

Considerações sobre o Desenho: técnica, poética e conceito

Paula Cristina Somenzari Almozara

Artista Visual. Pesquisadora e professora da Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Doutora em Educação, na área de "Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte" (2005) e Mestre em Artes Visuais (1997) pela Universidade Estadual de Campinas. Atua na área de Artes em Poéticas Visuais Contemporâneas. Realizou diversas exposições no Brasil e no exterior, com ênfase em procedimentos gráficos, desenho, fotografia, vídeo e instalação.

RESUMO

O artigo é um estudo sobre a natureza do desenho como elemento fundamental do processo artístico. A principal intenção foi, como artista, compreender os conceitos históricos, técnicos e poéticos associados ao desenho e sua utilização na construção da produção visual.

Palavras-chave: Desenho; arte; história; técnica; poética; conceito.

ABSTRACT

The article is a study about of the nature of drawing like a fundamental element of the artistic process. The main intention was, as an artist, to understand the historical concepts, technical and poetic means to associate to the drawing for the construction of visual production.

Keywords: Drawing; art; history; technique; poetic; concept.

Considerações sobre o Desenho: técnica, poética e conceito

Técnica e poética: alguns apontamentos a partir dos desenhos de Leonardo da Vinci, Turner e Rembrandt

Visto que jamais há possibilidade para desqualificar a tecnicidade: o fazer não é somente prova do pensar, é já certa maneira de pensar e viver conforme o pensamento (DUFRENNE, 1981, p. 58).

Desse modo, o processo de instauração da obra pressupõe uma relação dialógica entre técnica (considerada em seus aspectos processuais e materiais) e poética (como elemento fundante da produção) que está voltada para a construção de significados.

Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um “processo de formação” e um processo no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa. [...] E se a obra é, ao mesmo tempo, um processo de formação e um processo no sentido de processamento; de formação de significado, como afirmado acima, é porque, de alguma forma, a obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela me processa. Também neste sentido, de fazer um processo a alguém: sim, somos processados pela obra. A obra, em processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros, me faz repensar minhas posições. O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta. Descobre coisas que não sabia

antes e que só pode ter acesso através da obra (REY, 2002, p. 123).

Assim, o processo de formação, investigação e instauração – no qual técnica e poética interagem – permite dentro de um contexto histórico pensar, por exemplo, o quanto os desenhos de Leonardo da Vinci, bem como os materiais com os quais trabalhou, determinaram e manifestaram suas ideias sobre as coisas do mundo.

Martin Clayton (1996, p. 9) afirma que os desenhos de Leonardo estão conectados diretamente com seu projeto artístico formal e mesmo tendo sobrevivido uma pequena parte, demonstram sua forma de registrar, compreender e explicar a infinita variedade de experiências significativas que caracterizaram toda sua vida. Muito embora Leonardo tenha desenvolvido um rico e poderoso estilo literário, ele manteve a imagem, mais do que qualquer palavra, transmitindo de forma acurada o conhecimento. Para entender a grande importância dos desenhos, Clayton destaca duas qualidades principais: suas séries de abordagem e a obsessão sobre os temas.

O estudo e a observação das técnicas de desenho utilizadas por Leonardo revelam sua própria função, escolha e modificação de acordo com necessidades e situações nas quais o artista se encontrava. Observa-se, por exemplo, a utilização de técnicas que favoreciam mais a linha do que o plano nos desenhos acompanhados de texto, e de

aguadas na construção de grandes áreas, como no caso dos desenhos de mapas.

Os três principais materiais de desenho de Leonardo da Vinci desde seus primeiros anos foram a ponta de metal, o *crayon* e a pena. A ponta de metal foi um dos meios que mais exigiu disciplina e autocontrole do artista; não foi à toa muito utilizada para treinar os jovens artistas na Itália do século XV. Podemos falar do termo “ponta”, mais apropriadamente no plural, “pontas”, uma vez que podiam ser feitas de prata, chumbo, ouro.

Procedimentos técnicos específicos eram utilizados para cada tipo de ponta de metal. O chumbo, por exemplo, era empregado diretamente sobre o papel e sua função estava reservada para realização de esboços. As pontas de prata e ouro requeriam um suporte previamente preparado com carbonato de cálcio, para que ocorresse o depósito das partículas de metal (MAYER, 1996, p. 3-4). A variação de pressão da ponta sobre a superfície não mudava a característica da linha e a marca não podia ser apagada, este rigor técnico conferia aos desenhos de figura humana condições favoráveis para a execução de detalhes precisos. A utilização do *crayon* aparece na obra gráfica de Leonardo em esboços rápidos e em desenhos com aplicação do *sfumato*. A pena e a tinta eram reservadas para desenhos onde havia texto escrito, favorecendo não apenas a junção entre texto e imagem, mas propiciava a realização de estudos em condições adversas. Em particular nas pesquisas sobre anatomia humana, tendo em vista que a dissecação de cadáveres era uma prática condenada pela Igreja da época.

A escolha e o domínio da utilização do material são acontecimentos particulares e destinados de certo modo a intuição. Segundo Rudolf Arnheim (1989, p. 13-30),

a intuição é um elemento determinante dentro do processo criador, ela está ligada à percepção, mas destinada à imaginação.

A relação entre técnica e poética, também pode ser exemplificada de modo contundente na obra de Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Andrew Wilton (s. d.) afirma que Turner não só conseguiu utilizar todos os recursos de uma técnica, mas multiplicar suas possibilidades. A forma como Turner usou a aquarela foi totalmente particular, e estava ligada ao seu espírito investigador e a sua ânsia pela experimentação.

Para se compreender o impacto do trabalho de Turner, basta pensar na forma como a aquarela foi aplicada em outros períodos. Na Idade Média, era utilizada para colorir desenhos feitos em manuscritos de modo a evocar com maior fluidez os elementos da composição e preencher áreas amplas. O termo “aquarela” advém de sua origem técnica, ou seja, um preparado de pigmento e aglutinante (goma arábica) à base de água, do qual deriva o prefixo “aqua” do latim, água. A palavra então designa tanto o procedimento em si como os “desenhos” executados puramente com aquarela ou numa associação com o guache.

A história da aquarela em boa parte se confunde com a história do desenho e da paisagem. Nas mãos de mestres como Dürer ou Van Dyck, podemos antever o potencial deste meio, “sua sutileza e sua fluidez são apropriadas para a evocação da natureza” (WILTON, s. d., p. 5). Muito frequentemente, foi empregada para dar aos desenhos acabados um ligeiro toque de cor, não mais que uma indicação como o verde das árvores, o vermelho das casas ou o azul do céu. Esse uso convencional se perpetuou por décadas e a aquarela restou confinada a esta maneira de trabalhar até o período de nascimento de Turner, em 1775.

Técnica por excelência da paisagem inglesa, a aquarela complementava áreas e detalhes minuciosamente feitos com pontas de metal e pena onde os artistas introduziam “notas” de cor por meio do *lavis*, realçavam os contrastes de tonalidade e usavam os brancos para definir as zonas de luz intensa da composição.

Turner se formou dentro dessa tradição topográfica, superando-a, e construiu a partir dela um modo pessoal de se relacionar com o desenho, a natureza e a arquitetura, percebendo-os como um todo na realização do trabalho. Esforçou-se em demonstrar que a paisagem não era um “gênero menor”, que podia ser tratada com lirismo e expressividade, sem necessidade de ligação com temas históricos ou mitológicos para ser considerada uma grande obra.

Falar sobre uma determinada maneira de trabalhar e da existência de uma técnica particularmente desenvolvida por Turner na aquarela – assim como também na pintura a óleo – é falar sobre um artista incessantemente instigado pela possibilidade de uma expressão dramática da natureza. Assim, suas experimentações técnicas nada usuais para a época convergiram para estruturar forma e conteúdo.

Os desenhos de Rembrandt Armensz van Rijn, também demonstram a conexão entre maneira e matéria na construção poética. Temos em sua obra todas as facetas do que poderíamos chamar de “gêneros” de desenhos, desde esboços preparatórios para suas gravuras e pinturas, ideias para composições não realizadas, até desenhos firmados em si. Em todos estes casos,

os meios se modificavam em razão de necessidades específicas, sendo que alguns materiais foram preferencialmente utilizados em certas fases de sua vida. Ele realizou desenhos basicamente com *crayon*, pena e pincel com bistre¹, sépia² e o nanquim. O uso do *crayon* dominou seu primeiro período e são raros no último (por volta de 1650). Em compensação, desenhou com pena durante a vida inteira. Em sua juventude preferiu a pena de ganso, mais flexível e idônea para traçar linhas rápidas e sensíveis, com descrições detalhadas; e em seu último período, quando não necessitava de detalhes tão precisos e o monumental ocupava um lugar destacado em sua obra, serviu-se da pena de bambu, que oferecia resistência e era apta para desenhar linhas vigorosas, traços fortes e largos de acordo com o corte realizado na ponta. Utilizou o pincel em *lavis*, sobretudo para sombrear e também para o desenho propriamente dito.

Rembrandt desenhou raramente com ponta de prata sobre pergaminho e quando o fez foi em desenhos de extrema delicadeza temática, visto que o uso da ponta de prata na época não era tão sistemático quanto em séculos anteriores. Este material “nobre” destinava-se notadamente para ocasiões especiais, como no retrato de sua esposa: “*Saskia van Uylenburch*” (Berlin, Kupferstichkabinett), com a inscrição: “este é um desenho a partir de minha esposa, quando ela tinha 21 anos de idade, o terceiro dia depois de nosso noivado – a 8 de junho de 1633”.

Sua relação com os meios técnicos e sua necessidade em realizar desenhos – levando

¹ Pigmento marrom feito de madeira queimada, usado como tinta ou giz. Utilizado como tinta para *lavis*, principalmente no século XVII.

² Pigmento marrom, como o bistre. Proveniente de um molusco do Atlântico (Siba ou Sépia, *Sepia officinalis*, em latim), animal provido de uma bolsa de tinta, a *sépia*, com a qual escurece a água para fugir dos inimigos. Nome ou designação de cor derivado deste pigmento.

em conta uma enorme perda de seus esboços devido à negligência, ignorância e acidentes durante os séculos – leva a crer que a produção de Rembrandt foi muito intensa, visto a grande quantidade de desenhos que chegou até nós. A preservação dessa produção está relacionada em parte à admiração de seus contemporâneos e nos séculos seguintes ao interesse de colecionadores. Entre eles Jonathan Richardson, pintor inglês e crítico, que impressionado com a qualidade dos desenhos do mestre holandês chegou a declarar em 1725 que o toque solene de um desenho de Rembrandt que estava em sua posse, o *St. Peter's Prayer Before of Tabita* (Bayonne, Musée Bonnat) “era da maior excelência que ele jamais pensou ou viu ou pudesse conceber a possibilidade de tê-lo imaginado” (SLIVE, 1986, p. xii). Isso permitiu de certa maneira que a obra gráfica de Rembrandt não caísse no ostracismo ou na perda total, como ocorreu com Vermeer e Hals.

Rembrandt acumulou e guardou seus desenhos de modo meticuloso. Eram seus materiais de reflexão sobre certos temas e estruturas de composição. No inventário realizado em 1656, quando o artista foi declarado insolvente e seus bens foram à leilão, constavam nos lotes vinte e quatro “livros” encadernados (ele guardava seus desenhos entre páginas brancas de encadernações especialmente preparadas para isso), uma série considerável de esboços, dez cadernos de desenhos e cadernos de notas, bem como pacotes com seus desenhos e de outros artistas. Alguns dos “livros” foram descritos no leilão como contendo desenhos especificamente devotados a um único assunto: nus, estudos de figuras, paisagens, animais e outros. Sem dúvida a “Bíblia”, mais do que qualquer coisa, proporcionou temas para seus trabalhos. Os desenhos sobre

“mulher com crianças” e outros realizados diretamente da observação do cotidiano, ocuparam na obra de Rembrandt um lugar bastante importante, assim como os desenhos de Saskia e sua vida familiar.

A demonstração de liberdade de reflexão sobre um tema e a aparente simplicidade dos meios utilizados por Rembrandt, são observados em trabalhos de sua maturidade, como por exemplo, no desenho com pena de bambu e bistre: “*Júpiter com Filêmon e Baucis*” (Berlin, Kupferstichkabinett). Dentro de sua vontade de representação do emocional, do momento da ação – seja ela cotidiana ou histórica – o artista buscou na escolha dos materiais de trabalho a extensão de seu pensamento e potencialização de representação dramática de seus protagonistas. Segundo Bob Haak (1980, p. 21), era seu desejo

dar a conhecer, por meio da representação emotiva, expressada nos gestos e no rosto dos personagens o essencial dos acontecimentos históricos.

O conceito e a natureza do desenho

Vilanova Artigas (2004, p. 109) afirma que o desenho como palavra

traz consigo um conteúdo semântico extraordinário. Este conteúdo equipara-se a um espelho, donde se reflete todo o lidar com a arte e a técnica no correr da história.

As primeiras noções sobre o conceito de desenho aparecem no termo “circunscrição” determinado por Alberti em seu livro “Da Pintura”. Nesse caso há uma definição de função específica, que estabelece o desenho como parte fundamental da pintura. A importância do livro de Alberti está na forma como foi amplamente citado e divulgado.

30. Divide-se a pintura em três partes; essa divisão nós a tiramos da própria natureza. Como a pintura se dedica a representar as coisas vistas, procuremos notar como são vistas as coisas. Em primeiro lugar, ao ver uma coisa, dizemos que ela ocupa um lugar. **Neste ponto o pintor, descrevendo o espaço, dirá que percorrer uma orla com linha é uma circunscrição** (grifo meu). Logo em seguida, olhando esse espaço, fica sabendo que muitas superfícies desse corpo visto convêm entre si, e então o artista, marcando-as em seus lugares, dirá que está fazendo uma composição. Por último, discernimos mais distintamente as cores e as qualidades das superfícies e, como propriedade podemos chamar sua representação de recepção de luzes (ALBERTI, 2009, p. 101).

Três pontos principais são destacados: circunscrição, composição, recepção de luzes. Assim, o “desenho” está ligado à pintura como elemento que fundamenta a composição, e sua “função” é a de captar os elementos da “natureza” para projetar a estrutura da obra. Mas Alberti (op. cit., p. 102) também pela primeira vez descreve o desenho como uma expressão autônoma, “um bom engenho, que em si mesmo é muito agradável”.

Tolnay (1943, p. 4) em seu livro referencial *History and Technique of Old Master Drawings*, afirma que os autores de tratados sobre arte, no início do século XV, provavelmente tenham se baseado nos conceitos de Vitruvius sobre a geometria, para considerar o desenho como o fundamento de todas as “artes visuais”. Como Cennino Cennini (c. 1390), em *Il Libro dell'Arte*, capítulo IV, já havia dito “el fondamento dell'arte, di tutti questi i lavorii di mano il principio è il disegno e'l cholorire”, uma sentença que iria se repetir de maneira mais precisa em Ghiberti (1378-1455), em seu *Commentarii* (c. 1450) onde diz que “el disegno è il fondamento et teorica di questi due arti” (*scil.* escultura e pintura).

Durante a “Alta Renascença”, “the greatest

creative period for drawing” (TOLNAY, 1943, p. 5), incluindo o *Trattato della Pitttura* de Leonardo da Vinci e Pomponius Gauricus (1504), os pronunciamentos sobre desenho, de certa forma, reafirmam o anteriormente dito por Cennini, Ghiberti e Alberti.

Giorgio Vasari (1511-1574), em contraste com os primeiros teóricos, fornece uma descrição sensível do processo de criação do desenho:

Il disegno... procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale, simile a una idea... da questa cognizione nasce un certo concetto che si forma nella mente [nostra] quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno; si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione del concetto che si ha nell'animo (TOLNAY, 1943, p. 6).

O desenho, desta maneira, se origina no intelecto na forma de um *concetto*, uma imagem interior inspirada na contemplação da natureza.

A grande influência que esta concepção exerceu sobre as gerações posteriores, pode ser afirmada em teorias correspondentes na abstração intelectual do maneirismo, expressas na “filosofia do desenho” de Frederico Zuccari em seu *Idea dei pittori, scultori ed architetti* (Turin, 1607). Zuccari afirma que o desenho tem uma origem divina, uma dádiva concedida por graça de Deus. Seguindo os passos de Vasari, mas se expressando de forma mais concisa e espiritualizada, distingue *il disegno interno* de *il disegno esterno*, reconhecendo uma idéia platônica, de *forma sine corpore*, onde a forma pura, no caso uma idéia mental, repousa em Deus e está expressa no anagrama: “*Disegno, segno di Dio*”. Determinando as expressões *disegni interno* e *disegni esterno*.

Na “teologia” de Zuccari, o *disegno interno* é uma coisa puramente espiritual,

representa uma idéia mental e essa idéia origina de Deus. Esta teoria dá uma explicação metafísica, ao considerar o desenho uma arte primordial. Zuccari faz uma distinção entre esta idéia original, *disegno interno*, e a realização física dessa *forma spirituale*, expressa por um *disegno esterno* que possui já as características particulares do artista. O *desenho interno* se apresenta mais como um movimento interior “do espírito” que leva a uma ação, do que propriamente à existência de uma imagem predeterminada.

Sobre esta doutrina filosófica relacionada ao desenho, os teóricos italianos, ainda no século XVII, não acrescentaram quase nenhuma novidade. Cesare Ripa em sua “Iconologia”, metaforicamente repete os conceitos de Vasari e Zuccari. Giovanni Pietro Bellori, também em sua obra *Vite dei pittori, scultori ed architetti* (1664), reafirma a superioridade da ideia, de uma “fantasia” sobre a natureza, como eco da metafísica de Zuccari.

Nessa época, o centro destas teorias desloca-se da Itália para a França. Poussin, “pintor-filósofo” e “pai” da teoria francesa sobre desenho, amigo de Bellori, sofre a influência dos italianos Vasari, Lomazzo e Zuccari. Mas o que os italianos consideravam puro virtuosismo na construção da pintura – a partir da utilização de modelos geométricos – para Poussin era a verdadeira expressão de um mundo espiritual. Embora a influência italiana seja marcante em certos escritos franceses, as questões metafísicas dão lugar a uma tentativa de determinar valores e conceitos entre elementos que compõe o desenho, como a linha e a cor. Dualidade de valor entre desenho e pintura se estabelece.

A “linha” no século XVIII, para os franceses, torna-se a expressão de um temperamento subjetivo do artista, onde se descobria na “incompleta e fragmentada característica” do

desenho um “valor positivo” o qual “incita” a imaginação do observador a “completar” a ideia do artista. Esta sentença expressa pela primeira vez no *Discours sur les dessins* (Académie Royal, 7 de junho de 1732) do Conde de Caylus, de certa forma antecipa uma apreciação corrente no século XIX:

Les dessins sont une des choses les plus attrayantes pour un peintre ou pour un amateur et il est certain que l'on est fort avancé dans la connoissance des arts lorsqu'on les sçait bien lire. Quoi de plus agréable, que de suivre un artiste dans la première idée dont il a été frappé; d'approfondire les différens changements que ses réflexions luy ont fait faire, avant d'avoir arrêté son ouvrage.

... Après avoir examiné ces premières pensées, avec quel plaisir ne voit on pas les études correctes faites d'après Nature? Le Nud d'une figure drapée? Le détail de cette même draperie? La Poésie nous échauffe dans leurs premières conceptions, la Sagesse et la Verité nous frappent dans les choses arrêtées. Il me semble qu'un simple trait déterminant souvent une passion et prouvant combien l'Esprit de l'auteur ressentoit alors la force et la verité de l'expression; l'oeil curieux et l'imagination animée se plaisent et sont flattés d'achever ce qui souvent n'est qu'ébauché. La différence que se trouve selon moy, entre un beau dessin et un beau tableau, c'est que dans l'un on peut lire, à proportion de ses forces, tout ce que le grand Peintre a voulu représenter et que dans l'autre on termine soy-même l'objet qui vous est offert; par conséquent on est souvent plus piqué de la vuë de l'un que de celle de l'autre.

O mais importante fruto de suas reflexões foi considerar o desenho um documento íntimo do pensamento do artista na revelação de seu desenvolvimento “poético”.

Proclamando os ideais de “sinceridade”, “verdade” e “simplicidade”, a “crítica de arte”, no próprio senso da palavra, que teve início com a abertura dos *Salons* (1746), expressa suas reações aos métodos de ensino da Academia, que consistiam na estrita observação de um modelo e de

posições determinadas para a realização do desenho. Diderot demonstra, como em um “manifesto”, a necessidade de um moderno realismo na observação da natureza:

Ces sept ans passés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, le croyez-vous bien employés? [je pense] que pendant ces sept pénibles et cruelles années, qu'on prend la manière dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées; toutes ces actions froidement imitées, – qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature? J'ai connu un jeune homme... qui avant de jeter le moindre trait sa toile, se mettait à genoux et disait: 'Mon Dieu, délivrez moi du modèle'... Soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons; et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie... Il n'y aurait point de manière, ni dans le dessin, ni dans la couler, si l'on imitait scrupuleusement la nature. La manière vient du maître, de l'académie, de l'école, et même de l'antique (DIDEROT, 1943, p. 11).

Este realismo, que diz mais respeito à observação da natureza do que à técnica, considera como antítese, desenho e cor, ainda segundo Diderot: “*c'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne la vie*”. Mas demonstra também, acima de tudo que a noção de “contour drawing” – desenho como linha – dos academicistas, ainda permanece.

Na *Encyclopédie*, Paris, 1751-1765, a qual foi editada por Diderot e d'Alembert, o artigo sobre desenho (IV, 889 ff.) escrito por Watelet, contém a mesma convicção, exposta por Diderot, de retorno à natureza, descrevendo o método de instrução do desenho da seguinte maneira:

les premiers dessins qu'on imite sont ordinairement ceux qu'un habile maître a fait lui-même d'après la nature. On dessine ensuite certaines parties du corps, puis des ensembles; après quoi on étudie d'après la bosse mais

avec prudence car on risquerait d'y puiser un goût sec.

E Watelet conclui :

... le plus tôt qu'il lui sera possible à l'étude de la nature... c'est cet usage de dessiner continuellement la nature qui concerne à un artiste ce goût de vérité qui touche et interesse machinalement les spectateurs, le moins instruits.

Este retorno a natureza começa aos poucos a se manifestar também na Academia, evidenciado pelo *l'amour du vrai*, o qual consistia no mais alto princípio estético desse retorno, manifesto nos escritos de Charles Coypel, primeiro pintor do rei e diretor da Academia.

As reações nos países protestantes, como a Alemanha e a Inglaterra, contra o que chamaram de liberalismo estético francês, exposto por “moralistas” como Shaftesbury, Winkelmann ou artistas como Mengs, passaram a considerar a Antiguidade não só objetivo artístico, mas um ponto de vista moral. Este moralismo alemão e inglês foi segundo Tolnay, a base intelectual para o Classicismo Francês do Primeiro Império.

A reação de David e Ingres contra os ideais do século XVIII – em nome de uma concepção estéril de beleza – formou a base das convicções artísticas da Academia Francesa e mais tarde da *École des Beaux Arts* durante todo o século XIX.

Jacques Louis David e seu pupilo Ingres reafirmaram a antítese entre desenho e cor e a “superioridade”, virtuosística, do desenho. Quando Ingres proclama “*le dessin est la probité de l'art*” ou “*le dessin comprend tout excepté la teinte... La couleur ajoute des ornements à la peinture*”, reconhecemos aí expostos uma retomada dos princípios do final do século XVII e início do século XVIII.

O estudo da natureza, assim como a expressão de uma personalidade interior, não foi relegado ao esquecimento. Delacroix, em 1824, afirma que o trabalho do artista é “de tirer de son imagination les moyens de rendre la nature et les effects, et de les rendre selon son temperament propre” (DELACROIX, 1943, p. 12). A mesma subjetividade aparece em seu conceito de desenho (1850): “dessiner, n’est pas reproduire un objet tel qu’il est, mais tel qu’il paraît” (idem, ibidem).

A preocupação de realizar um desenho espontâneo a partir da natureza, procurando compreender toda a intensidade de um movimento transitório de ações da vida em contraste com um desenho realizado de uma pose fixa a partir de um modelo na academia, é expressa em um suposto encontro, anotado por Baudelaire em *Variétés Critiques*, entre um jovem artista e Delacroix, onde este teria afirmando que: “si vous n’êtes pas assez habile pour faire le croquis d’un homme qui se jette par la fenêtre, pendant le temps qu’il met à tomber du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais produire de grandes machines” (BAUDELAIRE, op. cit., p. 12-13).

Baudelaire, comentando sobre Delacroix, enfatiza, de modo geral, a individualidade do artista na criação da obra: “l’expression sincère de son tempérament aidée par tous les moyens que lui fournit son métier”.

Em seus escritos, Baudelaire fala várias vezes sobre desenho e a dualidade no uso da cor e da linha:

Il y a différentes sortes de dessins. La qualité d’un pur dessinateur consiste surtout dans la finesse, et cette finesse exclut la touche: or il y a des touches heureuses, et le coloriste perdrait souvent plus à supprimer des touches heureuses qu’à rechercher une plus grande austerité de dessin. La couleur n’exclut pas le grand dessin... mais bien le dessin du détail, le contour du petit morceau, où la touche

mangera toujours la ligne. L’amour de l’air, le choix des sujets à mouvement, veulent l’usage des lignes flottantes et noyées. Les dessinateurs exclusifs [sont] attentifs à suivre et à surprendre la ligne dans ses ondulations les plus secrètes, ils n’ont pas le temps de voir l’air et la lumière, c’est-à-dire leurs effets... De même qu’un dessinateur peut être coloriste par le grandes masses, de même un coloriste peut être dessinateur par une logique complète de l’ensemble des lignes; mais l’une de ces qualités absorbe toujours le détail de l’autre. Les coloristes dessinent comme la nature; leurs figures sont naturellement délimitées par la lutte harmonieuse des masses colorées. Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstracteurs de quintessence (idem, ibidem).

Embora exista ainda nesta época uma separação conceitual entre linha e cor, sendo a linha um elemento do desenho “puro”, Baudelaire atribui ao “desenho pictórico” o mesmo valor que ao “desenho puro”. A questão da “fatura” (de como é realizado um trabalho) relacionada à criação individual do artista, para Baudelaire, parece determinar a grandeza da obra, mais do que propriamente características técnicas isoladas ou conceitos fixos.

As opiniões de Delacroix e Baudelaire tiveram influência sobre gerações posteriores. Quando Degas afirma que “Le dessin n’est pas la forme; il est la manière de voir la forme”, isso nos recorda a definição de Delacroix.

O que podemos chamar de desenho moderno, transforma-se em ecos de todas essas definições. Efetivamente o desenho para nós como conceito traz tudo isto à tona. Matisse (s. d., p. 152), segundo suas próprias palavras, sempre considerou o desenho

não como um exercício de destreza particular, mas, antes de mais nada, como um meio de expressão de sentimentos íntimos e descrições de estados de alma, como meios simplificados para dar mais simplicidade e espontaneidade

à expressão que deve penetrar sem esforço no espírito do espectador.

Os conceitos se apresentam e se transformam imbuídos de uma nova espiritualidade. Esta “simplicidade”, exposta por Matisse, não se refere a uma simplicidade de pensamento, mas à utilização de técnicas diretas que, em contraposição de palavras, ressaltassem um “complexo” vigor emocional: “o desenho é a concretização do pensamento. Por meio do desenho os sentimentos e a “alma” do pintor passam sem dificuldade para o espírito do espectador. Uma obra sem desenho é uma casa sem madeiramento” (MATISSE, op. cit., p. 152). Em suas “notas” afirma essa “concretização do pensamento” como um trabalhador incansável, no elaborado esforço do artista: “A posse dos meios deve passar do consciente para o inconsciente pelo trabalho, e é então que se chega a essa impressão de espontaneidade” (idem, *ibidem*), procurando exprimir essa essência ao espectador.

O envolvimento emocional com a natureza, que para Matisse é um conceito particular que envolve diversos aspectos de seu relacionamento com seus modelos, objetos, acontecimentos; é o determinante de seu trabalho. A “espontaneidade” a que ele se refere é a revelação desse envolvimento. O desenho, acima de qualquer dualidade entre cor e linha, é emoção.

Quando Franz Joseph van der Grinten em 1981, escreve sobre o trabalho gráfico de Rudolf Schoofs para a XVI Bienal de São Paulo, a cumplicidade na revelação de intimidade sugerida pelo desenho entre criador, obra, espectador e o relacionamento entre o desenho e a pintura na contemporaneidade, se reafirmam a partir de elementos já disseminados ao longo da história:

Desenho e pintura são irmãos gêmeos, parecidos no seu caráter, no seu comportamento, um apoiando o outro. E mesmo que o primeiro sinta a missão de dar ajuda fraternal a todas as outras artes, e que o segundo tenha como referência só a si mesmo, entre ambos o parentesco através do espaço e tempo permanece o mais próximo e mais íntimo. Ambos estão presos ao plano, ambos existem graças ao traço feito a mão. Aberto e disponível para tudo, o desenho não tem preconceitos, parece que não exige nenhum pressuposto; no fundo, todo mundo deveria saber desenhar e o faz do melhor modo possível para seus objetivos; mas se o desenho deve ter valor próprio, ele faz exigências máximas, que apenas o desenhista nato sabe satisfazer, aquele que de um lado desenha para desenhar e que de outro lado usa a inteligência, imaginação, tino crítico e sensibilidade como meros vetores que movimentam a linha e se deixam movimentar por ela. Embora toda arte seja resultado de tal reciprocidade, nascendo como que de um jogo de perguntas e respostas entre a obra e seu autor, em nenhum caso este circuito é tão fechado como no desenho. Ele corresponde ao escrever, à fixação, à anotação, se realiza com os mesmos meios, é abstrato como eles e imediato. Riscar, escrever em cima, dar precisão, fazem com que o acontecido aconteça outra vez no mesmo lugar; o que está fixado é enriquecido, por assim dizer, comentado, fixado por aproximação, mas as tonalidades e vibrações que o acompanham obrigam o espectador a sempre voltar à linha; o que ultrapassa a sua aparição em ponto, linha e extensão do plano, mesmo que seja evocada por ela, é sua própria realização. Aberta, mas cheia de segredos, ela é tão completa quanto possível. Assim, quem contempla um desenho está tão disposto a dar como receber. Quem não quiser ou não puder fazê-lo, se fixa na maior evidência de sentido da pintura e escultura, recebendo desta uma corporalidade tátil e daqueles estímulos de cor e ilusão de espaço.

A consciência de todos estes conceitos que se amalgamam e/ou se transformam diante das necessidades do indivíduo ou de uma época, constitui, em última análise, um legado que se reestrutura como cargas de

significados dentro das características do ato de desenhar.

Como propõe Jean Rudel (1980, p. 8) desenhar é um

ato de conhecimento, de apropriação, de simpatia e mesmo de comunhão, figura do desejo ... para distinguindo as coisas melhor amá-las.

O desenho exerce um papel que somente a ele é possível, dado suas características e sua natureza.

Observo que a matéria e o procedimento que objetiva a criação, define o desenho como um meio no qual cada elemento gráfico que é acrescentado na ação de desenhar não pode ser considerado supérfluo. A intenção contida em tais elementos é determinante de sua função, do pensamento que o originou. Intenção esta que pode ser de correção, anotação, estudo, projeção e que evidencia a construção de sentido e possíveis interpretações do conjunto.

Rudolf Schoofs afirma que:

abrigado atrás de minha irresponsabilidade amo os desenhos, estudo-os; procuro neles revelações sobre mim próprio. Considero-os como materializações do meu sentimento (MATISSE, op. cit., p. 150).

A natureza do desenho é a de um meio expressivo complexo que não permite enganos nem retoques: sua manifestação é imediata e irremediável.

Nesse aspecto, a economia material do desenho, que muitos afirmam ser sua característica principal, não o transforma em um meio fácil. Sua manifestação é imediata, não em sentido técnico-temporal ou ligado a um virtuosismo de execução, mas como reflexo ou revelação do pensamento, sendo, portanto irremediável pelo mesmo aspecto.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ARNHEIM, Rudolf. "A Duplicidade da Mente: Intuição e o Intelecto", in *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 13-30.

ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CLAYTON, Martin. *Leonardo da Vinci: A Singular Vision*. New York: Abbeville Press, 1996.

DELACROIX, E. "De l'enseignement du dessin". *Ouvres littéraires*, Paris, 1923, and L. Venturi, op. cit., I, 9 ff., in: TOLNAY, Charles. *History and Technique of Old Master Drawings*. New York: H. Bitner, 1943.

DELACROIX, E. *Ouvres littéraires*, Paris, 1923, and L. Venturi, op. cit., pp. 282 ff., in: TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*. New York: H. Bitner, 1943.

DIDEROT, D. "Essai sur la Peinture" [1765] in *Oeuvres*, Paris, 1821, VIII, 412 ff. Op. cit. in: TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*. New York: H. Bitner, 1943.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 58.

GRINTEN, Franz Joseph van der. *Rudolf Schoofs*. São Paulo: Alemanha, 1981. (Catálogo, XVI Bienal de São Paulo).

HAAK, Bob. *Rembrandt, Dibujos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Póvoa de Varzim: Editora Ulisseia, s.d.

MAYER, Ralph. *Manual do Artista*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

REY, Sandra. "Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais". In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p.123-139.

RUDEL, Jean. *A Técnica do Desenho*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

SLIVE, Seymour. *Drawings of Rembrandt*. New York: Dover, 1986.

TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*: New York: H. Bitner, 1943.

WILTON, Andrew. *Turner, Aquarelles, Oeuvres Conservées à la Clore Gallery*. London: Adam Biro, s.d.