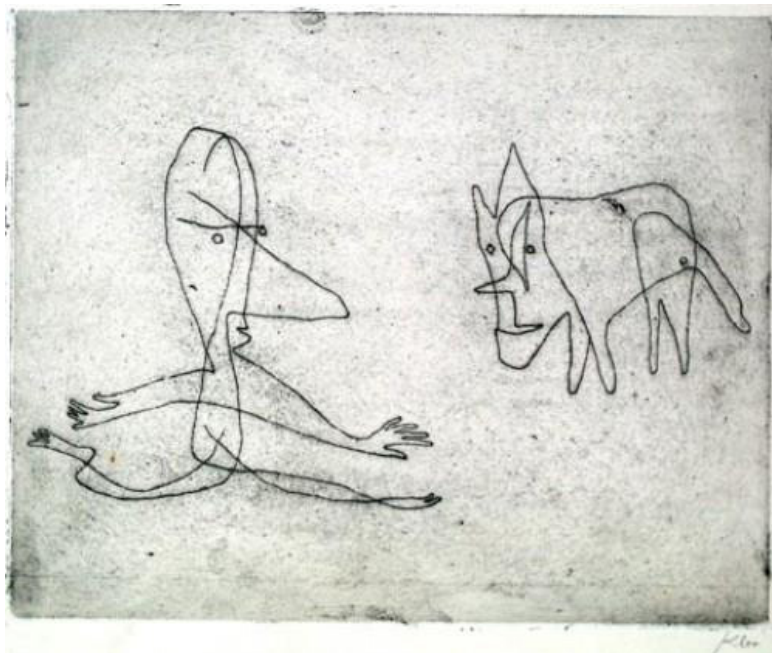


Figura 30: Paul Klee, "Ele está correndo?", 1934, 29.9 x 29.8 cm.



Figura 31: Paul Klee, "Bruxa com um pente", 1922, 31.12 x 21.27 cm.

Klee não aborda a guerra ou enaltece o belo na arte, mas trata dos próprios elementos do desenho: a linha, a hachura, a mancha. São, portanto,

os mesmos elementos básicos, mas materiais e temas diferentes, provocando outras sensações.

Esses três artistas são exemplos de que dentro de uma mesma linguagem, existem abordagens e intenções diferentes. Assim, voltamos a tratar das relações entre objeto e obra, ou entre objeto e linguagem. Um mesmo assunto, nesse caso, a figura humana, pode ter leituras muito diferentes, em função das diferentes abordagens feitas por cada artista.

Em linhas gerais, podemos dizer que a motivação para a arte de Degas é a beleza e a leveza, para Kollwitz, é a denúncia da dor e as angústias da guerra, enquanto para Klee, é a própria linguagem, o prazer e a ludicidade da criação artística.

A cada artista cabe avaliar e ter consciência de suas próprias motivações, pois o que de fato constitui ou forma um desenho ou uma obra de arte é a sua própria intenção, e, muitas vezes, isso é mais claramente perceptível em desenhos e esboços do que em pinturas ou esculturas. É por isso que os desenhos e o estudo dos cadernos de desenhos são tão importantes para outros artistas, porque revelam o momento em que o pensamento se transformou em imagem, isto é, na primeira manifestação de uma ideia.

Voltando às questões formais e mais objetivas de que tratávamos anteriormente, já assinalamos que, nos desenhos, existem relações internas e também externas. Também já falamos da importância de manter as proporções exatas de um objeto quando queremos uma representação dita realista do desenho, mas há também a possibilidade de arbitrarmos as proporções, para estabelecer, entre o objeto e a obra, uma relação de não verossimilhança, de estranhamento ou de crítica, ou até mesmo de comicidade, dentre tantas outras relações, de acordo com a nossa intenção.

O que acontece quando percebemos, ao observar um rosto, que o nariz dessa pessoa mede a mesma distância entre as pupilas dos dois olhos, mas ao desenhar, escolhemos fazer com que esse nariz tenha a mesma medida da distância entre as duas orelhas? Teremos um nariz imenso, desmensurado, e o resultado desse desenho pode ir do grotesco ao cômico! Esse é mais ou menos o princípio usado para fazer caricaturas, mas ao mesmo tempo, essa mesma estratégia pode ser usada para atribuir gravidade, tensão a uma imagem.

Vejamos, por exemplo, a deformação no rosto e o tamanho descomunal da cabeça, olhos e boca da conhecida imagem de *O grito*, de Edvard Munch.

Nessa obra, as grandes mãos, a desfiguração do rosto do homem e as linhas onduladas não são cômicas, mas demonstram a sensação de angústia e medo provada pelo autor.

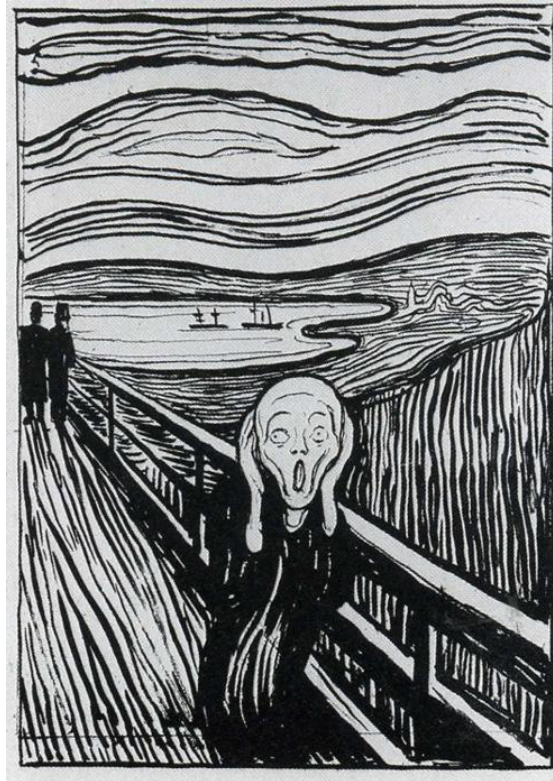


Figura 32: Edvard Munch “O grito”, 1895, xilogravura.

As possibilidades estéticas do desenho nunca se esgotam. Desse modo, poderíamos discorrer infinitamente sobre cada artista que um dia se aventurou a desenhar. No entanto, é preciso fazer um recorte e, para finalizar, falaremos então, da lacuna, do vazio e do sintetismo dessa linguagem tão incrivelmente vasta quanto simples, que é o desenho. Vejamos, então, uma descrição dos desenhos de Matisse, feita por Dominique Fourcade:

Imagine um traço de caneta numa folha de papel: se houver outro traço paralelo a ele a cinco centímetros de distância, o espaço em branco formado pelos dois traços não terá a mesma cor que outro espaço contido entre dois traços de caneta distantes vinte centímetros um do outro. Ou, então, uma linha preta traçada por uma caneta a uma certa proximidade de outra linha preta criará um espaço cuja cor irá variar de acordo com sua dimensão. Com uma terceira linha, a relação entre os dois espaços resultantes, que

variam em forma e dimensão, produzirá uma relação de cor em que ‘aquilo que é mais importante’ deve ser descoberto. Dessa maneira, nas partes brancas do papel ele terá ‘desenhado’ todo o espaço, mesmo o espaço que não é verdadeiramente espaço, mesmo o espaço vazio entre as folhas nos diversos galhos de uma árvore, por exemplo, mesmo o espaço onde a caneta não se aventura, mesmo o espaço onde a linha não circunda (FOURCADE, Dominique, 2009, p 34).



Figura 33: Henri Matisse, “Figura dormindo”, 1903.



Figura 34: Henri Matisse, "Estudo sobre uma modelo", 1934.



Figura 35: Henri Matisse, "Mão de Matisse segurando uma fruta", 1944.

O desenho é a mais sintética das linguagens artísticas, mas é preciso ter consciência e cuidado com esse sintetismo. Fourcade (2009) aborda uma questão bastante interessante e importante no desenho, já que nele, tudo faz

parte da composição, inclusive os espaços vazios, ou como diz o autor, ali onde “*a caneta não se aventura*”. O suporte do desenho, o papel, o tecido, a parede, a área toda dessa superfície fazem parte do desenho, e devem ser considerados na composição. Da mesma maneira, os espaços vazios podem ser utilizados para completar a composição.

Uma área não preenchida em um papel pode representar uma vasta extensão de mar, assim com a pele lisa e alva de uma modelo ou a superfície plana de uma mesa onde um objeto está colocado. É assim que o silêncio, a contenção do gesto, a linha que se cala, o vazio, é tanto desenho quanto a hachura, a mancha e o borrão. Em uma superfície desenhada, tudo é desenho e, para desenhar, é preciso estar atento e consciente de cada ação. A simplicidade do desenho o torna tão complexo quanto a própria existência, o próprio pensamento, inexorável, irrevogável, incorrigível.

Para que um desenho seja potente, e para que as deformações e arbitrariedades provocadas pelo artista na construção de uma imagem, de fato, provoquem o sentimento ou a sensação desejados, é preciso que o artista tenha domínio técnico, além de consciência e habilidade com essa linguagem. Todavia, nem sempre é preciso – e esse é um pensamento essencialmente moderno – ser um exímio desenhista acadêmico para se tornar um bom desenhista, mas são necessárias, certamente, muita prática e desenvoltura com a linguagem, conhecimento e intimidade com os materiais para conseguir, no desenho, ou em qualquer outra linguagem ou técnica, o efeito planejado.

Como um bebê que balbucia e, eventualmente, pronuncia uma palavra quase ao acaso, levará um tempo, muita prática e muitas horas de balbucios e bulícios para que essa mesma criança domine a linguagem verbal e, caso ela continue desenvolvendo essa vocalização, poderá se tornar um cantor lírico. Assim também acontece com o desenho e com a linguagem visual. A sofisticação e a elaboração dessa linguagem estão relacionadas à prática e ao comprometimento do artista para com ela, pois ela é simples como a fala, mas pode tornar-se incrivelmente elaborada e sofisticada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diversas são as áreas e os profissionais que desenham e, ao contrário do que o senso comum acredita, essa linguagem não é apenas praticada por crianças ou por artistas. O desenho, isto é, a linguagem visual está mais presente no nosso cotidiano do que percebemos.

Ler imagens e produzi-las é tão natural para nós, quanto ouvir uma frase. O desenho está por detrás de qualquer imagem: na televisão, nas embalagens, nos mapas, em qualquer lugar. Atrevemo-nos a dizer que todos nós desenhamos, seja com um lápis sobre um papel, na tela de um computador, ao rabiscarmos um mapa para um colega, ou mesmo quando organizamos o nosso espaço e o de nossos objetos diariamente. Todos nós temos a necessidade e o prazer de organizar esteticamente o espaço em que vivemos, e a isso, também denominamos *desenho*.

O desenho é imprescindível e insubstituível. Ao nos depararmos com qualquer imagem, nos deparamos com um desenho. Ao invadir nossas casas, as formigas desenham mapas em nossas paredes. As ondas do mar desenham, sobre a água, uma delicada textura. Um avião que corta o céu traça o desenho de uma linha, as folhas de uma árvore balançando no vento fazem um desenho no espaço. Perceber isso é resultado da capacidade humana de designar,

de elaborar, de subjetivar o mundo a nossa volta. Isso é a matéria da arte, a capacidade exclusivamente humana de perceber o mundo poeticamente. Essa poesia, que enquanto no universo da arte não tem aplicação imediata no nosso cotidiano, transforma a nossa maneira de ver o mundo e ele próprio. O desenho que criamos para representar uma onda sonora, ou a curva em um gráfico, vêm da ideia que temos do movimento de uma onda no mar. Olhar poeticamente para o mundo potencializa nossa criatividade e a capacidade de compreendermos e de transformarmos o universo.

No entanto, a ideia ampliada que temos hoje, acerca do que seja o desenho, resulta das diversas transformações pelas quais esse conceito passou dentro da História da Arte e, se atualmente afirmamos que o homem desenha desde a Idade da Pedra, isso é fruto de muita elaboração e está baseado num conceito moderno que começou a se desenvolver a partir do Renascimento, período em que foram produzidos maravilhosos desenhos, que ficariam eternamente guardados em gavetas, como meros projetos, esboços de ideias a serem concretizadas em outros suportes.

Coube à nossa época, atribuir autonomia e liberdade ao desenho, tornando-o legítimo e possibilitando que os artistas explorem essa linguagem de uma maneira nunca exercida antes, relacionando-a, misturando-a com outras linguagens, como a pintura, a escultura, o cinema e tantas outras, criando assim, hibridismos, que são o cerne da arte contemporânea.

É assim que hoje podemos perceber, investigar e refletir acerca do desenho que está interno em qualquer obra visual do presente ou do passado, e também entendê-lo enquanto linguagem autônoma. Isso torna esse conceito e essa linguagem tão simples quanto complexa, como o próprio pensamento. Por seu sintetismo e simplicidade, o desenho é a linguagem que está mais próxima do pensamento em si, uma vez que ele é a tradução visual de uma ideia e, por isso, tão importante de ser elaborado por qualquer pessoa, assim como a linguagem verbal. Potencializar o desenho é potencializar o pensamento visual, imprescindível para compreender e viver de acordo com a época em que vivemos, e que está polvilhada de informações e de imagens plenas de informação.

Ter consciência e domínio da linguagem visual é proveitoso para qualquer pessoa, seja no âmbito profissional ou na vida pessoal, assim como para desenvolver a criatividade e o pensamento poético. É preciso perceber

que, nas escolas, as aulas de artes não têm a mera função de ensinar técnicas e de apresentar aos alunos obras da História da Arte, pois essas são apenas estratégias, a partir das quais a experiência com a arte nos fará refletir sobre o mundo em que vivemos, possibilitando-nos compreendê-lo e transformá-lo.

Para isso, fazer do desenho uma prática é muito recomendável a todos, mas fundamental, para aqueles que, de alguma maneira, trabalham com imagens, dentre eles, nós, os educadores de arte. Percebendo e tomando consciência dos ‘desenhos’ que produzimos e vemos no nosso cotidiano, ao organizar nossos espaços, procurando a harmonia estética em nossos objetos, mas também produzindo imagens, desenhando, apropriamo-nos dessa linguagem que pode ser tão simples e imediata como um pensamento que vem em forma de imagem, assim como fazer um círculo em torno de uma frase importante em um texto, pode também ser tão elaborado e sofisticado a ponto de trazer reflexões que a palavra escrita ou falada não alcança.

Palavra e imagem não se substituem, mas se completam, dependem uma da outra para a própria existência. A palavra escrita é um a imagem. Interromper o desenvolvimento do desenho é restringir muito o campo da linguagem e da comunicação. Desenhar não constitui, somente, uma atividade prazerosa e divertida, mas vai além disso, trata-se de desenvolver uma linguagem com potencial imensurável para a comunicação, amplamente utilizada no período em que vivemos, em que as informações precisam ser transmitidas com uma velocidade nunca antes imaginada, já que vivemos na era da imagem.

Desenvolver a linguagem visual nos torna mais conscientes e críticos das imagens, às quais somos, diariamente submetidos, e nos torna também aptos a nos comunicar por meio delas, o que não é somente recomendável, mas cada vez mais imprescindível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTIGAS, Vilanova. O Desenho. In: *Sobre o Desenho*. São Paulo: FAUUSP, 1975.

BATTAGLINI, Arinaldo. Fronteira como território. In: DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Ed. Senac, 2008.

BOIS, Yve-Alain. *A Pintura como Modelo*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURGOISE, Luise. *Drawings and observations*, Boston: Bullfinchpress Book, 1998.

CADÔR, Amir Brito. *Imagens Escritas*, 2007. 173 p. Dissertação (Mestrado Artes) – (Instituto de Artes), Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

COSTELLA, Antonio. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. São Paulo: Editora Senac, 1997.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Caderno de viagem*. Texto e organização de Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Ed. Senac, 2008.

_____. *Linha do Horizonte, por uma poética do ato criador*. São Paulo: Ed. Escuta, 2001.

_____. *Formas de pensar o desenho, desenvolvimento do grafismo*. São Paulo: Scipione, 1989a.

_____. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione, 1989b.

DWORECHI, Silvio. *Em busca do traço perfeito*. São Paulo: Edusp, 1998.

ELUF, Lygia (org.). *Anita Malfatti (Coleção cadernos de desenho)*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008a.

_____ (org.). *Eliseu Visconti (Coleção cadernos de desenho)*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008b.

_____ (org.). *Tarsila do Amaral (Coleção cadernos de desenho)*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008c.

_____ (org.). *Fayga Ostrower (Coleção cadernos de desenho)*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008d.

_____ (org.). *Marcelo Grassmann (Coleção cadernos de desenho)*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008e.

_____ (org.). *Renina Katz (Coleção cadernos de desenho)*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008f.

FAURE, Elie, *A Arte Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FOURCADE, Dominique, “I Think I’ve been able to say something with drawing [Acho que fui capaz de dizer algo com o desenho]”. In BOIS, Yve-Alain, *A pintura como modelo*, São Paulo, Editora Martins Fontes, 2009.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2000.

GOMES, Laurentino. *1808*. São Paulo: Ed Planeta, 2009.

KOLLWITZ, Kathe. *Prints and drawings of Kathe Kollwitz*. Nova Iorque: Dover, 1951.

KYRIAKAKIS, Geórgia. *Desenho como matriz*. In: DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Ed. Senac, 2008.

LACAZ, Guto. *Desenho*. In: DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Ed. Senac, 2008.

LIZÁRRAGA, Antonio e TAVOLARO PASSOS, Maria José Spiteri. *Havia uma linha esperando por mim*. In: DERDYK, Edith, *Disegno, Desenho, Desígnio*. São Paulo: Ed. Senac, 2008.

MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

MATUCK, Rubens. *Cadernos de viagem*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2003.

MAYER, R. *Manual do Artista*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOREIRA, Ana Angélica Albano. *O espaço do desenho, a educação do educador*. São Paulo: Loyola, 2002.

MOTTA, Flávio. *Desenho e emancipação*. In: *Sobre o Desenho*. São Paulo: FAUUSP, 1975.

PERNOUD, Regine. *Le courrier de l'UNESCO*. vol, VI, número 10, outubro de 1953.

RODRIGUES, Antonio Carlos, *Algumas lições sobre desenho* In ELUF, Lygia (org.). Anita Malfatti (Coleção cadernos de desenho). Campinas-SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

RUDEL, Jean, *A técnica do desenho*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

WOLLNER, Alexandre. *Um episódio de desenho*. In: DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Ed. Senac, 2008.