

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
"Júlio de Mesquita Filho"  
**INSTITUTO DE ARTES**

**ADRIANA SOTTOMAIOR RAMOS E RAMOS**

**DESENHO BRASILEIRO – QUATORZE ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS**

São Paulo

2006

**ADRIANA SOTTOMAIOR RAMOS E RAMOS**

**DESENHO BRASILEIRO - QUATORZE ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, campus de São Paulo, na área de concentração: Artes Visuais integrada à linha de pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, sob a orientação da Profª Drª Loris Graldi Rampazzo.

São Paulo

2006

R3175d Ramos e Ramos, Adriana Sottomaio  
Desenho brasileiro : quatorze artistas contemporâneos / Adriana Sottomaio  
Ramos e Ramos. - São Paulo : [ s.n.], 2006.  
138 f.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Loris Galdi Rampazzo  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de  
Artes.

1. Desenho. 2. Desenho - Brasil – Séc. XX.

CDD – 741.981

**ADRIANA SOTTOMAIOR RAMOS E RAMOS**

**DESENHO BRASILEIRO – QUATORZE ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS**

**Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista UNESP, em cumprimento às exigências do Curso de Pós-Graduação em Artes, para a obtenção do grau de Mestre. Área de Concentração: Artes Visuais**

**Aprovada em Abril de 2006**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Presidente: Profa. Dra. Loris Graldi Rampazzo  
Universidade Estadual Paulista**

---

1º. Examinador:

Instituto:

---

2º. Examinador:

Instituto:

À professora Loris,  
por sua paciência e  
confiança.

À minha mãe pelo amoroso suporte.

A meu primo Fábio pelas muitas gentilezas.

“Desenhar com as estrelas, como os desenhos dos signos, é literalmente constelar. Num outro modo de dizer, empregar uma técnica que não é mimética nem abstrata. São os pontos do infinito que são os precursores da nova arte: Desenhando o espaço.”

(González, sobre a Obra de Picasso, 1932)

## Resumo

Esta pesquisa visa compreender como o desenho brasileiro em sua trajetória entre o século XX ao século XXI, ganhou autonomia e visibilidade como obra plástica, com a chegada da abstração ao Brasil na década de 1950, por meio das principais exposições realizadas em São Paulo, que abordaram o assunto. Para isso, a pesquisa foi didaticamente dividida em quatro momentos:

- 1) Panorama histórico do desenho, no Brasil, desde a academia à liberdade de categorias de gêneros na década de 1950.
- 2) Estudo do desenho como meio autônomo de expressão e sua incursão ao espaço comum na década de 1956 a 1995.
- 3) Desenhos abstratos de quatro artistas contemporâneos na década de 1999.
- 4) Os sinais do fazer nos desenhos de dez artistas contemporâneos na década de 2003.

Palavras-Chave: Desenho; Desenho brasileiro; Desenho contemporâneo; Artistas Trajetória.

## Résumé

Cette recherche vise comprendre comme le dessin brésilien dans son trajet entre le Siècle XX au Siècle XXI, a gagné autonomie et visibilité comme oeuvre plastique, d'arrivé d'abstraction au Brésil dans la décade de 1950, através des principaux expositions aivant réalisé en São Paulo, qui abordé le sujet. Pour c'est, cette recherche a divisé didaticament dans quatre moments:

- 1) Panorama historique du dessin, au Brésil, dès l'academie a liberte de categories de genre dans décade de 1950.
- 2) Étude du dessin comme un demi autonomie de expression et sa incursion au espace commun dans décade de 1956 a 1995.
- 3) Dessins abstracts de quatre artistes contemporains dans décade de 1999.
- 4) Les signais du fair dans les dessins de dix artistes contemporains dans décade de 2003.

Mots-clé : Dessin; Dessin brésilien; Dessin contemporain; Artistes Trajet.

## CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

1. DA COSTA , João Zeferino. **Estudo para "Óbulo da viúva"**. 1873. Carvão e giz sobre papel, 42 x 55 cm. LUSTOSA, Heloisa Aleixo. **Acervo Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Banco Santos, 2002. ....p.9
2. DA COSTA , João Zeferino. **Estudo para "Óbulo da viúva"**. 1873. Carvão e giz sobre papel, 42 x 53 cm. LUSTOSA, Heloisa Aleixo. **Acervo Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Banco Santos, 2002. ....p.10
3. AMOEDO, Rodolfo. **Retrato de Senhora**. 1905, pena e nanquim sobre papel, 28 x 36 cm. LUSTOSA, Heloisa Aleixo. **Acervo Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Banco Santos, 2002. ....p.12
- 4 e 5. MALFATTI, Anita. **Nu masculino**. 1915, carvão sobre papel, 40 x 50 cm. BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: IBM do Brasil, 1985. ....p.16
6. SEGALL, Lasar. **Efeito do luar**. 1919, tinta sépia a pena sobre papel, 22 x 28 cm. NAVES, Rodrigo. **A forma difícil - ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Ática, 1996. ....p.18
7. SEGALL, Lasar. **Músico cego**. 1919, tinta sépia a pena sobre papel, 22 x 28 cm. NAVES, Rodrigo. **A forma difícil - ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Ática, 1996. ....p.19
8. GOELDI, Oswaldo. **Ao pé da ladeira**. 1950, xilogravura, 32 x 24 cm. NAVES, Rodrigo. **A forma difícil - ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Ática, 1996. ....p.22
9. CLARK, Lygia. **Planos em superfície modulada**. 1957, cartão, grafite e guache, 25 x 35 cm. SCOVINO, Felipe. **O mundo de Lygia Clark**. São Paulo: Dan Galeria, 2004. ....p.26
10. CLARK, Lygia. **Casulo**. 1959, nitrocelulosa sobre lata, 42 x 42 x 26cm. SCOVINO, Felipe. **O mundo de Lygia Clark**. São Paulo: Dan Galeria, 2004. ....p.27

- 11 e 12. SCHENDEL, Mira. [**Sem título**]. 1964, desenho sobre papel, 46 x 23 cm. NAVES, Rodrigo. **A forma difícil - ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Ática, 1996.  
.....p.29 e 30
13. JOBIM, Elizabeth. [**Sem título**]. 1999, têmpera sobre papel, 179 x 153 cm. NAVES, Rodrigo. **Desenho Contemporâneo**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1999.  
.....p.43
14. JUNQUEIRA, Fernanda. **Série "Conjunto Vazio"**. 1999, cera e tinta a óleo sobre papel, 96 x 66 cm. NAVES, Rodrigo. **Desenho Contemporâneo**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1999.  
.....p.45
15. MACHADO, Gabriela. [**Sem título**]. 1999, nanquim sobre papel, 200 x 250 cm. NAVES, Rodrigo. **Desenho Contemporâneo**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1999.  
.....p.47
16. DEL CASTILLO, Neno. **Série "Ruídos"**. 1998, bastão a óleo sobre papel, 65 x 50 cm. NAVES, Rodrigo. **Desenho Contemporâneo**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1999.  
.....p.50
17. FARIA, Francisco. **Eupana**. 1998, grafite sobre papel montado em painel de madeira, 150 x 150 cm. FARIAS, Agnaldo. **Tecendo o visível**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.  
.....p.53
18. DERDYK, Edith. **Fiação Livro de Parede**. 2002, ampliação fotográfica a partir de imagens justapostas, 11 x 870 cm. FARIAS, Agnaldo. **Tecendo o visível**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.  
.....p.55
19. DARDOT, Marilá. **Hic et Nunc**. 2002, videoinstalação/ vídeo projetado em loop sobre lousa branca, 11'. FARIAS, Agnaldo. **Tecendo o visível**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.  
.....p.57
20. CERVENY, Alex. **Mae Cajaíba**. 2001, nanquim, grafite e aquarela sobre papel, 22 x 22 cm. FARIAS, Agnaldo. **Tecendo o visível**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.  
.....p.59
21. NEGROMONTE, Nydia. **Série "Acróstico"**. 2002, argila líquida sobre papel, 20 x 15 cm. FARIAS, Agnaldo. **Tecendo o visível**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.  
.....p.60

22. PENA, Isaura. [**Sem título**]. 2002, nanquim sobre papel, 100 x 140 cm. FARIAS, Agnaldo. **Tecendo o visível**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003. ....p.61
23. CRETTI, Cláudio. [**Sem título**]. 2002, bastão a óleo sobre papel, 160 x 90 cm. FARIAS, Agnaldo. **Tecendo o visível**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003. ....p.62
26. NÓBREGA, Alexandre. [**Sem título**]. 2002, tinta acrílica bastão de óleo e betume sobre papel, 150 x 200cm. FARIAS, Agnaldo. **Tecendo o visível**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003. ....p.63
27. SOLÁ, Marcelo. [**Sem título**]. 2002, óleo e lápis sobre papel, 215 x 200 cm. FARIAS, Agnaldo. **Tecendo o visível**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003. ....p.63

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	.....p.1
CAPÍTULO 1 - Do desenho acadêmico à liberdade de categorias - O desenho Moderno no Brasil, galeria de Arte do SESI, São Paulo, abril de 1993.	.....p.6
CAPÍTULO 2 - O desenho como meio autônomo de expressão e a conquista do espaço comum - O desenho em São Paulo, Galeria Nara Roesler, São Paulo, novembro de 1995.	.....p.31
CAPÍTULO 3 – Do espaço comum ao espaço em obras - Desenho Contemporâneo - Centro Cultural São Paulo, São Paulo, outubro de 1999.	.....p.41
CAPÍTULO 4 – O espaço poético do desenho contemporâneo - Tecendo o Visível - Instituto Tomie Otakhe, São Paulo, março de 2003.	.....p.51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
REFERÊNCIAS	

## INTRODUÇÃO

Durante muito tempo, o desenho foi considerado uma arte menor nas Artes Plásticas, não como técnica, mas como obra, valendo-se como uma atividade entre croquis e estudos a serviço das artes ditas maiores, como a pintura, a arquitetura e a escultura. Tanto, que não conhecemos qualquer movimento artístico no séc. XX que tenha surgido a partir do desenho. Foi somente com a ascensão crescente no processo de abstração na arte, que o desenho foi se libertando, ganhando autonomia e *status* de obra.

Partindo da unanimidade entre os críticos de arte, de que o desenho ganhou autonomia com o crescente movimento de abstração na arte, no Brasil, a partir da década de 50, período em que, segundo Frederico Morais (1995, p.2) “o desenho bate em salões e Bienais outras linguagens artísticas, como a pintura e a escultura”, e de que “a arte contemporânea é um desdobramento da arte moderna” como afirma Alberto Tassinari (2001, p.7), em seu ensaio: O espaço moderno iremos, assim então, retomar os conceitos de desenho moderno para prosseguirmos no estudo desses conceitos, desdobrados, na fase contemporânea. Observando que, desenhar é pensar o espaço, tanto neste estudo, quanto no ensaio de Tassinari (op.cit, p.51), “será fundamental a convicção de que um novo esquema espacial formou-se a partir dos meados dos anos 50”.

Creditaremos ao desenho o período final da década de 50 e o início da de 60 (fase da arte abstrata, no Brasil) à fase de desdobramento dos conceitos do desenho moderno, que irão levá-lo a uma liberdade de categorias sem precedentes na História da Arte. Faremos, portanto, um estudo não só de gênero, mas, principalmente, da linha evolutiva do desenho, da própria linha do desenho e da sua representação no espaço. Já que, dito por Mário de Andrade (1975, p.71), “o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço”. Assim pensando, também,

num espaço temporal, seguiremos uma ordem cronológica pautada nas principais exposições realizadas em São Paulo, a partir da década de 90 até o ano de 2003, que nessa passagem de século, do XX ao XXI, melhor refletiu em suas curadorias a questão da hegemonia do desenho.

Será necessário relembrarmos, mesmo que brevemente, a implantação do ensino do desenho no Brasil, pela Academia Imperial de Belas Artes, em 1831. Os artistas da Missão Francesa foram os mestres responsáveis pela formação da primeira geração de artistas e de mestres brasileiros, cuja herança do desenho de formação clássica, legada por eles, avançará por gerações, tanto que, na fase inicial do desenho moderno brasileiro, ela pode ser percebida. Posteriormente, tomaremos como ponto de partida à exposição O desenho moderno no Brasil, realizada pela galeria de Arte do Sesi, em 1993, que apresentou uma série de desenhos da coleção Gilberto Chateaubriand, desde o Modernismo até os anos 80.

Essa exposição teve início com os desenhos de estudos de palmeiras, de Tarsila Amaral e os retratos realizados por Anita Malfati, prosseguindo até a geração da década de 60 e terminando com o trabalho, sem título de Ana Maria Maiolino, em que a artista rasgou um papel negro, criando uma espiral em contraste com o fundo branco da moldura. O que norteou o discurso desta exposição, que apontava uma crescente e visível linguagem do desenho, foi a pergunta proposta pelo curador Reynaldo Roels (1993, p.3): “O que diferencia um desenho de uma pintura?”. Segundo o mesmo, “a resposta já não é mais possível, pois a pergunta já não tem sentido”. Assim, mais do que discutir as questões intrínsecas ao desenho, apontando as mudanças do conceito de espaço, antes contido em seu plano original, agora almejando a liberdade, também problematizava a sua catalogação em um gênero artístico.

Tanto assim, que, em 1995, dois anos após a exposição acima citada, a galeria Nara Roesler inaugurou a exposição O desenho em São Paulo, contemplando uma linha histórica entre o período de 1956 a 1995, na qual estavam presentes 20 artistas que integraram alguns dos movimentos e escolas fundamentais da arte brasileira, como o grupo Rex, a Escola Brasil, e a

Casa7. Artistas expoentes, Regina Silveira, Carlos Fajardo, Carmela Gross, entre outros, foram organizados sob a curadoria do crítico de arte Frederico Morais.

Na intenção de reabrir a discussão sobre o desenho como meio autônomo de expressão, Morais, em seu texto de abertura “Doze notas sobre o desenho”, tendo-o elaborado como ponto de reflexão ao texto “Do desenho”, de Mário de Andrade; citou (1995, p.3): “É certo, também, que já nos anos 40, Mário de Andrade situava o desenho e o teatro, que eram no seu entender, as artes mais abertas, entre as técnicas do inacabado”. Retornando, assim, à questão do espaço em que a linha do desenho neste momento se corporificava e avançava no espaço - o espaço comum.

É de Carmela Gross, o desenho “Gancho”, sobre o qual Frederico Morais (1995, p.3) pontua que, “o desenho da artista atira o branco, grita o silêncio, vai direto ao muro, cria anamorfoses, abandonando qualquer noção de limite, o desenho é tudo”. Mas, se tudo pode ser desenho, nada é desenho! Cabe aqui ressaltar que, a princípio, todas as nossas atividades possuem algo de desenho, mas certas ações não são somente intencionais, elas terminam criando algo novo. Como o desenho não existe no vazio, ele faz parte de um esquema humano pessoal e social, ele acaba revelando uma articulação significativa.

Segundo Rodrigo Naves (1999, p.4), em seu texto curatorial “Desenho Contemporâneo”, “são desenhos, aderem ao mundo, incorporam-no à própria forma, e às vezes chegam mesmo a ser mundo”. Arte e Vida? Segundo ele, sim, e prossegue: “por plasticidade, fragmentação, descontrolo ou desorientação, eles se sabem inaptos para reordenar a realidade”. A linha aqui não se serve, portanto, como a representação que se confunde com a coisa; muito além, a questão cada vez mais forte da abstração, deu-lhe a generosidade de se reduzir à idéia.

Chegamos, agora, ao fato de que “o uso da noção da forma é o feito e não por acaso: porque assim chega-se ao fato de que relacionar-se com o visível consiste em idealizá-lo em maior ou menor grau, isto é, em reduzi-lo a idéia”, como cita agora o curador Agnaldo Farias

(2003, p.3), em seu texto de abertura para a exposição Tecendo o visível, realizada pelo Instituto Tomie Ohtake da qual participou a artista plástica Edith Derdyk, com o trabalho “Fiação livro de parede”. Sobre este trabalho, considerado pelo curador um dos extremos da exposição, ele comenta: “na parede as linhas de Edith atuam como se o visível fosse subtraído até a linha - a artista nos traz o registro fotográfico de linhas de costura - evidenciando o gume que as separa, o interior do exterior dos objetos, até atingi-lo e propô-lo como cerne de sua poética”. Nesse ponto, teremos uma linha derivada de uma linha densa, corpórea, real, mas, por ora, visível apenas como registro fotográfico; a linha do desenho da artista passa a ser fugidia, um ser invisível, tal qual a luz.

Como veremos, ao pensarmos o desenho estaremos tomando, também, o pensamento num determinado espaço de um tempo histórico. Um exemplo disso é o próprio conceito da linha de desenho, que no passado era tida como uma ilusão forte o suficiente para que se confundisse como a visão natural e, que através dos movimentos mais representativos na arte, como o impressionismo, o cubismo e a abstração, descobrirá outras perspectivas até alternar-se entre uma linha efêmera e uma linha corpórea.

Alinhar, portanto, todo este pensamento sobre o ganho de autonomia da linguagem do desenho, desde o início do século XX até o início do século XXI, teria sido uma tarefa, no mínimo, muito complexa e árdua, senão fosse o anterior estudo do Professor Alberto Tassinari, concluído no ensaio “O espaço moderno”. Tese apresentada na Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, no ano de 2001, em que o autor defende o padrão formação/desdobramento da arte moderna à arte contemporânea, analisando o conceito de espaço apresentado e representado, na arte, desde a arte naturalista até a chegada da arte abstrata.

Entre as obras escolhidas, como exemplos para a argumentação desta dissertação, estarão os 14 trabalhos mais representativos das exposições estudadas, selecionados segundo os

próprios curadores, por sua pertinência. Na seqüência das exposições, das obras e dos textos curatoriais, seguir-se-à, também, uma análise do padrão formação/desdobramento. Afinal, os críticos de arte são unânimes na afirmação de que o desenho ganhou autonomia com a abstração pois, com o surgimento da arte abstrata no Brasil ele migrou de suportes e ganhou o espaço abandonando o seu plano original, usual.

Observaremos, ainda, segundo Roels (1993, p.11), que “desde o final dos anos 40, o Brasil já tinha assistido ao aparecimento do abstracionismo geométrico e do abstracionismo informal, e, desde 1965 em diante, haviam se sucedido a geração de 68, a da Arte Conceitual”. Também, observaremos que com a chegada da Arte Conceitual, a temática do desenho, voltar-se-á ao próprio conceito de desenho.

Esta dissertação se propõe, portanto, a um estudo deste fenômeno apontado pelo professor Alberto Tassinari - o padrão de formação/desdobramento – a partir de uma análise dos conceitos de desenho. Será abordado desde o conceito neoclássico de desenho, que influenciará os primeiros modernistas, até a chegada da abstração no Brasil, seguindo à tomada de liberdade nas categorias artísticas. Veremos assim, o desenho se desdobrando para conquistar sua visibilidade como obra!

## CAPÍTULO 1

DO DESENHO ACADÊMICO À LIBERDADE DE CATEGORIAS – O DESENHO MODERNO NO BRASIL, GALERIA DE ARTE DO SESI, SÃO PAULO, ABRIL DE 1993.

Até o início do século XX, não seria difícil definir o que fosse um desenho, mesmo porque as práticas das Belas Artes deixavam pouca ou nenhuma margem à dúvida, pois os critérios eram bem marcantes. O desenho era o exercício acadêmico da forma, o nu, a natureza morta, a paisagem ou, simplesmente, os estudos esboços preparatórios para uma pintura. Assim, os meios técnicos utilizados à realização de um desenho eram, o carvão, o lápis e o nanquim sobre o papel, que poderiam variar de gramaturas e origens, talvez pela proposta do tema. Assim, o desenho raramente variava de suporte, exceto quando elaborado direto sobre a tela ou quando executado à maneira da gravura.

Na época, a pintura recebia maior valor como obra, levando vantagem, até mesmo, sobre os outros meios de expressão artística, logrando êxito nos Salões. O desenho estava subordinado ao fazer da pintura como projeto e, portanto, sua apreciação voltava-se unicamente a verificar o grau de técnica do artista, fato este verificável nos comentários feitos pelos críticos de arte Reynaldo Roels Jr. e Frederico Moraes, que se seguem:

Não é necessário insistir sobre o fato de que era este o tempo em que a pintura era a arte maior por excelência e fim último de todas aquelas etapas intermediárias conhecidas pelo nome genérico de desenho que, no máximo, servia para que os professores avaliassem o avanço de seus alunos e que poderia ser comparado às escalas que o pianista executa a sós, à guisa de exercício. (ROELS, 1993, p 11)

Durante muito tempo, pois, o desenho foi considerado arte menor, atividade ancilar ou subsidiária de outras artes visto apenas como destramento da mão e do olho. É interessante observar a este respeito, que o desenho com modelo vivo serviu como elemento formador e aglutinador de vários grupos sediados no Rio de Janeiro (Núcleo Bernadelli, 1931) e São Paulo (Núcleo Santa Helena, 1935). Os integrantes desses grupos entendiam que para dominar o ofício da pintura era preciso, antes, aprender a desenhar. (MORAIS, 1995, p.1)

Para melhor compreendermos a herança desse desenho acadêmico que chegará até a década de 1940, precisaremos observar, mesmo que, brevemente, a herança legada pela Academia, posto que anterior a ela o fazer artístico, salvo exceções, desenvolvia-se em estúdios particulares como foi regra no mundo ocidental, antes da criação das escolas públicas de arte.

Assim, os estudos e esboços para pinturas e esculturas têm origem fundamentada no Brasil a partir do séc. XIX, nos ensinamentos, sobretudo dos mestres franceses, como Jean Baptiste Debret (1768-1848) que, por sua vez, realizou seus estudos com o pintor francês Jacques Louis David (1748-1825) e, com ele, aprendeu pela cópia da escultura grega e romana a modelar os músculos e tendões do corpo.

No século XVIII, na Europa, a grande maioria dos artistas estava organizada em corporações e companhias, ainda havia aprendizes como os artesãos que se apoiavam em encomendas feitas pela aristocracia abastada. Discutia-se o significado do belo - se era a habilidosa imitação da natureza ou a capacidade do artista de idealizar a natureza – todavia, concordavam que o artista deveria estudar a natureza e aprender a desenhar com base no nu postulando, que as obras da antiguidade clássica eram insuperáveis em beleza. Entretanto, um movimento inicial na arquitetura começa a questionar o desenho clássico, como observa Gombrich:

Olhavam com alguma apreensão a prática e tradição da arquitetura que se desenvolvera a partir da Renascença. Concluíram que muitas dessas práticas não tinham qualquer base genuína que as sancionasse nas construções da Grécia clássica. Aperceberam-se, chocados, de que o que passava por serem as regras da arquitetura clássica desde o século XV se baseava num punhado de ruínas romanas de um período decadente. (GOMBRICH, 1988, p.377)

Segundo Gombrich (1988, p.378) à época de Jacques Louis David, portanto, já havia se instaurado uma releitura do clássico, de regras simples e rigorosas, assegurada depois da Revolução Francesa como, estilo neoclássico – “os homens da Revolução gostavam de se

considerar cidadãos livres de uma Atenas ressurgida”. Neste momento, a pintura deixa de ser um ofício e, em vez disso, converte-se em uma disciplina, que é ensinada em academias, exposta em grandes Salões, premia os temas heróicos e tem em David, futuro professor de Debret, sua maior expressão.

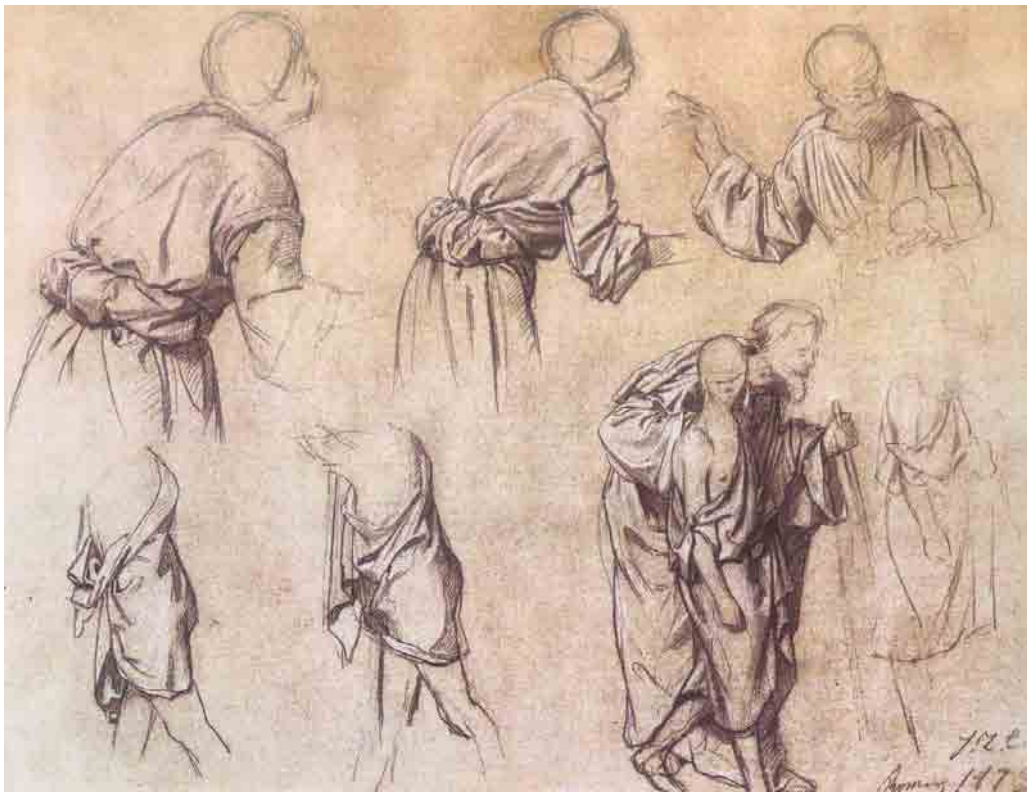
Em suas pinturas e desenhos, Debret manteve-se fiel ao programa neoclássico que, por sua vez, deixou no País discípulos que compuseram a primeira geração de alunos e, posteriormente, de professores da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, como Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1971) que seguiram o mesmo método de ensino. O ensino do desenho foi incluído na Academia, tendo como base primeiramente a cópia de estampas e, mais tarde, feito pelo estudo de moldagens em gesso, de estatuária antiga, de panejamentos e de modelo vivo, seguindo, assim, uma tradição vinda da Europa. Podemos verificar a importância do ensino desse desenho e seu legado, nesta observação feita por Luciano Migliaccio:

Em 1800, o pintor Manuel Dias de Oliveira, significativamente chamado ‘o romano’, cria uma primeira ‘Aula Pública de Desenho e Figura’. Termina assim a época em que os artistas se educavam no interior dos ateliês de escultores e ourives. Reconhecia-se, afinal, o papel fundamental do desenho na prática artística e adotava-se a postura da tradição clássica europeia. (MIGLIACCIO, 2000, p.5)

Cabe, aqui, ainda lembrar que anterior a chegada de Debret ao Brasil a tradição da ilustração de usos e costumes, inaugurada por Carlos Julião (1882-1971) teve prosseguimento nos desenhos de Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859) que se manteve fiel a seus desenhos de caráter descritivo e documental, trabalhando sob o interesse do mundo científico europeu pelo País. Neste ponto, é interessante atentarmos para o fato da relevância desta tradição, quando à época da premiação dos desenhos de José Reis Carvalho seguirá a mesma linha.

A atividade fundamental do desenho na prática artística quando Reis Carvalho, que se dedicou a uma série de desenhos sobre a arquitetura e as ruínas das igrejas coloniais, tem estes

seus desenhos premiados em 1860 e João Zeferino da Costa (1840-1915) quando recebe, em 1861, a grande medalha de ouro em desenho figurado. Assim, Zeferino – ilustração nº1 e nº2 - dá sequência ao ensino do desenho neoclássico, tornando-se professor da Academia em 1891 da cátedra de desenho com modelo vivo e colaborando com outro artista, Rodolfo Amoedo (1857-1941) na fundação de uma escola livre.



1. João Zeferino da Costa, **Estudo para “Óbulo da viúva”**, 1873. Carvão giz sobre papel, 42X55 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

2 . João Zeferino da Costa, **Estudo para “Óbulo da viúva”**, 1873. Carvão giz sobre papel, 42X53 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes



Podemos observar esta tradição legada ao ensino do desenho e, nesse contexto, a sua preocupação com a perspectiva e o modelado no - Retrato de senhora, de 1905, de Amoedo - pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, no qual a pena a nanquim sobre o papel compõe com cuidado o volume da mão esquerda. Nos desenhos dos

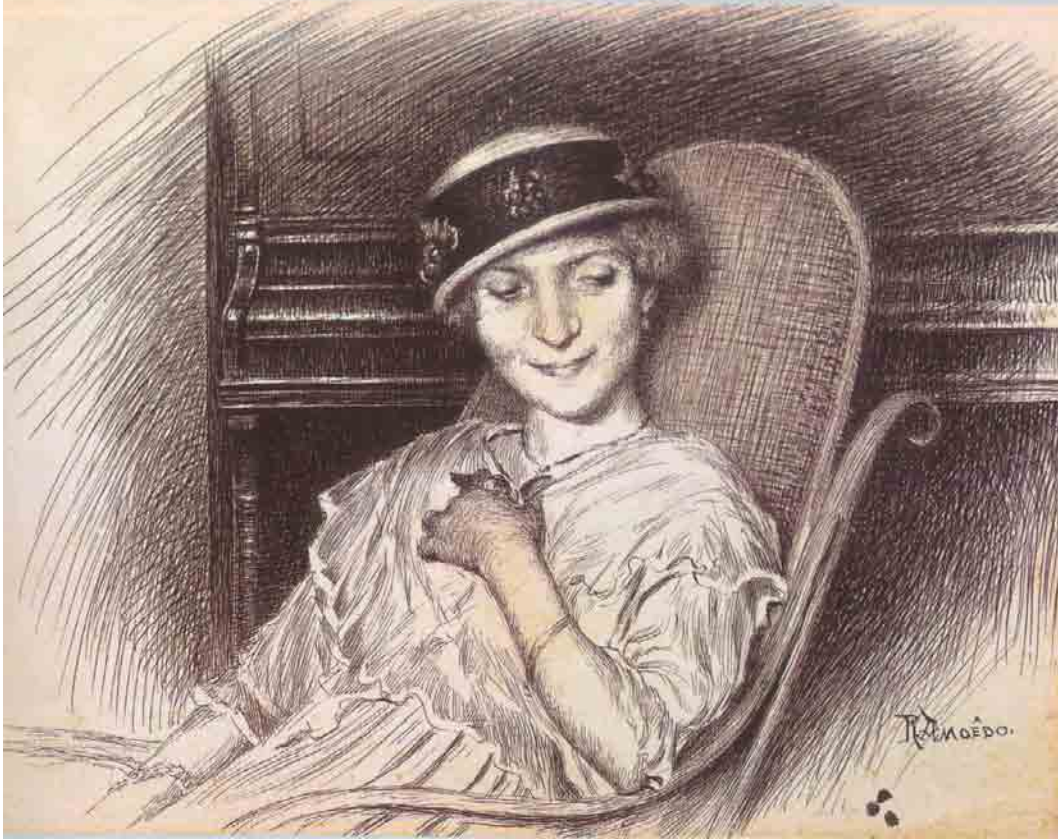
artistas que se seguem, desde Almeida Júnior (1850-1899) a Tarsila do Amaral (1890-1973), poderemos notar em todos, também, em maior ou menor grau, traços dessa tradição como técnica, não do inacabado, mas do *sfumato*<sup>1</sup> do modelado e do perspectivado. Por conseguinte, o rompimento dessa tradição dar-se-á de forma gradativa já que, por ora, se pressupunham, até mesmo, as margens do papel como limite do desenho.

Segundo Alberto Tassinari (2001, p.7) combater o naturalismo foi a principal tarefa do modernismo, na História da Arte, em geral, que veio se posicionando contrário à perspectiva artificial. Pois, “ainda que a perspectiva imite uma visão, esta ilusão é forte o suficiente para que se confunda como a visão natural”. Daí surgirão as questões mais significativas sobre a representação e a construção do espaço na arte, mais visível, sobretudo, no Brasil, com a chegada da arte abstrata, como veremos mais à frente.

Por enquanto, vamos pensar na questão do ensino tradicional do desenho. Arraigado em fortes conceitos de modelagem e com isso criando uma densidade espacial acentuada, mais ainda, quando utilizadas as linhas diagonais para ambientar as figuras em interiores entre mesas e cadeiras, compondo-as entre planos em perspectiva. Fato este perceptível também no desenho de Amoedo – ilustração nº3 - onde podemos observar a figura da senhora, amparada pelo braço de uma cadeira que, por sua vez, se eleva modelada em linhas diagonais a um segundo plano, ao encontro de linhas mais densas, fechadas em hachuras, compondo um plano e terminando mais esgarçadas, ao final, criando uma parede, um terceiro plano. Acabamos por descrever uma ilusão espacial, comumente, confundida com a visão natural.

---

<sup>1</sup> Técnica de criação de escala tonal em preto e branco com o uso do carvão.



3. Rodolfo Amoedo, **Retrato de Senhora**, 1905. Pena em nanquim sobre papel, 28X36 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

No entanto, voltemos por um momento, nossa atenção ao desenho como técnica, pois, segundo Mário de Andrade (1893-1945), o conflito entre arte e técnica é iminente à época da implantação das máquinas, ou seja, ao surgimento da indústria no Brasil, a partir da segunda metade do séc.XIX. Podemos verificar esta relação ambígua, nascente no desenho, como arte e técnica, segundo os comentários que se seguem:

O *'disegno'* do Renascimento, donde se originou a palavra para todas as outras línguas ligadas ao latim, como era de se esperar, tem dois conteúdos entrelaçados. Um significado e uma semântica dinâmicos que agitam a palavra pelo conflito que ela carrega consigo ao ser a expressão de uma linguagem para a técnica e de uma linguagem para a arte (ARTIGAS, aula inaugural pronunciada na FAU - USP, em 1º de março de 1977)

Assim, temos num período de transição, entre o séc.XIX e o séc.XX, Eliseu Visconti (1866-1944), ícone desse pensamento que buscou coadunar o desenho, tanto como linguagem técnica como linguagem artística. O artista buscou uma arte adequada às exigências da sociedade moderna, distante das amarras impostas pelas instituições oficiais. Um exemplo disso foi a realização, em 1900, de duas exposições significativas, uma na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e, outra em São Paulo onde ao lado de suas pinturas, apresentou projetos para a indústria e 18 objetos realizados industrialmente. Demonstrou-se um pensamento afinado com a época, em que a maestria da técnica do desenho era valorizada e apreciada, tanto pela burguesia, como pela indústria.

Por outro lado, também, existiu uma forte oposição frente ao nascimento desse novo gênero de desenho, o desenho industrial. Esta oposição explica-se pelo ideário de uma corrente que acreditava no caráter inspirado da contemplação estética, enfatizando não ser possível, assim, um projeto (desenho) reproduzível em larga escala. A principal personalidade do séc.XIX contra a máquina e as técnicas modernas de produção foi John Ruskin (1819-1900) que tornou o desenho e a prática de desenhar populares com a ampla divulgação do seu livro, *The Elements of Drawing* que tinha como objetivo principal, mas não único, segundo Reynaldo Roels, educar o olhar do público leigo pregando que:

Aprendendo a desenhar (e Ruskin recomendava a observação dos desenhos, mais do que das pinturas, dos mestres do passado), o não-artista teria mais condições de avaliar a grandeza dos verdadeiros artistas. Se a prática da grande arte (ou, como a nomeou Reynolds, a *Grand Manner*) não estava ao alcance de todos, ao menos uma forma mais modesta poderia ser objeto das horas de lazer dos leigos que, através do desenho, elevariam seu espírito através da estética. (ROELS, 1993, p.5).

A arte, até então, percebida como uma das formas concretas e necessárias à ação humana, passa a ser vista, por meio do pensamento de *Ruskin*, como um sentir que, na opinião de Mário de Andrade, “se transformou num sentir eterno e imutável, de imobilidade total”

(ANDRADE, 1977, p.14). Para nós, é tão sublime como o é no ideário romântico, pensamento este que influenciou toda uma época e avançou até metade do século XX. Por outro lado, valorizou todos os estudos e esboços realizados pelos artistas, como o principal meio verificável de sua maestria, assim, até mesmo os desenhos mais sumários, passaram a ter um valor comercial para um público iniciante, apreciador e colecionador de arte, sem precedentes na história da arte brasileira.

No século XIX, segundo Migliaccio (2000, p.60), o desenho no Brasil possuía um compromisso com a temática, a técnica e a cópia, como podemos verificar nesta descrição que se segue feita pelo crítico, quando da exposição do grande “Nu” de Amoedo - “o modelado do corpo da mulher atinge a perfeição. Sente-se através dessa carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos” já na passagem para o séc. XX, o desenho começará a se desvencilhar da imitação do real.

Veremos nascer, assim, um novo sistema de relações entre o percebido e o significado, deixando de seguir, a partir do modernismo, uma longa tradição, na qual o aspecto exterior da figura coincidia com sua natureza interior. Pois, se o ilusionismo perspectivo imita o espaço e os objetos no espaço, conforme o ponto de vista de um observador ele imita e, assim, será entendida, a *posteriori*, uma visão que será sempre pessoal, a visão do artista.

Enfim, aos poucos, o desenho foi adquirindo uma posição não mais subalterna à pintura, pois já não se restringia somente aos exercícios intermediários exclusivos dos profissionais da área, cumprindo, agora, um papel mais digno de atenção. Atenção essa que com os desdobramentos subseqüentes da arte moderna, o leva-lo-ia a situações de uma radicalidade ainda maior, dando-lhe uma função destacada no séc. XX, como veremos ao longo deste estudo.

A partir deste momento, observamos por intermédio dos discursos curatoriais que mais pertinentemente abordaram as questões sobre o desenho e a análise dos principais trabalhos que, assim, os ilustraram, os desdobramentos dos conceitos de desenho ao longo do século XX.

Desse modo, a intenção é verificar as transformações que a arte moderna impôs às categorias acadêmicas e, conseqüentemente, à autonomia conquistada pelo desenho.

Como o desenho passou uma longa parte da história sob o jugo da pintura, Roels (1993, p.15) usou como pano de fundo em seu discurso curatorial na apresentação da exposição O desenho moderno no Brasil a seguinte indagação: “O que diferencia um desenho de uma pintura?”, abrindo a mostra com desenhos de Anita Malfatti (1889-1964), considerada por muitos críticos, dentre eles, Roels uma antecedente da modernidade. Desta maneira, iniciaremos nosso estudo seguindo uma ordem cronológica, já que a exposição seguiu um percurso definido por décadas, iniciando-se pela década de 1920 com os desenhos de Anita Malfatti e de Tarsila Amaral, postos lado a lado, na mesma parede.

Em comum, as duas artistas tiveram uma formação de ensino clássico, viajaram ao exterior e tomaram aulas de arte em ateliês de mestres europeus. Obtiveram, assim, um ensino do desenho seguindo uma tradição de estudos de observação, sobretudo de nus, no caso de Anita. Desse modo, podemos verificar um pouco da didática empregada em aula por seu mestre *Homer Boss, na Independent School of Art*, no texto que se segue:

Ao contrário do ex-professor de Anita, George Bridgman, da *League*, que - diz folheto dessa escola - tentava acentuar o corpo como uma peça de máquina, Homer Boss, enfatizava o corpo como massa. Nas aulas, Boss trabalhava com um esqueleto numa plataforma giratória. Músculos de argila eram moldados e colocados num lado do esqueleto, enquanto prosseguiam suas explicações. Ao fim da aula, um lado do esqueleto estava coberto pelos músculos. A parte final consistia numa demonstração do esqueleto em ação - um modelo nu demonstrava as mudanças na forma do músculo em ação. (BATISTA, 1985, p.23)

De acordo com Batista (1985, p.23), tudo indica que a artista, depois de absorver as lições de anatomia do mestre, às quais muito se dedicou, escreveu mais tarde que “desenhávamos a tarde toda, incessantemente, na temporada de 1915-1916”. Passou a acentuar as deformações físicas observadas na contração muscular e, conseqüentemente, a se preocupar

mais com a composição das linhas, modelando-as e, assim, partindo para um desenho mais livre como os modelos ginastas, que surgiam não cabendo no papel, nos quais cabeças, mãos e pés fugiam à limitação da folha – ilustrações nº4 e 5.



4. Anita Malfatti, **Nu masculino**, 1915. Carvão sobre papel, 40X50 cm. Coleção particular.



5. Anita Malfatti, **Nu masculino**, 1915. Carvão sobre papel, 40X50 cm. Coleção particular.

Não só os ginastas, mas também seu desenho apresentado na exposição fugiu aos limites do papel, nesse ponto, distanciou-se dos estudos de palmeiras de Tarsila Amaral que eram contidos pelas margens do papel. Mais à frente, lado a lado, estariam um desenho de estudo de palmeira e uma tela contendo o mesmo tema, tanto que ficou notório nos desenhos de Tarsila uma posição subalterna à pintura, como quis demonstrar Roels e como observa, em nota abaixo, o artista plástico e crítico de arte, Carlos Zílio:

Seu desenho segue o mesmo sentido da sua pintura, sendo a cor substituída por claros e escuros que mantêm o contraste e sugerem volumes, como se fossem uma preparação para a tela. Operando mais como uma anotação que busca, através da linha, revelar a estrutura definidora do objeto. (ZÍLIO, 1997, p.23)

No final da década de 1940, temos, também, os desenhos de Lasar Segall (1891-1957) e uma comparação ainda que rápida, entre ele e Anita, mostra o quanto na obra do artista imigrante russo o desenho desempenha um papel mais destacado, visto que também se dedicava com afinco à técnica da gravura. No desenho de Anita, observamos uma linha de qualidade modulada, contorcida, que embora escapando aos limites do papel, ainda está presa à tradição do desenho de modelo vivo, ao passo que no desenho de Segall a linha possui uma qualidade que destaca a visão do artista, sua visão pessoal de mundo, como bem observa o crítico de arte Rodrigo Naves no livro *A forma difícil*, no capítulo: *Expressão e compaixão nos desenhos de Segall*, no comentário que se segue:

Um traço que se move com força por formas precárias. A agressividade com que ressalta os contornos das personagens lhes empresta uma vivacidade dúbia, que ora dignifica a sua existência sumária, ora reforça o embrutecimento provocado por uma existência degradante. O seu traço compulsivo, a frisar por sobreposição identidades cansadas, se compaz no atrito com o papel. (NAVES, 1996, p.198)

O artista constrói espaços por meio de linhas grossas, alternadas com linhas curtas, rápidas e mais finas, criando figuras que se revezam com o fundo. No espaço criado por Segall, em seus desenhos não existe uma homogeneidade que acolha por igual todos os elementos. Ao contrário do desenho de Anita, onde a figura é sustentada no espaço pela construção da linha de uma cadeira; em Segall, objetos e figuras perpassam-se em um jogo entre linhas, fazendo com que, muitas vezes, suas figuras nesse sentido percam o chão, como nas ilustrações nº6 e nº7. O uso que o artista faz da estruturas cubistas, revela muito o significado de sua arte. A comunicação entre espaço e coisas, a possibilidade de dar consistência àquele espaço que era apenas virtual e de destruir a solidez dos corpos, fragmentando-os e deformando-os são propícias de uma plasticidade em tudo moderna.



6. Lasar Segall, **Efeito do luar**, 1919. Tinta sépia a pena sobre papel, 22X28 cm. São Paulo, Museu Lasar Segall.



7. Lasar Segall, **Músico cego**, 1919. Tinta sépia a pena sobre papel, 22X28 cm. São Paulo, Museu Lasar Segall

Um dos grandes pontos, considerados como formador da arte moderna, está no movimento cubista que provocará uma revolução na percepção e na representação do espaço na arte. Segundo Tassinari (2001, p.17) “a arte moderna formou-se tanto a partir quanto contra o naturalismo, de matriz renascentista que a precedeu”. Assim, quando Segall faz uso das estruturas cubistas, seus desenhos são os primeiros a levantarem estas questões. Não por acaso, o artista é considerado um precursor do movimento modernista brasileiro.

Por sua vez, o cubismo teria sido a consequência natural da experiência cezanneana, segundo Ferreira Gullart (1985, p.75) “Cézanne quer construir o espaço partindo da própria percepção, quer ser o intérprete da multivalência espacial que percebe no mundo”. Na composição do desenho de Segall, a comunicação entre espaço e coisas reafirma seu caráter inovador; por conseguinte, Pierre Francastell (1993, p.70) também assinala que “a primeira

tentativa comum de expressão renovada do espaço no séc. XX foi o cubismo”. Portanto, uma prévia do que seria o desenho moderno brasileiro perpassa antes pelo desenho de Lasar Segall.

Como a maior parte dos artistas participantes da Semana de 22 mantinha uma relação de tradição acadêmica com o desenho e, naquele momento, estaria mais preocupada com a questão da construção de uma identidade nacional, a fase de formação da arte moderna em geral, à qual se refere Tassinari, não terá a mesma correspondência com o significado do termo na arte moderna brasileira sobretudo no desenho.

Verificaremos, pois, que a fase de formação do desenho moderno brasileiro não está relacionada ao movimento modernista, mas, sim, ao período da década de 1950, com a chegada da abstração no Brasil; momento em que, de fato, poderíamos empregar por excelência o termo desenho moderno. Por outro lado, seguindo a observação feita por Maria Violeta Pólo, no II Congresso em Estética e História da Arte, a respeito do desenho empregado à arquitetura no caso do arquiteto Warchavchik, veremos que:

Ingressando no Brasil em 1923, o arquiteto George Warchavchik, russo, formado em Roma e com grande influência da escola Bauhaus, publica nos jornais dois anos depois o manifesto Acerca da Arquitetura Moderna. Esta atitude chamou a atenção dos modernistas de São Paulo, e o arquiteto passa a fazer parte do grupo (AJZENBERG, 2004, p.295)

Pode-se dizer, assim, que o desenho na arquitetura acompanhou a correspondência desse termo, haja vista, a construção da Casa Modernista, em 1930, por Wachavchik. No entanto, a questão do desenho na arquitetura não tomará parte do presente estudo. Embora tenhamos o compromisso de sinalizá-lo, pois o desenho ganhará grande visibilidade quando unido aos projetos, inclusive, aos *designers* de objetos, como veremos mais à frente.

Seria bom lembrarmos que os movimentos e as propostas teóricas modernistas da década de 1920 fundamentaram-se no ideal da construção de um patrimônio visual que embasasse a imagem e a identidade do Brasil. Entretanto, segundo o crítico de arte, Marcus

Lontra:

Esse projeto acompanha-nos desde a chegada da corte portuguesa em 1808. Por isso, os movimentos modernistas, episódicos como a Semana de 22 em São Paulo, ou institucionais, como o Salão de 1931 no Rio de Janeiro, enfrentam o convencionalismo e a tradição, mas são também herdeiros de seu passado (LONTRA, 2002, p.84).

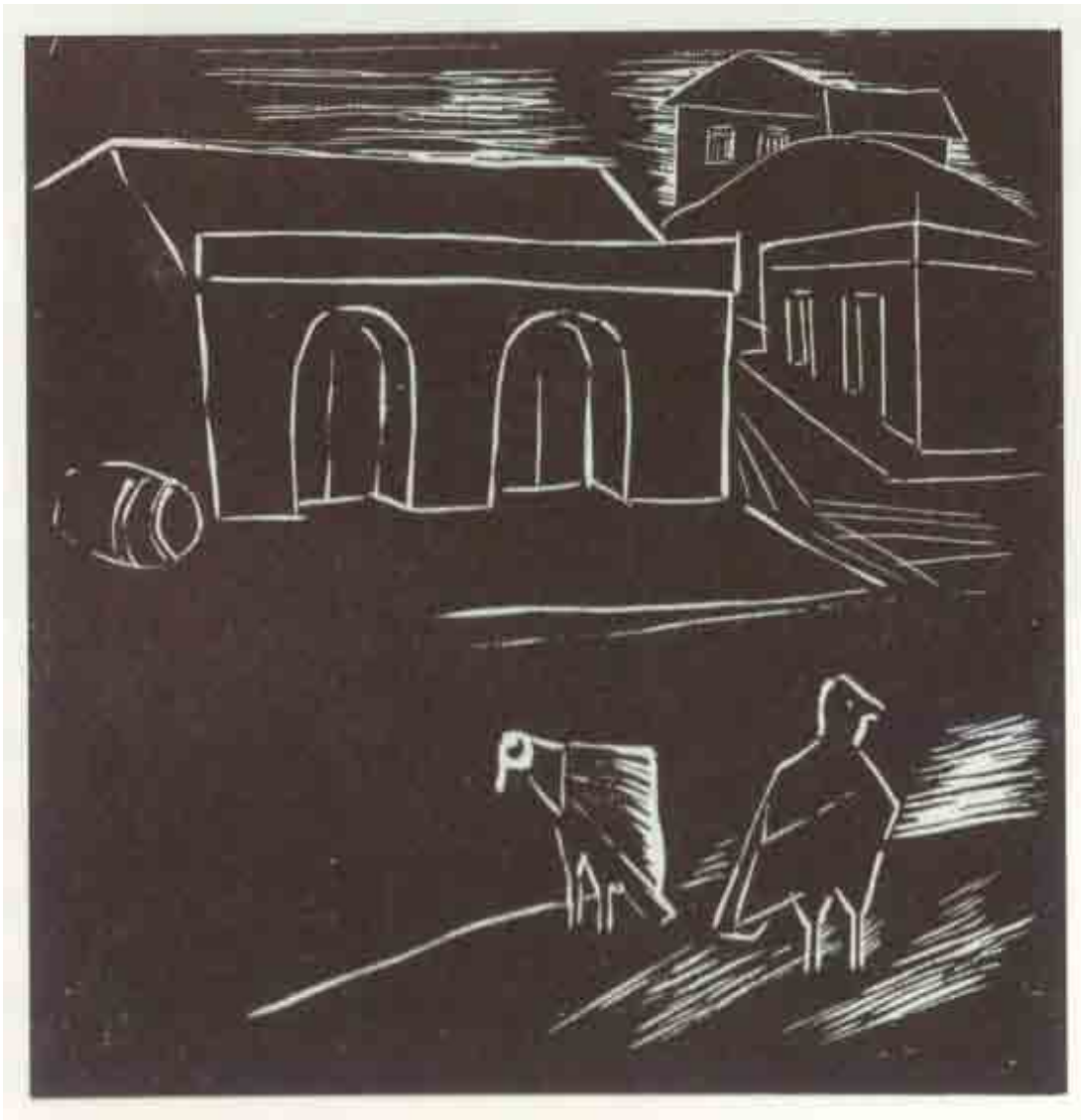
Portanto, esclarecemos que o termo utilizado como desenho moderno na apresentação dos desenhos das décadas de 1920 e de 1940 por Roels, são na verdade, desenhos pré-modernos, pois se correlacionam com aqueles realizados pelos artistas que se autodenominaram, na época, modernos. Desse modo, não estão relacionados diretamente com a questão do conceito de espaço moderno e, por conseguinte, têm no termo moderno um valor distorcido de vanguarda. Afinal, o que entendemos como fase de formação, as vanguardas, corresponderão fielmente ao termo de desenho moderno.

A alternância entre desenho em sua forma autônoma, independente da pintura e sua manifestação subserviente a esta última, por sinal, predominam durante praticamente todo o período modernista no Brasil, como observa, Roels, abaixo:

Artistas como Tarsila do Amaral ou Portinari mantinham-no na maior parte dos casos em uma posição subalterna. - enquanto nos deparamos com trabalhos de artistas que se destacaram mais pelo desenho do que pela pintura, caso clássico de Oswaldo Goeldi. Outros há que, ainda que com uma pintura merecidamente destacada, são ao menos tão cúmplices do ato de desenhar quanto do de pintar como, Guignard e Flávio de Carvalho. (ROELS, 1993, p.13)

Como no exemplo de Goeldi (1895-1961), citado por Roels, temos uma obra que impressiona pela amplitude e profundidade das questões que apresenta. Na xilogravura de Goeldi, apenas uma linha fina e tênue secciona grandes espaços negros, o fundo da obra, da figura humana que parece, por vezes, submergir nessa imensa escuridão – ilustração nº8. Por meio de outras pequenas incisões, o artista vai criando um espaço que a grosso modo ainda é

invisível. A figura do homem que vagueia pela cidade, de Goeldi, leva uma vida que não oculta a fragilidade humana, segundo Rodrigo Naves (1996, p.10) “os habitantes das cidades construíram espaços que eles mesmos não reconhecem”.



8. Oswaldo Goeldi, **Ao pé da ladeira**, 1950. Xilogravura de 32X24 cm. Coleção particular.

Até então, vimos que o denso espaço, construído no desenho de Amoedo, vai perdendo os limites do papel em Anita Malfatti, perdendo o chão em Lasar Segall e, por fim, perde-se em um espaço imensurável em Goeldi. Prestemos atenção a esta última construção do espaço, no qual observa Rodrigo Naves, já desponta um caráter contemporâneo, como veremos mais à

frente, embora ainda prevaleça em todos uma tradição aos principais meios técnicos para a realização de um desenho, como o nanquim, à pena, o carvão, o buril, etc.

No início dos anos 50 do século XX, o quadro assim, aos poucos, começa a mudar radicalmente. O desenho e todas as outras categorias tradicionais herdadas das Belas Artes começam a perder sua especificidade. O surgimento do abstracionismo no Brasil e as discussões que provocou, levaram as possibilidades de enquadramento de um trabalho em um determinado gênero cada vez mais problemático. Assim, surgem obras, segundo Roels:

Que só podem situar em um terreno ambíguo entre a pintura e o desenho, materiais típicos do desenho sendo utilizados, ora de forma puramente gráfica, ora de forma pictórica, sem qualquer preocupação em estabelecer limites ou fronteiras entre os gêneros. (ROELS, 1993, p.13).

Dentro desse contexto, veremos o trabalho de Volpi (1896-1988), abarcando as décadas de 50 a 60 do século XX quando o artista joga com as formas e com a instabilidade de fundo como num jogo de xadrez. Lembremos aqui do interesse de Volpi pelos renascentistas e o esforço daqueles artistas em romper com o espaço da pintura medieval e obter uma profundidade perspectivada. Para o artista, cujas telas obtinham uma ordenação por meio de uma árdua tarefa, o estudo sobre as técnicas renascentistas na construção do espaço, segundo Rodrigo Naves (1996, p.193) “foi uma saída para seus próprios dilemas, na medida em que poderia vertebrar seus quadros sem comprometê-los com um espaço pré-moderno nem tão pouco vinculá-los sem mais à superfície moderna” estabelecendo, portanto, um complexo jogo entre superfície e profundidade.

Conforme mencionado por Naves (1996, p.193) Volpi “poderia vertebrar seus quadros sem comprometê-los com um espaço pré-moderno - nem tão pouco à superfície moderna”. Os trabalhos de Hélio Oiticica (1937-1980), radicalmente, vertebraram-se em seu próprio espaço e

em outro espaço, o espaço comum, assim denominado por Alberto Tassinari.

Para Tassinari (2001, p.84), Oiticica desenhou espaços dentro e fora da própria obra. Estamos, portanto, em um momento de transição em que o espaço no desenho, até então vinculado a uma representação e não ao próprio espaço, surge operando o espaço comum, pois, “uma coisa é ter um espaço, outra é imitar um, à maneira de um espaço naturalista”. Podemos ressaltar que estamos adentrando na fase de formação do desenho moderno por excelência.

A partir desse momento, então, o espectador passa a ser uma peça fundamental na arte e não mais um mero observador do e no espaço, mas, sim, um ativador desse espaço. Neste momento, necessitamos relembrar que todos os desenhos posteriormente analisados encontravam-se representando, ou melhor, ativando um espaço bidimensional, pois estavam presos a um plano original, nomenclatura originada por Kandinsky (1866-1944), em sua Teoria das Formas: Ponto e linha sobre plano, cuja primeira edição data de 1926.

No segundo semestre de 1926, Wassily Kandinsky lecionava dentro do programa da *Bauhaus* – Elementos da forma abstrata. Em sua proposta à atividade artística, analisava os elementos, como a cor, a forma e a superfície. Podemos verificar um resumo de seu programa de ensino, tendo já exposto às primeiras teorias sobre cor e forma segue, então, à prática do desenho:

Desenvolvimento de uma percepção do abstrato, visão rápida e clara da forma essencial e sua representação exata, desprezando os aspectos secundários e as formas insignificantes. Exercício rigoroso e apropriado do material. Descoberta das leis do equilíbrio, das construções paralelas e dos grandes contrastes. O desenho: rigorosamente linear e sóbrio. O método: desenho à mão ou utilização de régua e compasso - Dessau, 27 de setembro de 1926. (KANDINSKY,1997, p.28)

A *Bauhaus* de *Dessau* foi uma escola de arquitetura fundada pelo alemão Walter Gropius (1883-1969) que foi fechada e abolida pelos nazistas. Nesta escola, os alunos eram

encorajados a experimentar novas técnicas e distintos materiais num estudo unificado entre arte e engenharia, nesta escola, por exemplo, surgiram as cadeiras de aço tubular. O principal pensamento motivador da *Bauhaus* foi o experimentalismo que não muito longe foi o pensamento propulsor das vanguardas artísticas, como podemos observar nesta citação de Gombrich:

Nenhum artista pode jogar sempre no 'seguro' e nada é mais importante do que reconhecer o papel que os experimentos, inclusive os aparentemente extravagantes ou excêntricos, desempenharam no desenvolvimento de novos projetos que hoje passaram a ser vistos como algo perfeitamente natural. (GOMBRICH, 1988, p.445)

Kandinsky definiu o espaço em que a obra acontece, pintura ou desenho, de plano original ou como é conhecido um P.O. Assim, o desenho teria como um plano original, por exemplo, um suporte como o papel, no qual se instalariam os elementos constitutivos da forma: o ponto e a linha. Mas, quando chegamos ao capítulo em que Kandinsky trata da questão conceitual da linha, deparamo-nos com um paradigma sobre o qual o próprio autor comenta:

Os espessamentos de uma linha, notadamente os de uma curta linha reta, recordam-nos o problema do crescimento do ponto. Também aqui surge a pergunta: Em que momento desaparece a linha como tal, em que momento nasce a superfície? Sem encontrar resposta precisa. Como responder à pergunta: Onde cessa o rio, onde começa o mar? (KANDINSKY, 1997, p.79).

Não tão curioso é lembrarmos a pergunta proposta por Roels (1993, p.15) nessa exposição: “O que diferencia um desenho de uma pintura?” A linha do desenho que criava a ilusão espacial agora é a mesma linha que cria um espaço concreto ou será que essa linha transformou-se, alargou-se e ganhou o espaço? Se assim for, agora ela será uma linha orgânica?

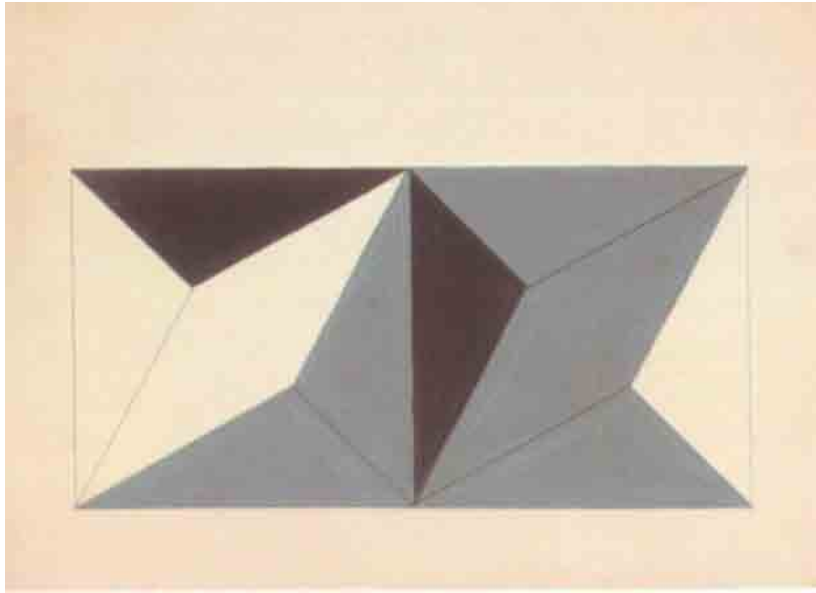
Seguindo para a década de 1960, vamos encontrar esse desdobramento no trabalho de Lygia Clark (1920-1988).

Conforme relata Scovino (2004, p.13), a pesquisa sobre a linha orgânica, assim definida por Lygia, iniciou-se por volta de 1954 e, segundo consta, “na observação da artista de uma linha que aparecia entre uma colagem e um passe-partout<sup>2</sup> quando a cor era a mesma e desaparecia quando havia duas cores contrastantes”. A artista passou, então, a explorar esta linha realizando quadros, nos quais levava a mesma cor para a moldura e, desta maneira, a própria espessura da moldura começava a funcionar como elemento plástico, originando, posteriormente, as suas superfícies moduladas – ilustrações nº9 e nº10.

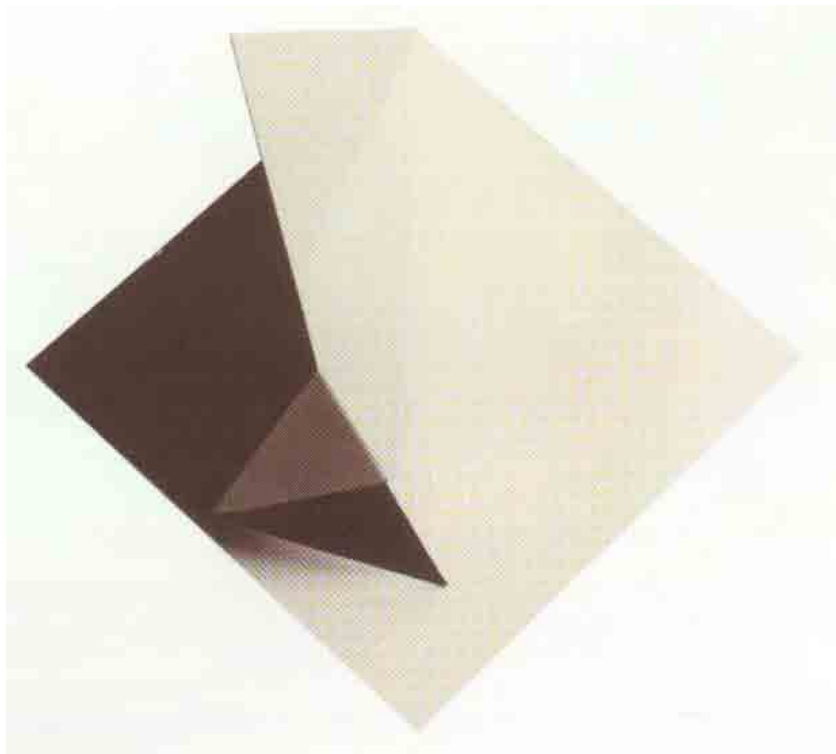
Comecei a fazer o que chamo de *superfície modulada* compondo ainda com formas repetidas, mas considerando-as não como obra de arte, mas simplesmente como um campo experimental para mais tarde integrá-las num ambiente. Somente em 1957 realizei - aí já consciente do papel desta linha espaço - as primeiras superfícies moduladas, consideradas por mim expressivas em si mesmas, e não mais pensava em termos de integração. A linha-espaço passou a ser realmente o módulo construtor dos planos e era respeitada agindo como delimitadora da própria cor. (SCOVINO, 2004, p.19).

---

<sup>2</sup> Moldura feita geralmente em papel-cartão que antecede a moldura externa da obra.



9. Lygia Clark, **Planos em superfície modulada**, 1957. Cartão, Grafite e guache, 25x35 cm. Coleção particular.



10. Lygia Clark, **Casulo**, 1957. Nitro celulosa sobre lata, 42x42X26 cm. Coleção particular.

Dáí, literalmente, Lygia Clark soltou seus bichos. Com a série os “Bichos”, a artista,

além de ter conseguido uma integração entre público e obra, conseguiu também extinguir o suporte em que nasceu o desenho, um P.O., deixando para trás qualquer possibilidade de um trabalho em uma esfera bidimensional. Segundo Scovino (2004, p.3), curador da exposição sobre Lygia Clark, Pensamento Mudo, esses trabalhos não são tão somente estruturas maleáveis de alumínio, pois “o peso está em suspenso porque os Bichos dançam: bailam no ar, não precisam de estruturas que os sustentem, que os deixem fixos no espaço; são livres”. Ainda, segundo o crítico de arte Ferreira Gullar (1985, p.70) “a eliminação do espaço fictício e a abertura da obra para o espaço real - era um gesto radical cujo significado teórico foi por nós entendido como uma reviravolta na compreensão das questões da arte naquele momento”.

Assim, a noção de liberdade na arte deu lugar ao surgimento de manifestações completamente desvinculadas da clássica divisão da arte em gêneros: se antes esses começavam a se confundir uns com os outros, agora eram postos de lado, como resquícios inúteis para as linguagens artísticas de vanguarda, em especial, quando eclode no Brasil a arte conceitual. No trabalho exposto de Ana Maria Maiolino, abarcando as décadas de 70 e 80 do século XX, a artista chega ao ponto de desenhar apenas rasgando o papel negro para criar uma espiral com o fundo branco da moldura, abandonando assim, por completo, os meios tradicionais para a construção de um desenho. Assim, temos na vanguarda dos anos de 1970, segundo Roels:

Sua conceitualização, que assume várias formas, muitas delas ignorando o desenho enquanto desenho, outras mantendo quase intacta a sua natureza, mas violentando de algum modo o olhar convencional. Se por exemplo, Waltércio Caldas ou Carlos Zílio vão ao limite da manipulação do material, de modo a, aos poucos, transformá-lo em uma busca de sua essência chegando Waltércio a arrancá-lo do seu próprio suporte e transformá-lo em uma quase escultura (ROELS, 1993, p.14)

Ao final desta jornada, teremos ainda outros artistas que trabalharam o desenho, reduzindo-o a uma quase essencialidade etérea, com algumas poucas referências que permitissem ao público situar-se diante do trabalho, como os de Mira Schendel (1919-1988).

Com economia de recursos e sem qualquer preconceito, incorporou suportes, materiais diversos, signos gráficos e elementos do desenho e da pintura na realização de obras que valorizam o espaço, a textura e enfatizam conceitos de peso e leveza, movimento e equilíbrio, observáveis sobretudo em suas séries de monotípias<sup>3</sup> – ilustrações nº11 e nº12. Seu papel no panorama da arte nacional adquire um destaque ainda mais significativo quando observamos sua influência profundamente gravada na produção de diversos jovens da geração 80. A respeito das monotípias realizadas por Mira Schendel, o crítico de arte Agnaldo Farias cita:

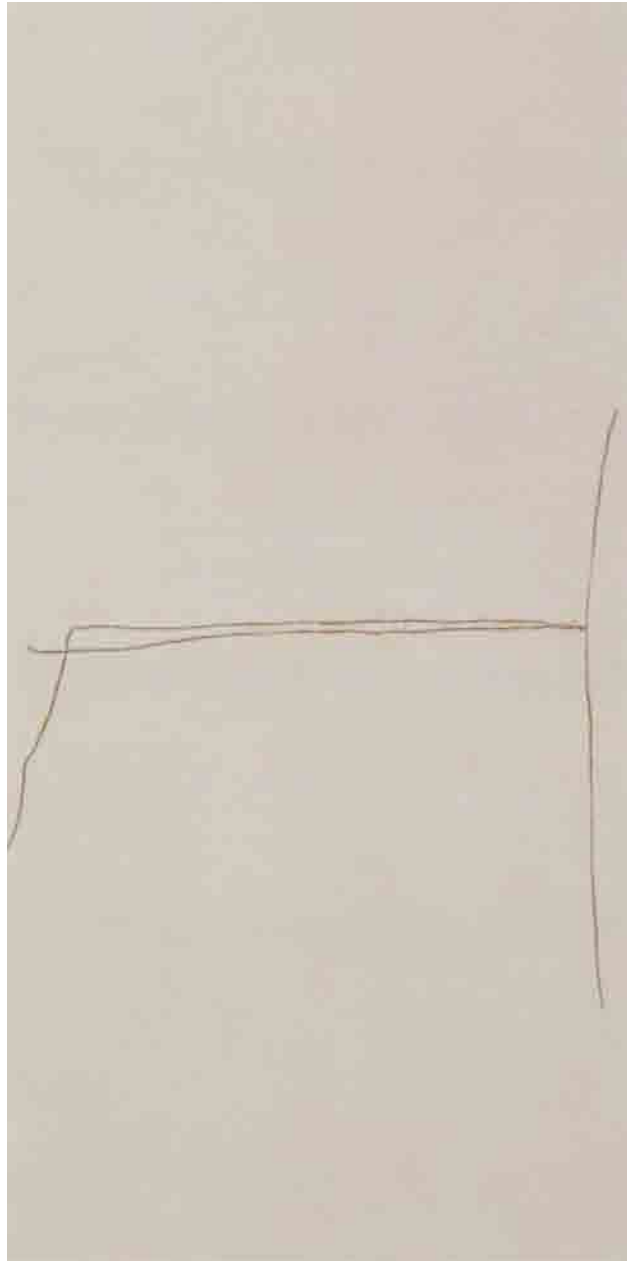
Visto o problema do suporte, aceita a evidência que também ele jamais poderá ser pensado isoladamente, essas *monotípias*, por todos os outros aspectos que contempla e que são presença recorrente e renovada no transcurso da sua obra, dão ainda muito o que pensar. Por ora, pensemos nesse enamoramento do branco, esse avizinhamoento tão extremado que faz do risco e do vácuo termos equivalentes. (FARIAS, 2003, p.12)

---

<sup>3</sup> Edição única, ou cópias únicas.



11. Mira Schendel, **[Sem Título]**, 1964. Desenho sobre papel, 47,1X23,1 cm. Coleção Particular.



12. Mira Schendel, **[Sem Título]**, 1964. Desenho sobre papel, 46X23 cm. Coleção Particular.

Esta última atitude que foi levada adiante desembocou nos anos 80. É o momento que, por fim, desaparecem sem deixar traços as velhas categorias, transformando o fazer da obra de arte em uma atividade inteiramente desvinculada de distinções técnicas. Temos então que ao final de todo este percurso, é um desenho que agora avança em um espaço outro, que não mais o espaço do seu plano original, mas sim, o espaço no mundo, como veremos em seguida.

## CAPÍTULO 2

O DESENHO COMO MEIO AUTÔNOMO DE EXPRESSÃO E A CONQUISTA DO ESPAÇO COMUM – O DESENHO EM SÃO PAULO 1956 – 1995, GALERIA NARA ROESLER, SÃO PAULO, NOVEMBRO DE 1995.

Já na década de 1950, vimos que o desenho desvencilhou-se de seu caráter de esboço e, também, que se libertou das temáticas, ou seja, do nu, da natureza morta e da paisagem. Assim, não está mais interessado nos tradicionais temas acadêmicos e, portanto, não manterá mais aquela organização linear e hierárquica do espaço. Como vimos, esses desenhos foram vanguardistas, abriram e expandiram seu espaço, quebrando conceitos estabelecidos pelas academias.

Conforme relato de Moraes (1995, p.1), assim, nos anos 60 e 70 do século XX desenhou-se muito, pois “esses desenhistas passaram também a considerar como obras conclusas o croquis e o bosquejo, privilegiando o rascunho, a anotação o lembrete”. Começam a ser pensados como obra, os rabiscos, os desenhos realizados nas agendas e, até mesmo, recados telefônicos. De acordo com Farias (2003, p.8) a respeito da série de desenhos, de Nelson Leirner, Diários, de 1987, “não há nesses desenhos vestígios de elegância, leveza e temas elevados”. Assim, como também, Antonio Henrique Amaral passou a considerar em seus registros gráficos, um possível valor artístico:

Passei a prestar atenção a uns pequenos registros gráficos que subconscientemente eu fazia em qualquer papel que estava à minha frente. Os pequenos desenhos me saíam pelos dedos e descontroladamente invadiam minhas anotações, endereços de pessoas, listas de coisas para fazer, margens de livros e recados telefônicos (AMARAL, 1988, p.1).

A chegada da abstração na arte fez com que o desenho pudesse ser reduzido a um simples gesto sem temer precisar se assemelhar a um exterior, pois segundo Tassinari (2001, p.43) “um espaço naturalista podia tematizar a imaginação” e, assim sendo, sua emancipação encontrou ressonância junto à crítica de arte e, sobretudo no mercado de arte. Tanto que, mais tarde, na década de 1990, temos a exposição O desenho em São Paulo interessada na produção de desenhos, da década de 1960 até os anos 1990, realizada em parceria com o crítico de arte, Frederico Morais.

Conforme a direção da Galeria manifestou na época, a exposição tratou de pontuar dois objetivos principais, o primeiro reabrir a discussão sobre o desenho como meio autônomo de expressão e o segundo realizar uma avaliação histórica do desenho em São Paulo entre os anos de 1956 a 1995. Portanto, estavam presentes à exposição trabalhos de artistas representados pela galeria que integraram ou tangenciaram alguns dos movimentos, escolas e agrupamentos, fundamentais da arte em São Paulo, entre outros, por exemplo, o concretismo, o Grupo Rex, a Escola Brasil e a Casa 7.

Sabemos, porém, que a história da arte e, conseqüentemente, a história do desenho, sobretudo, na pós-modernidade é feita pelo mercado de arte. Tanto assim que esta exposição que se propôs a realizar uma avaliação histórica do desenho em São Paulo, de 1956 até 1995 foi feita pelos desenhos dos artistas representados por ela mesma. Vinculando a curadoria à crítica, em uma arrojada ação de marketing, a galeria se precipitou à crítica de arte como observa, Affonso Romano Sant’Anna:

Claro que arte também é um valor econômico. Claro que o artista deve vender o que faz. Claro que instituições governamentais e particulares devem participar desse sistema. Mas o que é “artístico” não deve essencialmente ser ditado pelo mercado. (SANT’ANNA, 2004, p.57)

Assim, novamente esta exposição levantou a discussão em torno dos conceitos do desenho moderno e sua crescente busca pela autonomia nas artes plásticas. Dentro desse contexto, encontramos uma unanimidade entre os críticos de arte na afirmação de que o desenho ganhou autonomia com a chegada da abstração, pois com esta, além do desenho se desvincular das temáticas, ele migrou de suporte, ganhando o espaço. Como observou, Frederico Morais, em seu texto de abertura “Doze notas sobre o desenho”, que se segue:

O que é o desenho hoje? É tudo. Ou quase tudo. Qualquer coisa - linha, traço, rabisco, pincelada, borrão, corte recorte, dobra, ponto, retícula, signos linguísticos e matemáticos, logotipos, assinaturas, datas, dedicatórias, cartas, costura, bordado, rasgaduras, colagens, decalques, frotagens, formas carimbadas. Conquistada a duras penas sua autonomia, caminha, agora, pelo inespecífico, absorvendo qualidades e características pictóricas, escultóricas, ambientais, performáticas. É madeira, pedra, ferro, plástico, xerox, fotografia, vídeo, projeto, design. É sulco, incisão, impressão, emulsão, cor e massa. É qualquer coisa feita com não-importa que materiais, técnicas, instrumentos ou suportes. O desenhista, hoje, trocou o pequeno pelo grande, as minudências pelo gesto largo e amplo, busca as margens, trabalha o vazio, ativa o branco, grita o silêncio. Pede ao espectador não mais a lupa, mas distâncias: taticidades visuais. Vai direto ao muro, cria anamorfoses, abandonando qualquer noção de limite. O desenho é tudo. (MORAIS, 1995, p3).

É certo, como demonstra o texto acima, que o desenho na pós-modernidade experimentou sua linguagem em diversos meios e sob diferentes aspectos, mas não mais realizou quebras de paradigmas. Afinal, se tudo pode ser denominado desenho, nada, então, é desenho! Assim, veremos que o desenho nas próximas décadas, na maioria das vezes, repetirá e deslocará os conceitos já vistos no desenho moderno. A criatividade do século XX para o início do século XXI repete-se.

Assim, o desenho de Paulo Monteiro - sem Título, grafite s/ papel, 73 x 59 cm, 1994 – encontra na abstração a liberdade para a expressão, puramente, gestual como também os desenhos de Luiz Paulo Baravelli e Célia Euvaldo, participantes da mesma exposição e, a

respeito dos desenhos, os respectivos artistas comentam:

Uma figura que inventamos, uma figura sei lá qual, mas que pelo menos se acomodasse de algum jeito no papel. Figura que se fixasse mesmo que fosse necessário utilizar de força bruta. Porque um desenho não é mais vivo de fato do que um papel (MONTEIRO In: Jornal da Galeria Nara Roesler, 1995, p.4).

Se o que é posto fica, isto é desenho (não há ações de negação). Se o que é posto pode ser tirado, isto é pintura (pôr e depois tirar, fazer desaparecer, se arrepender). Como disse Mário de Andrade, “desenho é mais perto das artes do tempo do que das artes do espaço” e, como o tempo o desenho não pode ser revertido. Não é uma questão de usar determinadas técnicas ou materiais mas de ter uma ou outra atitude (BARAVELLI In: Jornal da Galeria Nara Roesler, 1995, p.7).

O tempo do desenho é impiedoso. Só posso acertar ou errar. Por isso, dirijo-me a essa atividade com a atenção e concentração esticadas ao máximo. É na repetição da operação, em novos desenhos, que tenho a possibilidade de corrigir, de refletir e de acolher os acasos. O desenho é para mim, precisão, é desferir um único golpe que, para ser certo, tem que vir carregado da decisão do que ele quer (EUVALDO In: Jornal da Galeria Nara Roesler, 1995, p.9).

A respeito do fio que sai do desenho de Giselda Leirner (1995, p.5) “vem seco ou sinuoso, grave ou agudo”, observando que, “um desenho á a relação mais fina e delicada que possa haver entre o eu e o fora do eu – quem desenha dança, grita ou canta” o seu desenho apresenta, então, características sensoriais. Na música onde são utilizados os termos grave/agudo também existe desenho e a aproximação entre essas duas linguagens foi tratada com exatidão por Kandinsky que as trabalhou, inclusive, no curso da *Bauhaus* no 1º Semestre de 1925. A aula possuía o título de “Via de abordagens em bases novas” na seqüência um trecho de sua programação:

Algo de novo à base das relações interiores. Esta base consiste no emprego

das propriedades formais (ponto, linha e plano), tendo um valor interior e tentar beneficiar as artes vizinhas. Colorismo em música e ritmos em pintura. A transposição já subentende a aceitação da identidade dos meios. Duncan dança a música, Hodler pinta-a. Debussy traduz a pintura em música. Compreender as diferenças = fazer síntese (KANDINSKY, 1997, p.33).

A influência do pensamento de dois grandes artistas que ajudaram a alavancar essas mudanças. Kandinsky, como já vimos, estudou os elementos constitutivos da forma, criando a Teoria das formas que foi fundamental para a conceitualização da arte abstrata, e o pensamento de *Le Corbusier* que lançou com *Ozenfant* o manifesto pós-cubista, o Purismo que em sua concepção trata da questão do espaço contínuo, inseparável das coisas que circunda, atravessa e penetra, sendo também por elas penetrado e sob esse aspecto Argan observa que:

Le Corbusier encontrará a fórmula, pitagórica o homem como medida de todas as coisas, a medida humana, o Modulador. O edifício não atrapalhará a natureza aberta colocando-se como um bloco hermético, a natureza não se deterá à soleira, entrará na casa. O espaço é contínuo, a forma deve se inserir, como espaço da civilização, no espaço da natureza. (ARGAN, 1992, p.387).

Conforme cita Tassinari (2001, p.76), assim, essas questões foram mais visíveis a partir da década de 1950, com a chegada da I Bienal Internacional de São Paulo que premiou o trabalho abstrato “Unidade Tripartida”, abrindo as portas para a abstração no Brasil. Em seqüência, na década de 1960, o desenho de Lygia Clark invadiu o espaço, o mesmo espaço coabitado por nós e pela obra. E, assim, “a obra solicita o espectador para o seu mundo”.

Scovino (2004, p.13) curador da exposição Pensamento Mudo - Lygia Clark comenta a respeito da questão da linha orgânica proposta pela artista: “passei a explorar esta linha fazendo quadros ainda com tela e moldura em que a preocupação era a de arrebeitar o núcleo

da tela (quadro), levando a mesma cor desta para a moldura”.

Nos espaços Modulados (1958), a linha orgânica desloca o rigor formal do construtivismo e chega, por meio das linhas oblíquas e formas ortogonais, à desarticulação do quadro e ao rompimento com a moldura. A criação destes módulos cria um jogo virtual com a linha orgânica, que acaba funcionando como reguladora de experiências sensíveis. As obras querem ganhar o espaço. O trabalho com a pintura resulta na construção do novo suporte para o objeto. Destas novas proposições nascem os Casulos (1959). Feitos em metal, o material permite que o plano seja dobrado, assumindo uma busca da tridimensionalidade pelo plano, deixando-o mais próximo do próprio espaço do mundo” (SCOVINO, 2004, p.4).

Nesse momento, podemos afirmar que o desenho ganha o espaço em duas frentes, a primeira, com uma linha corporificada, não mais sutil e, a segunda, com a visibilidade dessa linha corpórea que avança o espaço da natureza ou como é chamado por Tassinari, o espaço comum. Desse modo, percebemos que a moldura espacial da obra não a separa mais do mundo cotidiano, requerendo uma posição mais ativa do espectador.

Feitas estas observações, podemos analisar o desenho de Carmela Gross, “Gancho” que é constituído de uma barra de ferro, torcida em forma de U e pendurado à parede branca da galeria. Observamos que o desenho bidimensional torna-se tridimensional, que a linha sutil fica corpórea e o plano no qual a linha articula um espaço, é o espaço comum do qual participa o visitante da exposição.

Neste momento, podemos traçar um paralelo entre o desenho de Ana Maria Maiolino (década de 1960) comentado no início deste trabalho e o desenho “Gancho” de Carmela Gross (década de 1990). Nos dois desenhos, o princípio da linha é o mesmo, ou seja, uma linha corpórea (física) que utiliza o espaço comum, invadindo-o e recortando-o. No entanto, o desenho de Ana Maria Maiolino ativa o espaço branco de uma tela e de Carmela Gross ativa como espaço as paredes brancas da galeria, ambos, como uma escultura que se inclina e parece abraçar o espaço a seu redor. Embora os desenhos estivessem ambientados em locais

e época distintos, eles participaram de um mesmo processo, desenhando em um espaço comum, portanto, também, não está descaracterizado o caráter de revisão.

Mesmo assim, o olhar não se moverá mais somente sobre os planos delimitados por um papel, uma tela ou o suporte que seja; ele se encontrará em espaços vazados e perder-se-á, por vezes, dentro das questões figura-fundo e interior-exterior, tendo adquirido uma taticidade visual. A este interior-exterior, estará associada a questão do fazer, ou seja, a do processo artístico. Os sinais do fazer, segundo Tassinari constituirão um outro espaço, um espaço em obras:

Exterior num exterior, a obra não pode modificar o espaço em comum na sua estrutura básica. Ela também está no espaço do mundo em comum como qualquer outra coisa. A obra não é o mundo nem possui um mundo inteiramente autônomo, mas emerge do espaço em comum emprestando dele através dos sinais do fazer, como os cortes e a implantação que a ela falta para individualizar-se, pois, sem um interior, precisa fincar-se no espaço fora para completar seu espaço em obra. (TASSINARI, 2001, p.76).

Portanto, o processo de realização de um desenho passa a ter, acentuadamente, uma maior relevância. A ação do fazer deixa seus sinais visíveis na obra, como corte/recorte, costura/bordado, rasgadura/colagem e o desenho passa a absorver características outras, como pictóricas, escultóricas tornando estes sinais, assunto para estudo. Corporificada, materializada, a linha do desenho de Carmela Gross perpassa também por essa questão, como comenta a artista:

Inicialmente é o olho que busca uma visibilidade, uma marca, um sinal no campo aberto e informe do suporte; mas é a mão que, no rastro do olhar, procura sua intensidade expressiva, tateando a forma experimentando a fluidez da matéria, esbarrando nas bordas. Operação ambígua que faz o tato passar por olhar e este descobrir a forma no percurso da mão. Vestígios de sentidos primitivos, transcrição do corpo, condensação de limites, quase figuras, qualquer coisa entre o incerto e o resistente (GROSS In: Jornal Nara Roesler, 1995, p.4).

A perspectiva antes entendida como um espaço contido em um plano e, por vezes,

confundida como a visão natural, está agora sob o jugo da relatividade, dependendo da relação com o espectador e do seu ponto de vista. Criando dessa maneira, outras e diversas perspectivas dentro de um espaço comum. Porém, a obra requisita e altera espaços, mas não mobiliza o espaço de todo, pois:

As visões fragmentadas indicam que há sempre mais a ver. Não porque, como em muitas esculturas naturalistas, ela teria frente e verso, mas porque, como um corte no espaço, a escultura é, no seu todo, uma espécie de não-todo. Grandiosa, não deixa de ser um fragmento, uma secção do espaço. Sua totalidade ou sua inteireza não está isolada fora do espaço. (TASSINARI, 2001, p.86)

Analisando a questão da perspectiva, por analogia, estamos nos referindo, também, à questão da figura/fundo. Ou seja, enquanto no desenho naturalista se criava uma ilusão de espaço, em que se era possível nos imaginarmos andando, no século XX, o espaço do desenho é aquele que se pode ver e através do qual se pode, às vezes, de fato, andar.

Se, de um lado a linha do desenho se corporificou ganhando o espaço comum, por outro lado, essa mesma linha abdicou seu papel de representação, ou seja, de representar o seu referente. Pois se hoje entendemos que entre a imagem de uma vassoura e uma vassoura real, há diferença, entre a imagem naturalista da vassoura e a vassoura real, a função da imagem naturalista era a de suprimir esta diferença; criando assim, uma ilusão e uma forte questão sobre a imitação do real. E, como esta linha está livre de suprimir o real, ela levanta outra questão, a do gesto e através dele os sinais do fazer, contido no espaço em obra.

Assim, o desenho pode ser estudado por meio dos sinais do fazer, como os rastros gestuais dos desenhos de Carlos Fajardo presentes, também, à exposição O desenho em São Paulo e a respeito desses desenhos, Naves comenta que:

À primeira vista as texturas dos materiais empregados chamam a atenção para o que ocorre nas diferentes superfícies. De fato, elas são ocorrências. Os desenhos são momentos de uma ação que se subordina ao meio em que se realiza (NAVES, 1996, p.3).

Portanto, observamos que o desenho abdicou de seu caráter descritivo/ literário, como afirmou Farjado, em recente entrevista ao jornal O Estado de S. Paulo, no dia 17 de julho de 2005. Quando questionado se existia espaço, hoje em dia, para a narrativa na arte respondeu: “Não. As narrativas estão fora do discurso de arte, localizadas nas observações que as pessoas produzem em seu contato e relação com a obra de arte - as narrativas são discursos sobre arte”.

Por outro lado, uma outra questão levantou-se, se as narrativas são discursos sobre arte, neste momento, a quem cabe desempenhar o papel de narrador desse discurso? Ao crítico de arte? Ao curador de uma exposição? Ao próprio artista? Ou seja, o desempenho dessa função permanece ambígua, uma vez que o curador absorveu também o papel de crítico.

Hoje, muito se questiona o papel da crítica, absorvida pelo curador. Segundo Frederico Morais, em depoimento concedido a Ricardo Basbaum, no caminho seguido pela arte - da fase moderna à pós-moderna – foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo o que se relacionava ao conceito de obra e, assim, alterando as funções de público, obra, artista, curador que, segundo ele:

Na guerra convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, críticos e espectadores. O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo, ruim, isto é válido, aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e os específicos. Para tanto, estabelecia sanções e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições. (BASBAUM, 2001, p.25)

Estamos deste modo, engendrados pelos discursos curatoriais e não adianta, em nada, fazermos vista grossa defendendo o contato direto com a obra que é imprescindível; mas também incompleta se não for analisada em seu conjunto no espaço e no tempo do discurso

histórico, no qual está inserida. Somente assim, porém, ainda não de todo poderemos ter uma visão mais crítica a respeito de qualquer obra.

## CAPÍTULO 3

DO ESPAÇO COMUM AO ESPAÇO EM OBRAS – DESENHO CONTEMPORÂNEO – CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, SÃO PAULO, OUTUBRO DE 1999.

Segundo Tassinari (2001, p.120) “a indefinição dos gêneros faz parte da arte contemporânea” assim sendo, a relativa perda da importância da arte na sociedade é devida, em grande parte a indefinição de seus gêneros, levando-a a postulação de seu fim de maneira equivocada. Daqui para a frente, a arte e o próprio conceito de desenho dificilmente serão codificados pelo público, em geral, uma vez que a temática do desenho estará pautada no próprio conceito de desenho.

Portanto, a I Bienal Internacional de São Paulo, segundo a Profa. Elza Ajzenberg da Associação Brasileira de Críticos de Arte de São Paulo, iniciou um debate entre figuração e não-figuração, que se estendeu por muito tempo no cenário artístico brasileiro. Assim observa que:

A premiação de Max Bill e a implicação resultante dessa proposta acabam por influir profundamente entre os jovens artistas brasileiros que, a partir desse momento, passam a aderir à Arte Concreta. A linguagem adotada pela abstração geométrica alia-se ao desejo de modernização do país e permeia, não só o pensamento intelectual e artístico, como o político e econômico. Ivan Serpa, que recebe o prêmio de aquisição, é um dos primeiros artistas concretistas do Rio de Janeiro, pontuando o início de um movimento inovador, dentro de um formalismo com origem na Bauhaus. Em 1951, São Paulo transforma-se em centro internacional de artes visuais. (AJZENBERG, 2004, p.3)

Imaginemos que sentido o olhar do espectador tão acostumado a buscar formas definidas encontra agora nos desenhos abstratos presentes à exposição Desenho

Contemporâneo. Ao invés de formas, somente gestos. Desenhos que se posicionam como, registros, formas indefinidas. Segundo Naves (1999, p.2) é que “essas linhas e superfícies parecem antes feitas de coisas - tiras de borracha, fitas de papel, borra, limalha de ferro - do que tinta, pincel, bastão a óleo, guache” e, senão são, de fato, linhas corpóreas feitas de coisas, como disse Naves as imitam. Mas, então, seriam linhas ou superfícies? Deparamo-nos novamente, com a mesma questão referida por Kandinsky (1997, p.79) “em que momento desaparece a linha como tal, em que momento nasce a superfície? - os limites são imprecisos e fluidos” e, assim, o desenho contemporâneo reincide na mesma questão levantada pelo desenho moderno.

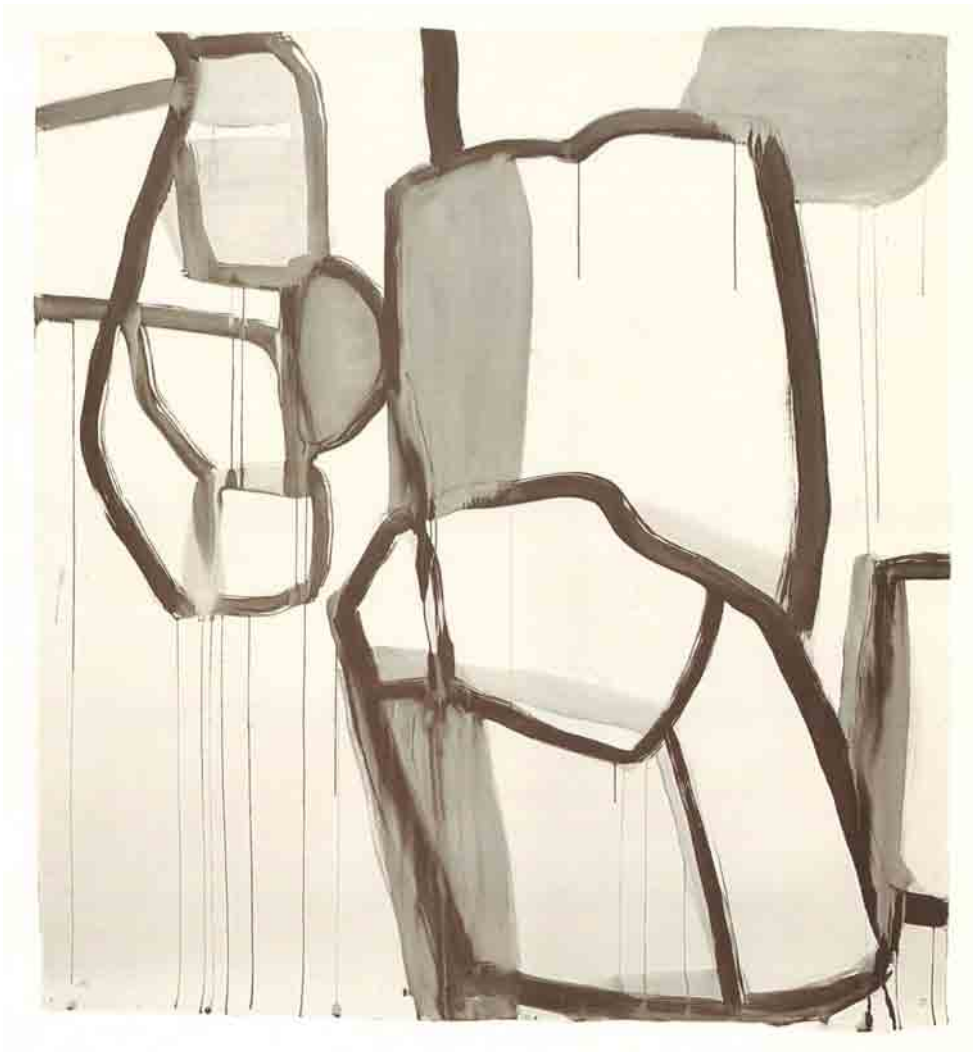
Se os limites são fluidos teremos uma dimensão espacial indefinida, segundo Naves (1999, P.2) como a vida num aquário “em que o que está suspenso entre lá e cá guarda em si todas as dimensões, uma espécie de cubismo mole em que o que os vários aspectos dos objetos se mostrassem simultaneamente tão impregnados de espaço que escorrem”. Uma linha preocupada não em construir um espaço, pois ela própria se sabe agora constituída de um espaço, um espaço em obras.

Veremos, aqui, desenhos que primaram pela forte questão da abstração, ressaltando a questão do gesto. Rodrigo Naves, curador da exposição Desenho Contemporâneo evidencia tal fato comentando em seu texto de abertura:

São desenhos, mas abdicam voluntariamente de ser desígnio - que etimologicamente, mas não só, garantia ao desenho sua função de projeto, de ordenação do futuro. Por plasticidade, fragmentação descontrolada ou desorientação, eles se sabem inaptos para reordenar a realidade. Aprenderam com o alto modernismo, não existiriam sem ele, e por isso mesmo não são ele. (NAVES, 1999, p.2)

Assim se apresentam esses desenhos abstratos que não contidos em seus planos, vazam para um exterior escorrendo, como no caso dos desenhos aguados de Elizabeth Jobim

– ilustração nº13. Linhas permeáveis que se entrelaçam, criando outros caminhos, outros espaços, em função de uma força maior, a força do acaso, da gravidade, em um espaço manuseável por meio de uma força incontrolável presente no espaço do mundo ou, como conceitua Tassinari, no espaço comum.



13. Elisabeth Jobim, **[Sem Título]**, 1999. Têmpera sobre papel 179x153 cm. Coleção particular.

São desenhos, mas, segundo Naves abdicaram voluntariamente de serem desígnio, ou seja, não se pré-ocupam com a representação. Se a palavra designar esteve associada ao desenho, como conceito de destinar, já não se destina mais, por exemplo, a um projeto.

Prescindindo, deste modo, de seu referente. Mas, Tassinari (2001, p.98) cita que “abolir a imagem do objeto não é o mesmo que abolir ou transformar a noção de representação do espaço”, afinal, compreendidas a partir do conceito de espaço, abstração e figuração, são tão somente dois modos dele.

Para o autor citado (2001, p.99) é exatamente por isso que, neste momento, ocuparmos-nos com a questão do espaço em obra. Mas, será necessário antes, lembrar que estamos deixando para trás a questão sobre figura/ fundo, pois, em um espaço em obra os sinais do fazer se mostram muito mais do que os artifícios empregados pelo naturalismo; este último, necessitava da ilusão e, assim, ocultar suas estratégias. Assim sendo, “em um espaço em obra, a arte se encontra mais exposta”.

Portanto, neste espaço em obra, o fazer pode deixar à vista os mais variados tipos de sinais, como no desenho de Fernanda Junqueira – ilustração nº14 – onde a artista coloca e retira o material em diferentes níveis de relação entre uma representação e o representado, sem se importar com dualidades cognitivas, tais como: imagem/objeto ou, com negações incompletas delas, apenas, assinala-as. Diferentemente de um desenho naturalista, o desenho contemporâneo não possui um conceito claro, mesmo assim isso não coloca em risco o conceito de espaço em obra.



14. Fernanda Junqueira, **Série “Conjunto Vazio”**,1999. Cera e tinta a óleo sobre papel, 96X66 cm. Coleção particular.

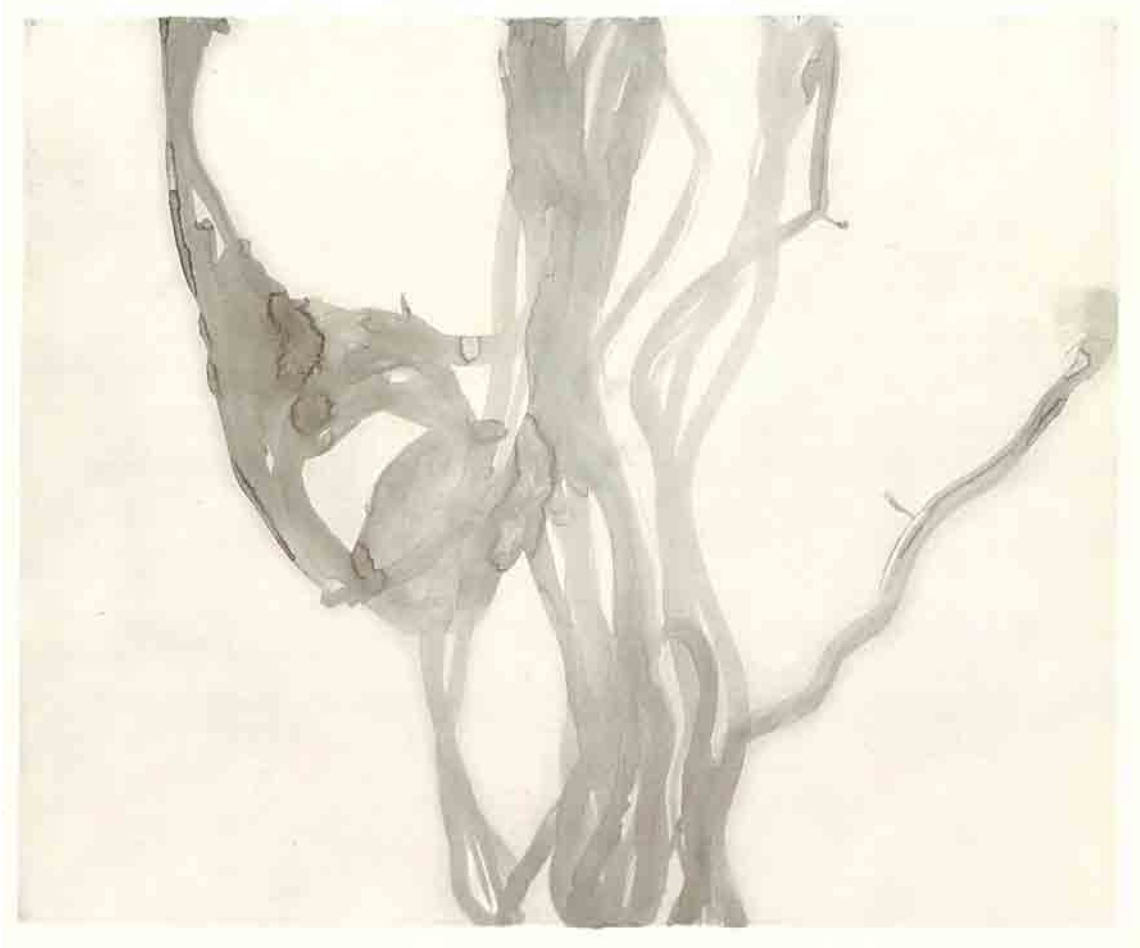
Para Tassinai (2001, p.97) basta pensar nas polêmicas que a arte abstrata desencadeou para se reconhecer que não foi a existência da abstração por si só que causou impacto, mas a sua entrada com força no campo das artes, em igualdade de competição com a arte figurativa. Assim, “naturalismo e figurativismo, pelo menos para os abstracionistas, eram quase

sinônimos, e dado que uma figura, ou uma imagem representa determinados seres ou coisas, a abstração punha em xeque a natureza da arte como representação ou imagem”.

Podemos deduzir, então, que os desenhos contemporâneos estão livres da representação, ou seja, de vínculos significativos com um referente. O espaço no desenho contemporâneo não é perspectivo, ou seja, não representa uma perspectiva nem constrói, portanto, um espaço ilusório. Trabalhando em um espaço comum, seu espaço é agora concreto, como é a linha que desenha o espaço, sendo ela concreta possui também seu próprio espaço, como já observado no capítulo anterior. Mas, como o caráter da linha é dinâmico, seu espaço interno é um espaço em obras.

Embora os artistas tenham se utilizado de materiais como o nanquim, o lápis, o guache eles não os empregaram para reforçar a idéia de luz/sombra, figura/fundo. As linhas constituídas por meio desses materiais obtiveram total liberdade expressiva, fazendo uso de um suporte tradicional como o papel, ultrapassaram a dimensão de 1 metro, ampliando, assim, seu espaço em obras e, com isso, tornando mais visíveis os sinais de seus percursos, sinais do fazer.

As linhas de nanquim de Gabriela Machado – ilustração nº15 - foram obtidas por meio da saturação de água; assim com maior facilidade de expansão as linhas construíram caminhos e espaços internos próprios. Um espaço em obras sob a ação do tempo, sob uma linha fluida, uma linha que, por ela mesma, experimenta a expansão. Assim, em um espaço em obras, podemos observar os sinais do fazer, ou seja, do processo, a linha em processo, ainda ou não e suas qualidades internas.



15. Gabriela Machado, **[Sem Título]**, 1999. Tempera sobre papel, 179x153 cm. Coleção particular.

Portanto, a idéia de representação ou imitação no desenho contemporâneo, não está de forma alguma vinculada à questão da imagem. Pois se o espaço contemporâneo é um espaço em obras, importam os sinais (do fazer) e não os signos; se sinais não são imagens (eles assinalam) importa, também e, mais ainda, o que assinalam.

Podemos compreender porque o processo do fazer torna-se tão ou mais importante, nesse momento. Foi por este motivo também que o artista foi chamado a comentar seu trabalho, na intenção de que a sua fala assinalasse pistas do seu fazer. Este processo incomodou muitos artistas, pois entenderam que se tratava de justificar a existência do

próprio trabalho, ainda hoje, pede-se comumente ao artista um dossiê<sup>4</sup> que sinalize a proposta de sua obra.

Equivocado seria pensar que essa justificativa pudesse elidir a obra em si, afinal, os sinais do fazer não são o fazer (a realização da obra) nem o feito (a obra). Entretanto, por meio desse processo, podemos estudar os sinais que são específicos do fazer e, assim, apreendendo tais sinais, estaríamos mais aptos para fluir no espaço em obra, criado pelo artista. Mas, quando chamado a sinalizar o seu processo criativo, muitos artistas se enredam no próprio texto e, mergulhados em outro processo criativo, distanciam-se do primeiro.

Nesse caso, observamos a importância adquirida do dossiê apresentado pelo artista e do curador que, também, mas, não só, nele se baseia. Atribuindo assim valores significativos a um espaço em obra que, no caso, também, pode ser o discurso, de uma exposição. Como o termo espaço em obra está sendo usado para conceituar a espacialidade contemporânea e, desse modo, o de um espaço em aberto, não se perder exigirá de todos os nossos sentidos um esforço maior.

Voltando à noção de imitação no contexto da arte contemporânea, ela estaria diretamente relacionada com a questão do fazer, ou melhor, com o sinal do fazer. Pois, “o sinal do fazer, então, significa o fazer, mas não é o fazer e, dado que significa por semelhanças visuais e perceptíveis, imita o fazer” (TASSINARI, 2001, p.101) para compreender esta imitação do fazer, precisamos nos lembrar que a arte naturalista não imitava, mas ocultava o seu fazer.

Para ocultar com perfeição o fazer, a técnica no desenho naturalista era imprescindível, pois sem o aprimoramento da técnica, um deslize qualquer, e o desenho poderia ser tomado como uma imitação ruim. Há algum tempo, foi-se a idéia de que um belo desenho era um desenho bem realizado tecnicamente. Se assim não o fosse, um traço, por

---

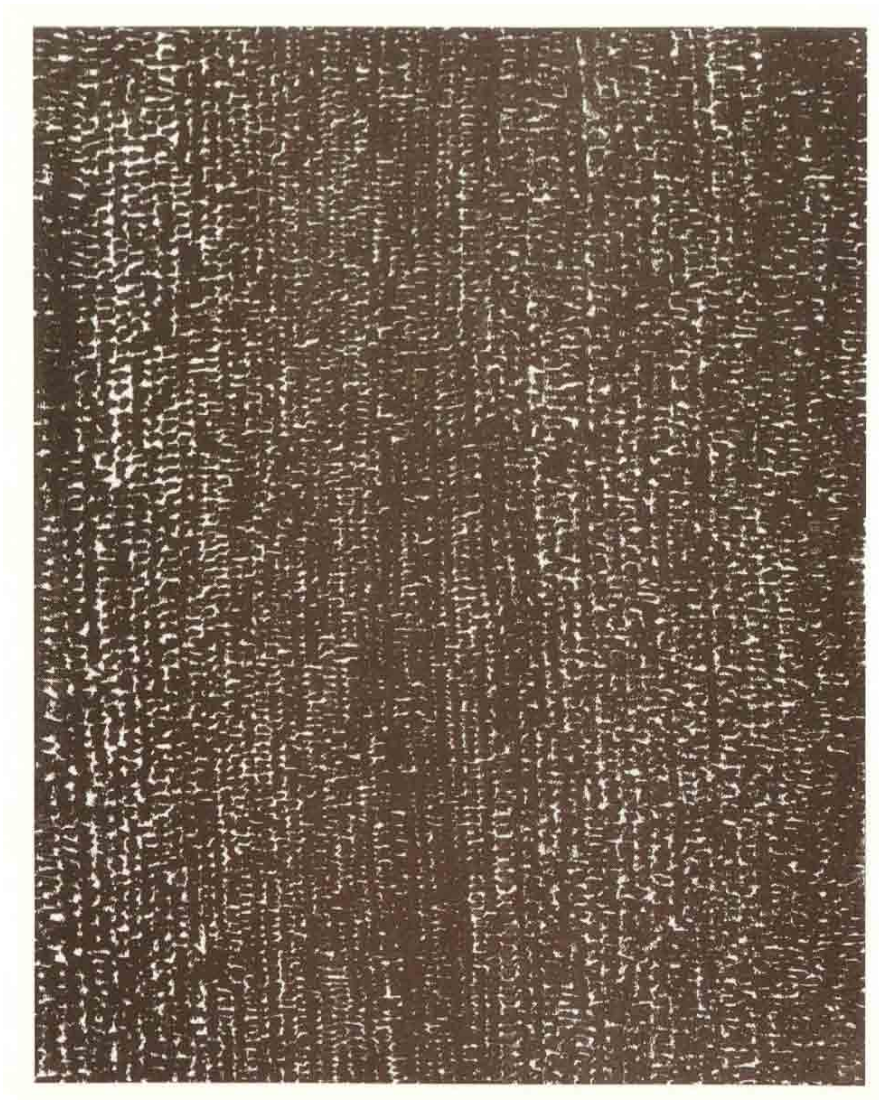
<sup>4</sup> Pasta contendo histórico de formação do artista, seus principais trabalhos e exposições realizadas.

exemplo, imitaria um traçar. Mas não é algo assemelhado a uma essência do traçar que um traço imita. Um traço de Mira Schendel imita o traçar de Mira Schendel e não o meu, assim, o desenho deixou de ser sinônimo de técnica:

As diferenças foram se tornando tão intensas quanto se tornaram as diferenças entre as belas - artes e a arte pensada contemporaneamente. Uma distinção radical entre arte e técnica acabou por se estabelecer, pois a arte deixou de ser sinônimo de técnica e o belo deixou de ser um tema por excelência da arte - A arte hoje, no fim das contas, voltou a ser o que era no início: o produto de qualquer atividade humana. (TASSINARI, 2001, 76)

Fica evidente que o gestual no desenho (o gesto do traçar) é hoje tão ou mais importante a ser considerado em uma análise do que somente o todo do desenho. Podemos verificar fortemente a presença dessa questão na série de desenhos “Ruídos” de Neno Del Castillo – ilustração nº16 - sobre a qual o curador Rodrigo Naves tece a seguinte observação:

A ausência de escolha, o automatismo do gesto, põe de lado a própria interrogação sobre a natureza do vínculo que se cria entre as linhas, pois afinal há aí uma linha só. Meticulosa, renitente, mas celibatária obrigatoriamente. Mas onde a vontade impera dão-se desconcertos. E da somatória de movimentos tão semelhantes surgem regiões movediças. Um ritmo orgânico, tão distante do mecanicismo dos gestos, se insinua sob a camada negra, como se, recomposta, a matéria reivindicasse seus direitos, e se pusesse a pulsar aqui, contorcer-se acolá. A indiferenciação dos movimentos da mão produz um efeito colateral, uma energia surda que nasce daquele ato compulsivo e que dele herda a batida funda, a rememoração de origens remotas; e a justaposição dos diversos ritmos, dos diversos desenhos, apenas reforça essa diferenciação difícil, emperrada. (NAVES, 1999, p.6)



16. Neno Del Castilho, **Série “Ruídos”**, 1998. Bastão a óleo sobre papel, 65x50 cm. Coleção particular.

Nessa análise, Naves evoca origens remotas, comparando por semelhança, o tracejar do desenho (o gestual) a uma batida funda, sinalizando um ritmo orgânico. Mais ainda, o título também ajuda a estabelecer essa conexão, pois remete a um sentido auditivo. Um desenho que se limita a uma prática ancestral do homem, a de se apropriar de um espaço vazio por intermédio de um gesto deixando em seu lugar um registro.

## CAPÍTULO 4

O ESPAÇO POÉTICO DO DESENHO CONTEMPORÂNEO – TECENDO O VISÍVEL – INSTITUTO TOMIE OHTAKE, SÃO PAULO, MARÇO DE 2003.

Primeiro, é necessário revermos aqui que o processo, o fazer no desenho contemporâneo, anteriormente visto, está correlacionado com a questão do tempo ao instante do fazer. Portanto, para a artista Edith Derdyk (2002, p.24) “a poética do ato criador se dá na relação tensiva, entre processo e instante”. No entanto, se o espaço do desenho contemporâneo é um espaço em aberto, ele está passível, também, das mais abertas operações.

O desenho, estando aberto às múltiplas possibilidades tanto em materiais como em suportes, tem na questão prática de seu processo, uma fragilidade em apreender a sua própria poética. Tanto que, ao tentar estabelecer os conceitos sobre a criação do desenho em sua multiplicidade, em relação ao instante <-> processo, a artista citada usa a Linha de Horizonte, uma linha impalpável, para o título do seu livro. Questionando (2001, p.13) “a linha de horizonte, a quem pertence: ao céu? ao mar? a terra?” deixando entendido que à linha de horizonte todos os elementos coexistem, além e aquém dela.

Como também não podemos deixar de notar, existe uma analogia entre o título da exposição Tecendo o Visível e o poema, de João Cabral de Melo Neto, “Tecendo a manhã”. Conforme cita Derdyk (2001, p.42), no poema, “a manhã plana livre de armação”, o tempo do desenho, segundo a artista, “incorpora a forma da urgência instantânea, caminhando erraticamente num espaço sem terra, sem extensão quantificável”. Assim, relaciona-se ao instante<->processo, um tempo aberto, o fazer do desenho. Como são múltiplas as possibilidades, o curador da exposição, também, estabelece uma analogia com o poema em

seu texto de abertura:

O horizonte do desenho hoje, do qual se apresenta uma amostragem sumária mas que se pretende significativa, onde cada conjunto se destaca por pertencer a uma raiz poética bem definida, ainda varia entre a tentativa de retenção do visível, tentativa feita com a consciência de que o signo da coisa não se reduz à coisa propriamente dita, ao visível descarnado e reduzido até seus elementos essenciais. Perpassando esse dilatado arco de possibilidades, vem o desenho como prática que se vale. (FARIAS, 2003, p.2)

Considerado pelo próprio curador como um extremo, dentro dessa exposição, veremos primeiro o desenho de Francisco Faria, no qual o artista desenhou uma minuciosa paisagem em grafite sobre papel colado a madeira em um grande painel, com mais de 1 metro de altura. A primeira atribuição a essa obra foi de imediato, uma associação à questão da arte naturalista, como o curador, assim também analisou:

Hoje como ontem existem os artistas de filiação naturalista que se lançam em direção ao mundo buscando apreender as singularidades das coisas que o constituem. Seu olhar pousa sobre as coisas, caminha pela superfície delas como se as acariciasse, assinala a relação que ele mantém com o que lhe é próximo, segue adejando pelas suas irregularidades, suas texturas, suas tonalidades cromáticas, tenta adivinhar-lhe o peso, detêm-se aqui e ali para melhor esquadrihar um detalhe. (FARIAS, 2003)

O que mais me chamou a atenção no desenho “Eupana” – ilustração nº17 - de Francisco Faria, foi a sua participação em uma exposição de desenho contemporâneo. Ora, não teria sido o desenho descritivo tão atacado e combatido como técnica pelos artistas plásticos contemporâneos? Por que, então, estaria ele lá? Embora questionado lá estava ele, impassível, preocupando-se apenas com a paisagem.



17 Francisco Faria, **Eu pana**, 2003. Grafite sobre papel 150x150 cm. Coleção particular

O que caracteriza, então, a paisagem “Eupana” a ser considerada um desenho contemporâneo? Primeiramente, esse desenho não é um esboço, nem serviu como suporte a outras técnicas, ou seja, a um projeto. Estando mais para um nostálgico desenho, portanto, Eupana não se serve a outro fim, que a ele próprio, o desenho. Se, no texto curatorial contamos que cada conjunto se destaca por pertencer a uma raiz poética bem definida, à qual conjunto o desenho Eupana pertence? A nenhum. Por isso, trata-se de um extremo dentro dessa exposição.

Para o crítico de arte, Affonso Romano Sant’Anna existem no mínimo sete características que definem a arte atual, são elas: O deslocamento, a ritualização, o automatismo

(esta já verificada no desenho “Ruídos”, de Castillo), a mudança de escala (visível em todos os desenhos, apresentados nestes dois últimos capítulos), a busca de novos materiais (verificável, no desenho “Hic et Nunc” de Marilá Dardot), a interatividade e, por fim, a repetição.

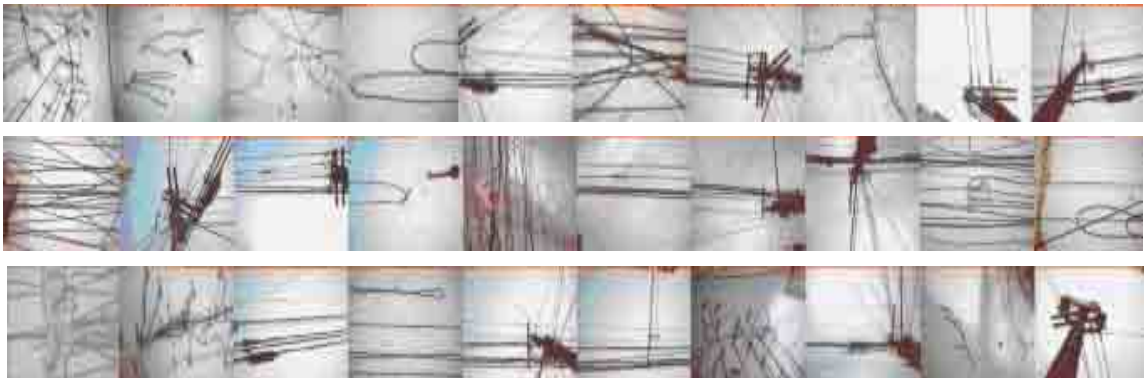
Se por um aspecto o desenho Eupana assemelha-se a uma paisagem naturalista, como o próprio curador faz menção, por outro, difere-a totalmente. Vejamos, por exemplo, a dimensão, do seu desenho de paisagem, que ultrapassa 1 metro de altura, seria um tamanho improvável, para um desenho no século XVIII. Embora a linha de horizonte seja baixa e bem marcada no desenho Eupana, segundo o artista, “sua perspectiva é o próprio campo que se orienta em direção a ela - o desenho, ele é o próprio percurso da descrição artística” (In: Vivências Culturais para Educadores, 2003). Assim o grafite vasculha detalhes das formas que constituem a paisagem, idealizando-a.

Desse modo, podemos ressaltar algumas características contemporâneas, sendo elas as principais: a mudança de escala do desenho e o deslocamento do conceito de desenho naturalista. Sendo este desenho, a idealização de uma paisagem, assim, “chega-se ao fato de que relacionar-se com o visível consiste em idealizá-lo em maior ou menor grau, isto é, em reduzi-lo à idéia.”, conforme cita Farias (2003, p.3).

Se por um lado, Francisco Faria fez uso de um material tradicionalmente acadêmico do desenho; por outro lado, Edith Derdyk passou da linha riscada do grafite à linha desenovelada no espaço, a linha concreta de costura. Sobre seu processo criativo, Agnaldo Farias assinala que:

Suas linhas atuam como se o visível fosse subtraído até a linha. Mas que linha é essa: nem riscada nem algo de se pegar com as pontas dos dedos, a artista nos traz o registro fotográfico da “destruição” de uma instalação sua feita a base de linhas, essas sim de pegar, linhas de costura. O trabalho gráfico de Edith partiu da caracterização dos contornos de bichos, frutas, pessoas e paisagens, desenhos de linhas pronunciadas, evidenciando o gume que separa o interior do exterior dos objetos, até atingi-lo e propô-lo como cerne de sua poética. (FARIAS, 2003, p.4)

A artista apresentou seu desenho sob a forma de um livro-objeto, um livro de parede – ilustração nº18 - constituído de imagens fotográficas da fiação elétrica, das paredes de seu ateliê mesclado às fotografias das linhas de costura, utilizadas anteriormente em uma instalação sua. Segundo a artista, “linhas concretas que exteriorizam um interior” (In: Vivências Culturais para Educadores, 2003). Linhas que como as de fiação de poste telefônico, conduzem pensamentos verbalizados.



18 Edith Derdyk, **Fiação Livro de Parede**, 2002. Ampliação Fotográfica a partir de imagens justas postas, 11,2x870 cm. Coleção particular.

A linha é uma estrutura do desenho, segundo a artista ela pode ser sensória pelo simples fato da mão do artista ser uma extensão, ao mesmo tempo, de seu próprio corpo e do material desenhístico. Assim, a mão funciona como um sismógrafo, ou seja, registra num gesto uma sensação sinestésica. No ateliê, “O corpo da Linha”, a artista propõe a seus alunos uma série de exercícios entre o gesto e a palavra verbalizada de uma sensação. Posteriormente, pede para que seja pensada uma linha concreta que materialize o gesto registrado, por exemplo, quais materiais essas linhas sugeriam? Na visão da artista, uma linha quente: graxa, lã ou se fria: arame, alumínio. Assim, por associações sensíveis ou simbólicas essas linhas, antes, sutis nos gestos, corporificam-se.

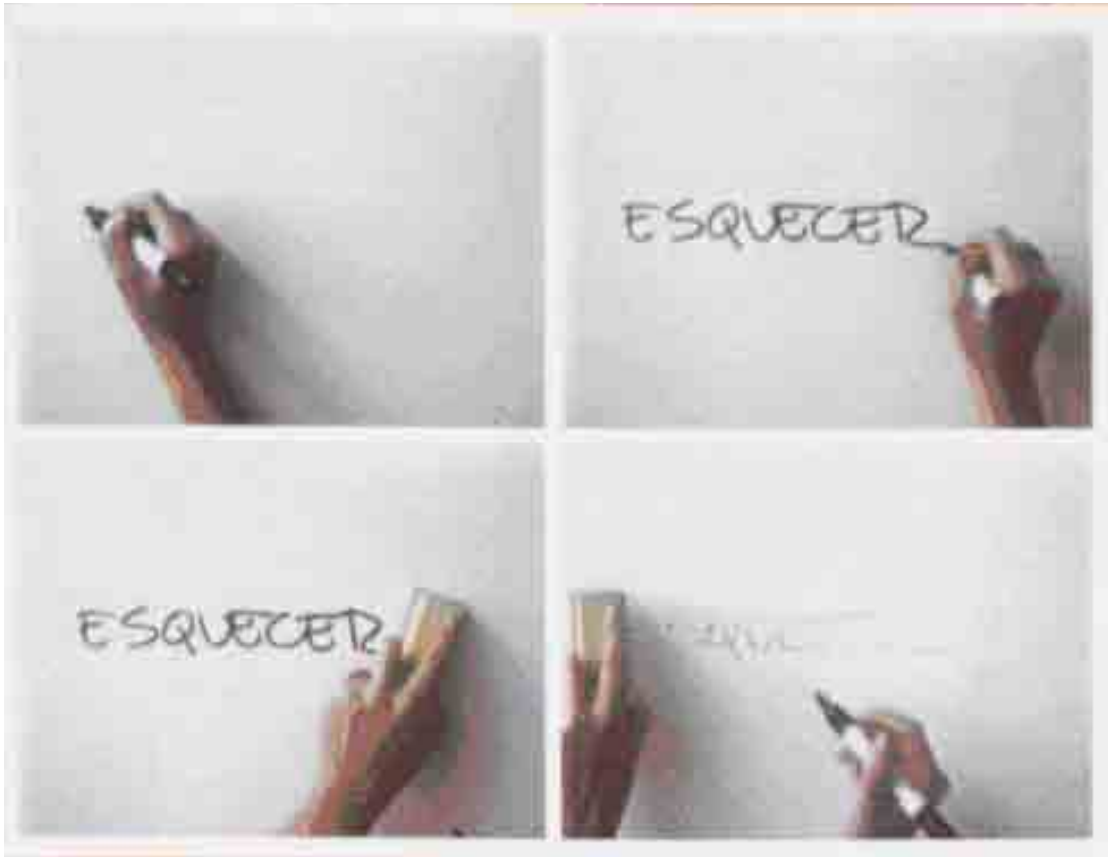
Edith Derdyk também faz esta associação sensória entre seu desenho e o pensar verbalizado. Observamos anteriormente, que a obra contemporânea possui um espaço em obra, porém, esse espaço no desenho da artista não é de imediato perceptível. O espaço em

obra, está na materialização da linha, na apropriação da linha de costura ou da fiação de poste, voltando a ser sutil porque foi fotografado. Dentro desse espaço em obras, os sinais do fazer são, então, a apropriação e o registro fotográfico.

A linha possui também uma dinâmica interna já identificada por Kandinsky. Na fiação de poste, segundo a artista, existe uma energia muitas vezes insuspeitada, porém, ela está contida por uma capa. Assim, para Edith Derdyk evidenciar o trânsito dessa energia é o cerne de seu trabalho. O pensar verbalizado, como exemplifica a artista, está no rastro de informações que transitam pela fiação de poste, assim, demandando um tempo e uma energia que não se vê. O deslocamento do conceito da dinâmica da linha dá-se, também, segundo a artista no manuseio do desenho, “Livro de parede”.

Por que este desenho também é considerado um dos extremos desta exposição? Pelo fato de, dentre todos os outros desenhos, este ser uma apropriação. Não é a mão da artista que, propriamente, traça, risca, e confere uma dinâmica própria à linha. A linha do desenho da artista é a apropriação de uma imagem, de uma linha concreta que já existe no espaço comum. Nesse processo, fica mais evidente a apropriação do que a mão da artista.

As características mais fortes e mais evidentes na arte contemporânea são a apropriação e o deslocamento. Iniciados no século passado pelo artista Marcel Duchamp, trata-se de deslocar o objeto do espaço comum, ao espaço das artes (museus, galerias, centros culturais) onde lhe poderá ser atribuído um outro olhar, um outro significado, enfim, um outro valor, um valor estético. Assim, é o desenho de Marilá Dardot, “Hic et Nunc” (aqui e agora)- ilustração nº19 – signos lingüísticos desenhados e, posteriormente, apagados em uma lousa. Mas, o desenho em si, é o deslocamento dessa ação em uma projeção na parede.



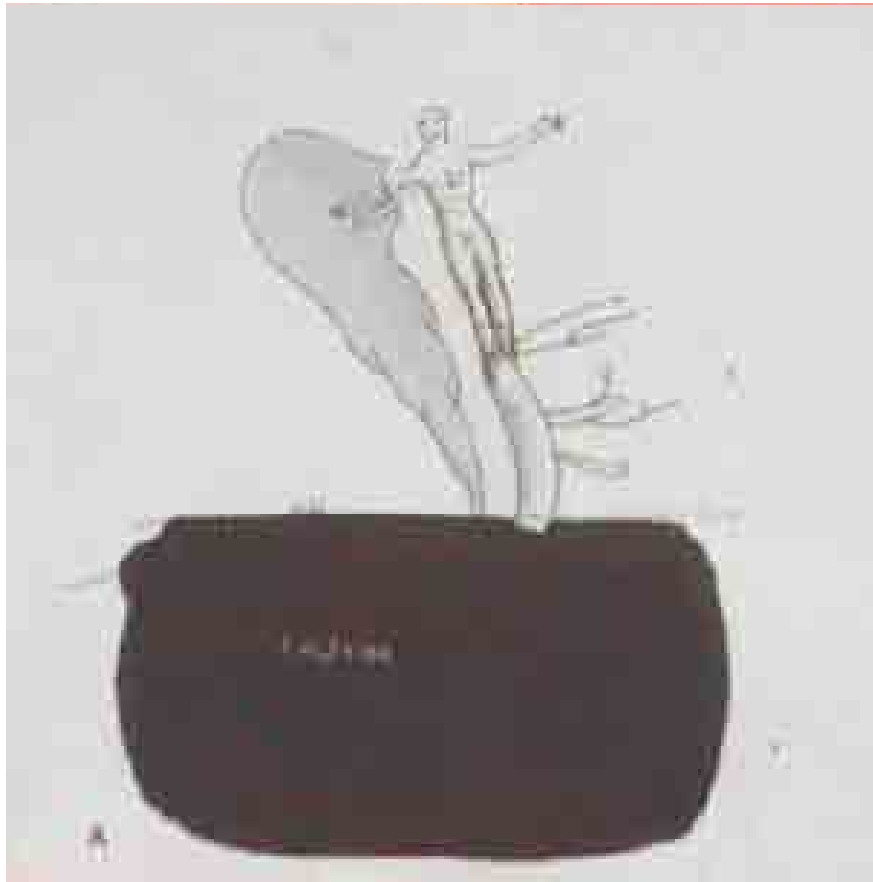
19 Marilá Dardot, **Hic et Nunc**, 2002. Video instalação, 11'. Coleção Particular.

Trata-se de uma projeção onde se vê ininterruptamente (se a projeção não falhar) a mão da artista escrevendo palavras e imediatamente apagando-as, para dar lugar a uma outra, e outra e assim por diante. Segundo, Farias (2003, p.12) essas palavras quando desenhadas sobre a lousa, “silenciam essa superfície em favor do significado que elas passam a emitir aqueles que as contemplam”. Os sinais do fazer, neste caso, alojam-se na memória, uma vez que não são o fazer. Seriam um jogo de memória, mas não são porque não precisamos encontrar a figura correlata. Então, são apenas um jogo de memorização.

O desenho de Marilá Dardot, passa a existir também em um outro espaço, que não somente o espaço comum, o espaço imensurável do pensamento. Segundo a artista, para esse

desenho, ela resgatou da memória o procedimento usado pelo artista plástico, Alexandre Serra, um escultor, que trabalhava a questão do espaço pautado em uma lista de verbos, como dobrar, cortar, recortar, etc. Marilá Dardot realizou, assim, a sua lista pessoal que segundo ela, “é uma lista de procedimentos que eu uso no meu trabalho. Mas, não é uma bula que pode ser seguida. Assim, o desenho como forma de escrita é uma possibilidade gráfica de anotação do meu pensamento” (In: Vivências Culturais para Educadores, 2003).

Os desenhos de Alex Cerveny – ilustração nº20 - neste ponto, aproximam-se do mesmo processo seguido por Marilá Dardot, não da lista de verbos, mas no que diz respeito à questão da memória. Segundo o artista, o desenho é técnica mais ancestral que existe, como registro da forma, “se você tem uma idéia, você tem que rabiscar, o rabisco é um desenho” (In: Vivências Culturais para Educadores, 2003). Assim, o artista em seu processo criativo realiza registros, como um diário, enfatizando a questão da memória como um registro autobiográfico. Apropriando-se de um diário de um jovem soldado da Segunda Guerra Mundial, que era estudante de química, falecido em combate; realizou desenhos, associando-os aos registros gráficos deixados pelo soldado. Seu universo imagético inegavelmente aproxima-se de Leonilson, por trabalhar um universo simbólico e íntimo.



20. Alex Cerveny, **Mae Cajaíba**, 2001. Nanquim em aquarela sobre papel, 22.5x22 cm. Coleção particular

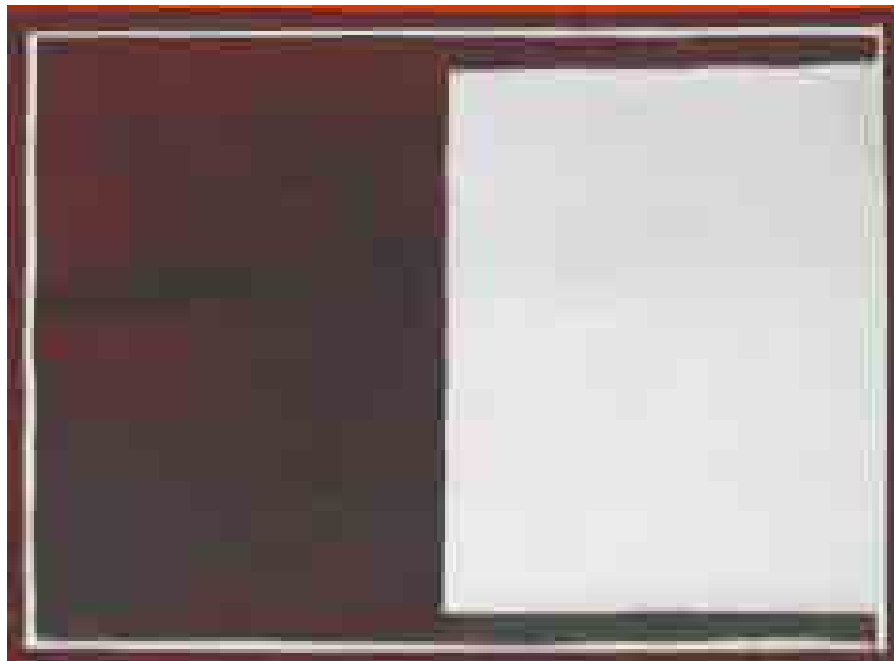
Próximo aos desenhos de Alex Cerveny estão os de Nydia Negromonte da Série “Acróstico” – ilustração nº21 – e, não por acaso, o significado de acróstico é de miolo, algo que está em um interior bem guardado que não se deixa ver. No processo do seu desenho, a artista utiliza-se de água e argila, liquefazendo-a para usá-la com pincel. Segundo a artista, “o desenho tem essa intenção, a de procurar o miolo que está dentro” (In: *Vivências Culturais para Educadores*, 2003). Ela observa o desenho sob duas óticas: primeiro, o desenho como um elemento estrutural (como meio) e o desenho não como maneira, como fim. Nydia não se preocupa com a fixação da argila, pois, mesmo que essa linha se desprenda do suporte, nele permanece a marca, a memória do registro.



21. Nydia Negromonte, **Da Série a Acróstico**, 2002. Argila lígida sobre papel, 15X20 cm. Coleção particular

Tomando novamente a idéia inicial do curador, onde cada conjunto se destaca por pertencer a uma raiz poética bem definida, vamos tomar em conjunto à análise dos trabalhos de Isaura Pena – ilustração nº22 e de Cláudio Cretti – ilustração nº23. Semelhantes na proposta em trabalhar o espaço vazio do desenho, recortam o espaço, experimentando sobre o plano as tensões entre cheio/ vazio, preto/ branco, criando, assim, uma dubiedade entre figura/ fundo.

Nenhuma novidade, na releitura dos conceitos apresentados por Kandinsky em Ponto, linha e plano, porém são desenhos que se valem pela prática, buscando na abstração, a liberdade de um exercício. Em comum, possuem uma dimensão que ultrapassa 1 metro de altura e, o fato de se utilizarem de materiais que reforçam o preto da matéria depositada sobre o branco do papel, como o nanquim e o bastão oleoso.

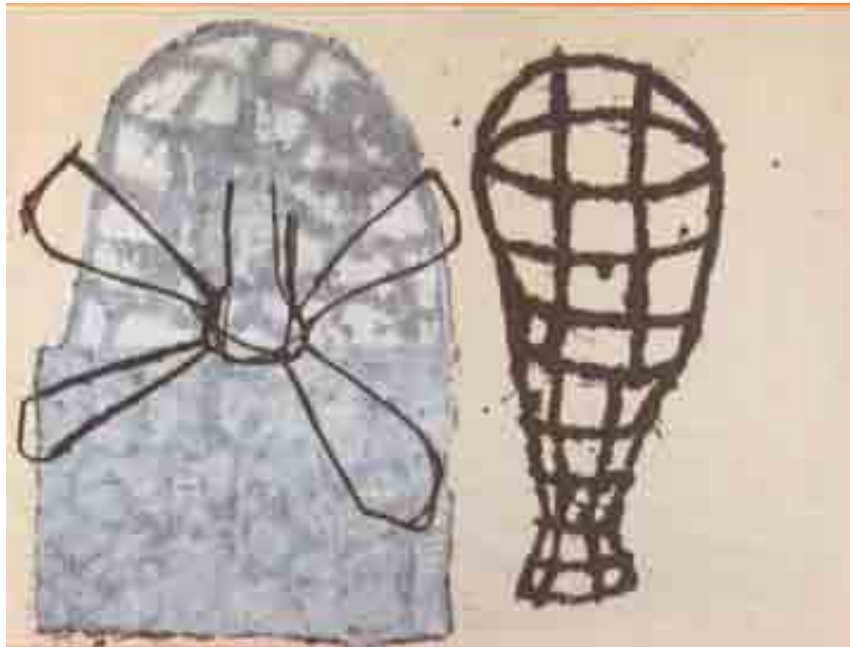


22. Isaura Pena, **[Sem Título]**, 2002. Nanquim sobre papel 100X140 cm. Coleção particular



23. Cláudio Cretti, **[Sem Título]**, 2002. Bastão de óleo sobre papel, 160X90 cm. Coleção Particular.

Outro conjunto de desenhos que também se destacam pelo emprego do preto sobre o branco, porém, livre das questões sobre figura/ fundo e mais interessado no desenho como registro, são os desenhos (s/ Título) de Alexandre Nóbrega – ilustração nº24 e de Marcelo Solá – ilustração nº25. Mas Nóbrega acrescenta material sobre a superfície em seu desenho, enquanto Solá segue um método próximo ao de Fernanda Junqueira, mas, não à sua temática. Marcelo Solá re-desenha, ou seja, desenha novamente sobre a matéria negra escavando-a tal qual como Fernanda; porém seu primeiro desenho em negro é mais expansivo, ocupando uma área maior do que o da artista. Pode-se dizer até agigantado pelo fato de tomarem, às vezes, toda uma parede.



24. Alexandre Nóbrega, **[Sem Título]**, 2002. Tinta acrílica bastão de óleo e betume sobre papel, 150X200 cm. Coleção particular.



25 Marcelo Sola, **[Sem Título]**, 2002. Óleo e Lápis sobre papel, 215X200 cm. Coleção particular

Nesses últimos desenhos, percebemos com maior visibilidade o espaço em obras e seus sinais do fazer, justamente por suas dimensões, que chegam a superar 2 metros, de altura. Propiciando, também, a realização de desenhos de gestos mais largos. Entretanto, mesmo estando frente a desenhos que apresentaram uma mudança de escala, estamos, ainda diante dos velhos conceitos, exercitando-os exaustivamente justificando-os como prática que se valem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao observar que desenhar é pensar o espaço, este estudo propôs-se a assinalar as mudanças nas questões espaciais do desenho, tendo como estudo seus aspectos formais, como: o ponto, a linha e o plano, desde o desenho neoclássico, herança da academia ao desenho moderno e seus desdobramentos na fase pós-moderna. Assim, sabendo, que o intuito desse percurso não seria fácil, guiamo-nos por meio das principais exposições que em São Paulo evidenciaram o ganho da autonomia do desenho. Tarefa nada simples, se não fosse o anterior ensaio do professor Alberto Tassinari O espaço moderno, no qual estudou e analisou a questão do espaço na obra contemporânea.

A análise de todas as obras expostas em cada uma das exposições, era impraticável, assim, optamos por destacar para ilustrar este percurso os principais trabalhos, sob o ponto de vista dos curadores Rodrigo Naves e Agnaldo Farias – somando, assim, 14 artistas contemporâneos. Deste modo, as ilustrações constantes neste estudo são as mesmas que compõem os catálogos das exposições estudadas, uma vez que o estudo também foi pautado nos discursos curatoriais. Mesmo assim, algumas ilustrações que poderiam melhor exemplificar os desenhos das décadas de 60 a 80, do século XX, como os de Ana Maria Maiolino e “Gancho” de Carmela Gross não constam deste estudo. Pois, as galerias do SESI e de Nara Roesler não concederam o catálogo, único original, para empréstimo.

Pretendeu-se assim um estudo, mesmo que breve da linha evolutiva do desenho, da própria linha de desenho e de sua representação no espaço. Partindo de um espaço bidimensional construído por linhas sutis, próprias de materiais, como o carvão, o lápis, o nanquim empregados nas academias, observamos um espaço em tudo naturalista; preso à questão da perspectiva, ao ilusionismo da visão natural e ao próprio suporte como o papel.

Nesta linha, observamos o desenho de Amoedo, que melhor ilustra esta questão.

Mais à frente, notamos que o desenho moderno, mesmo possuindo esta herança acadêmica esquiva-se, vez por outra, de seus limites. Surgem os desenhos de Anita que parecem não se conter, vazando as margens do papel; o desenho de Goeldi inconformado com a perspectiva visível submerge em grandes espaços negros e, por fim, destacam-se os desenhos de Lasar Segall, considerado um pré-modernista, que apresentam uma diversidade de linhas, criando figuras que se alternam com o fundo. O que é figura e o que é fundo? Agora, é impossível precisar, pois, não existe mais uma heterogeneidade que acolha todos os elementos.

Como vimos no primeiro capítulo, um dos grandes pontos, considerados como formador da arte moderna, está no movimento cubista que provocou uma revolução na percepção e na representação do espaço na arte. Assim, quando Segall faz uso das estruturas cubistas, seus desenhos são os primeiros a levantarem estas questões, que não estavam correlacionadas ao movimento modernista brasileiro.

Como verificamos a fase da formação do desenho moderno brasileiro não está relacionada ao movimento modernista, mas, sim, ao período da década de 1950, com a chegada da abstração ao Brasil, período em que, de fato, poderíamos empregar por excelência o termo desenho moderno. O surgimento do abstracionismo e as discussões provocadas tornaram as possibilidades de enquadramento de um trabalho em um determinado gênero (como o desenho) cada vez mais problemática.

Assim, na década de 1960 surgiram materiais, como: carvão, grafite, nanquim, guache sendo utilizados ora de forma puramente gráfica, ora de forma pictórica, sem qualquer preocupação em estabelecer limites ou fronteiras entre os gêneros. Volpi em seus desenhos joga com as formas e com a instabilidade de fundo, depois é a vez do artista Hélio Oiticica desenhar espaços dentro e fora da própria obra.

A partir desse momento, então, o espectador passa a ser uma peça fundamental na arte e não mais um mero observador do e no espaço, mas, sim, um ativador desse espaço, do espaço comum. Surgem os bichos de Lygia Clark. Neste momento, é necessário lembrar que a maior parte dos desenhos, anteriores à década de 1950, estava preocupada em representar, em um espaço bidimensional.

Assim, a noção de liberdade na arte deu lugar ao surgimento de manifestações completamente desvinculadas da clássica divisão da arte em gêneros: se antes esses começavam a se confundir uns com os outros, agora eram postos de lado, como resquícios inúteis às linguagens artísticas de vanguarda, sobretudo, quando eclode no Brasil a arte conceitual.

Levada adiante, a linha do desenho corporifica-se em diversos materiais e sob vários suportes. Assim, hoje, a temática do desenho recai sobre os próprios conceitos de desenho. Portanto, seu espaço comum é um espaço em círculo que avança e retrocede dentro de um outro espaço, um espaço temporal.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ANDRADE, Mário. *O banquete*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

AJZENBERG, Elza (Org.). *Estética: USP 70Anos*. São Paulo: Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, 2004.

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

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CAMPOS, Haroldo. *Educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANTON, Katia. *Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

COELHO, José Teixeira. *Arte e Utopia: Arte de nenhuma parte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DERDYK, Edith. *Linha de Horizonte: uma poética do ato criador*. São Paulo: Ed. Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. *Linha de Costura*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. São Paulo: Scipione, 1994.

\_\_\_\_\_. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione, 1990.

DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

FRANCASTELL, Pierre. *A realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Estudos, V.21).

GALLARD, Jean. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 1998.

GOMBRICH, E.H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha sobre plano*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Curso da Bauhaus*. Lisboa: Edições 70, 1987.

MARGUTTI, Mário. *Desenho brasileiro*. Rio de Janeiro: Europa, 1988.

MASSINORI, Manfredo. *Ver pelo desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

MÈREDIEU, Florence. *Histoire Matérielle e Imatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas Cultures, 1994.

MERLEAU PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971 (Debates, V.40).

MORAES, Angélica. *Cartografias da Sombra*. São Paulo: Edusp, 1996.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NETO, João Cabral de Melo. *Da Educação pela pedra a Pedra do sono: Antologia Poética*. São Paulo: Círculo do Livro, 1965.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação artística*. Rio de Janeiro: Campos, 1990.

PAZ, Octávio. *Revolta, revolução, rebelião*. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

RAMPAZZO, Lino. *Metodologia científica*. São Paulo: Ed. Loyola, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp*. São Paulo: Vieira & Lent, 2004.

STANGOS, Nikos (Org.) *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

TASSINARI, Alberto. *O espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VALERY, Paul. *Degas dança desenho*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2003

WOOD, Paul. et al. *Modernismo em Disputa: A arte desede os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2002.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira: A obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari*. Rio de Janeiro: Relume - Dumará, 1997.

ZANINI, Walter. *História geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Moreira Salles, 1983.

## CATÁLOGOS

AMARAL, Aracy. *Perfil de um Acervo*. São Paulo; Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo, 1988.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*. São Paulo; IBM do Brasil, 1985.

FARIAS, Agnaldo. *Tecendo o Visível*. São Paulo; Instituto Tomie Otakhe, 2003.

LONTRA, Marcus de. *Imagem e Identidade: Um olhar sobre a História*. São Paulo; Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

LUSTOSA, Heloisa Aleixo (Coord.). *Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro*. São Paulo; Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

MIGLIACCIO, Luciano. *O século XIX: Da colônia a independência*. São Paulo; Mostra do Redescobrimto, 2000.

MORAIS, Frederico. *Doze notas sobre desenho*. São Paulo; Galeria de Arte Nara Roesler, 1995.

NAVES, Rodrigo. *Desenho Contemporâneo*. São Paulo; Centro Cultural São Paulo, 1999.

ROELS, Reynaldo. *O Desenho Moderno no Brasil*. São Paulo; Galeria de Arte do SESI, 1993.

SCOVINO, Felipe. *O mundo de Lygia Clark*. São Paulo; Dan Galeria, 2004.

## DISSERTAÇÕES

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil: vida e obra*. 1980. 198f. Dissertação (Mestrado em História da Arte)-Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

GONÇALVES, Fernando. *Armas do desenho*. 1994. 151f. Dissertação (Mestrado em História da Arte)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

MONTE-MÓR, Germana. *Lugares do desenho*. 2002. 168f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais)-Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

NETO, Fernando. *Diário de passagem, uma poética do desenho*. 2000. 206f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais)-Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SILVA, Claudinei. *Desenho fundador de linguagem, uma genealogia do desenho*. 2001. 306f. Dissertação (Mestrado em Educação Artística)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

## JORNAIS

JORNAL DA GALERIA NARA ROESLER. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 1995 – 1ª Edição.

JORNAL DA ABCA. São Paulo: Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte, 2004 – Edição Especial Bienal e Seminário Internacional ABCA.

## ARTIGOS

BARAVELLI, Luiz Paulo. O que é desenho. Jornal da Galeria Nara Roesler, São Paulo, 1º nov. 1995. O desenho em São Paulo, p.7.

EUVALDO, Célia. O que é desenho. Jornal da Galeria Nara Roesler, São Paulo, 1º nov. 1995. O desenho em São Paulo, p.9.

FARJADO, Carlos. Antologia pessoal. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 17 jul. 2005. Cultura, Caderno 2 p. D14.

GROSS, Carmela. O que é desenho. Jornal da Galeria Nara Roesler, São Paulo, 1º nov. 1995. O desenho em São Paulo, p.9.

LEIRNER, Giselda. O que é desenho. Jornal da Galeria Nara Roesler, São Paulo, 1º nov. 1995. O desenho em São Paulo, p.5.

MONTEIRO, Paulo. O que é desenho. Jornal da Galeria Nara Roesler, São Paulo, 1º nov. 1995. O desenho em São Paulo, p.4.

## VÍDEO

VIVÊNCIAS CULTURAIS PARA EDUCADORES. Direção de Cacá Vicalvi. Documenta vídeo brasil. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003. 1 videocassete.