

LAURA NEHR

O REGISTRO GRÁFICO
NOS PROJETOS
DE ARTES PLÁSTICAS

Unesp

São Paulo
2002



2010000470



LAURA NEHR

O REGISTRO GRÁFICO NOS PROJETOS DE ARTES PLÁSTICAS

Dissertação apresentada para obtenção do título de
Mestre ao Instituto de Artes da Universidade Estadual
Paulista Área de Concentração: Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Lóris Graldi Rampazzo



São Paulo
2002



T/UNESP
209.04
N3962

INSTITUTO DE ARTES
Registro N.º 470
São Paulo, 20-09-02

INSTITUTO DE ARTES
Aquisição dl autor
Custo R\$ 10,00
Data 03-09-02

NEHR, Laura

O registro gráfico nos projetos de
artes plásticas/Laura Nehr. - São Paulo:
[s.n.], 2002.

139p.: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Criação (literária, artística, etc.).
2. Desenho. 3. Arte Contemporânea – Brasil.

CDD – 700.19

741

709.04



AGRADECIMENTOS

A meu pai, Enrique, *in memoriam*.

Agradeço à minha mãe, Andrea Nehr e à minha irmã Mónica.

Agradeço à minha orientadora profa. Lóris Rampazzo, constante presença durante o mestrado, sempre disponível e de bom humor.

Ao professor Alcindo Moreira Filho, pelo estímulo e confiança desde o começo.

Ao professor Norberto Stori, pelo seu exemplo de mestre e artista.

Ao amigo Valdeci Faganioli por compartilhar a realização do mestrado.

À amiga Sonia Takeda pela revisão do texto.

À amiga Cristina Cabral, do MAC-USP, pelas valiosas informações.

E, agradeço principalmente aos artistas plásticos que foram gentis e extremamente generosos me recebendo em seus ateliês e compartilhando suas experiências.





Essas formas que vivem no espaço e na matéria, não vivem antes no espírito?

Ou melhor, não é verdade que elas vivem unicamente no espírito e que sua atividade exterior significa apenas vestígio de um processo interno?

Henri Focillon

RESUMO

Esta pesquisa analisa as primeiras etapas do processo de criação em artes plásticas. São enfatizadas as formas de registro utilizadas por artistas para documentar, armazenar e selecionar as primeiras idéias que levam à execução de uma obra de arte, isto é, os diferentes modos de dar existência material às primeiras elaborações de um conceito artístico. A dissertação tem três partes principais: *Antecedentes históricos* a respeito do esboço, o desenho e os cadernos de artista. Segue-se a apresentação de alguns *conceitos* sobre o processo criativo e o desenho como ferramenta e caligrafia do artista. A *terceira parte* se baseia no material coletado em entrevistas com artistas plásticos brasileiros sobre seu processo de registro das idéias que se materializam posteriormente em obras; a descrição destes métodos e algumas considerações finais sobre o assunto.

Palavras-chave:

Desenho; processo criativo; registro gráfico; artistas plásticos brasileiros.

ABSTRACT

This research analyzes the first stages of the creation process in visual arts. The emphasis is on the means of registering employed by the artists to document, store and select the first ideas that lead to the execution of an artistic work, that is, the different modes of bringing into life the first developments of an artistic concept. This paper comprises three major sections: *Historical records*, covering the sketch, the drawing, and the notebooks of the artist. What comes next is the introduction of some *concepts* about the creation process and the drawing as a tool and the calligraphy of the artist. The *third part* is based on the material collected in interviews with Brazilian visual artists, about their process of registering the ideas that will be materialized later in their works; the description of these methods and some final considerations on the matter.

Keywords:

Drawing; creation process; graphic registering; Brazilian visual artists.





Introdução	1
1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS	
1.1. O desenho.....	5
1.2. Os materiais de desenho	20
Lista de imagens I.....	34
1.3. O esboço	35
1.4. Os cadernos	44
2. O PROCESSO CRIATIVO	
2.1. Etapas do processo criativo	57
2.2. O desenho entre o pensamento e a matéria	59
2.3. O pensamento criativo	61
Lista de imagens II.....	73
3. O REGISTRO GRÁFICO NOS PROJETOS DE ARTES PLÁSTICAS.....	
3.1. Os artistas falam de seus procedimentos	78
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
5. Referências bibliográficas.....	137

INTRODUÇÃO

"Não se pode considerar o pensamento de um pintor fora de seus meios" Henri Matisse

A idéia que orienta a elaboração de uma obra de arte torna-se mais clara ou modifica-se em função do diálogo com a materialidade, pois no pensamento específico do artista existe uma simultaneidade entre o pensar e o fazer. A idéia se altera durante esta elaboração e pode resultar em soluções visuais não planejadas.

Devido a esta característica do processo de criação Fayga Ostrower utiliza o termo *imaginação criativa* pois a imaginação do artista vincula-se à matéria e a técnicas específicas que devem ser conhecidas e dominadas. (Ostrower, 1977)

Em seu livro sobre a criação da obra *Guernica*, de Pablo Picasso (1881-1973), Arnheim relata que o artista não estava certo da resposta que procurava para um esboço em particular:

Como o artista pensa através das formas que cria, não é provável que primeiro defina suas idéias na abstração procurando após a forma adequada para fazê-las

visíveis. É mais provável que tente determinar o que pensa na experimentação com formas que apresentem a seus olhos as consequências de vários pensamentos. (Arnheim, 1986: 69) ¹

Entendemos assim que o pensamento do artista é um pensamento operacional que recorre a meios de expressão próprios.

"A obra não é réplica do **conchetto mental** mas sim sua *continuação e invenção*". (Arnheim, 1976: 99)

Entretanto, esta pesquisa não analisa os caminhos da execução da obra no ateliê, do embate entre a idéia mental com a matéria. Antes disso, procura os primeiros indícios das idéias do artista, quando não estão presentes ainda os esboços preparatórios de obras específicas. Procura indícios das primeiras *intuições* na mente do artista, quando a idéia está apenas sugerida como desejo ou intenção.

¹ Puesto que el artista piensa por medio de las formas que crea, no es probable que primero defina sus ideas netamente en lo abstracto y que más tarde busque la forma apropiada que les hará visible. Más bien tratará de determinar lo que está pensando a través de la experimentación con formas que presenten a sus ojos consecuencias de varios pensamientos.



Esta se manifesta nos materiais que vão sendo coletados pelo artista, sem ter claro o porquê. Recortes de imagens, trechos de literatura, materiais diversos que são guardados em pastas, diários ou cadernos, à espera do momento em que serão organizados, manipulados ou rejeitados, até constituir-se num *todo* que faça sentido para o artista, até que se manifeste, materialmente, a idéia que estava na mente do criador.

De que forma poderia acessar-se o ocorrido na mente do artista quando criava uma obra? Existem alguns caminhos possíveis:

1. Ouvindo o próprio artista. Entretanto existe um inconveniente, a presença da consciência impondo-se na percepção e memória de um ato que envolve elementos pré-conscientes;
2. Observando o artista em pleno ato criador. No entanto, a presença de uma testemunha poderia interferir na seqüência

natural do processo criativo. Sabe-se também que uma nova idéia envolve períodos prolongados de maturação;

3. Reunindo e analisando os materiais procedentes do processo criativo: os rascunhos dos poetas, manuscritos com as correções, cadernos de apontamentos dos compositores ou esboços preparatórios dos artistas. Estes materiais são mais tangíveis, mas admite-se que podem também ser selecionados e influenciados pelo artista.

Estes trabalhos preliminares acentuam a idéia da arte como processo e não como obra final; podem ser vistos como obras em si, séries e variações sobre um tema.

Todavia, devemos estar atentos para o perigo de considerar estes trabalhos preparatórios como o processo criativo em si. Um breve esboço, com poucos detalhes não significa que nesse momento a mente do artista refletia essa característica, ele poderia ter pensado e imaginado de maneira mais rica, mas as anotações de uns traços básicos seriam suficientes para lembrar mais tarde aquelas reflexões.



Estamos cientes de que as anotações analisadas são somente reflexos parciais do que ocorria na mente dos artistas, úteis para que efetivassem posteriormente uma tarefa criativa.

Mesmo considerando apenas o esboço de um pintor, reduzido à sua mínima expressão, sem seu passado de croquis, sem seu porvir de quadro, vemos que já contém seu sentido genealógico. (Focillon, 1947: 78)²

O momento que se analisa neste trabalho – através de sua possível materialidade, cadernos e esboços – foi classificado pelos teóricos da criatividade como as etapas de *Primeira apreensão e Preparação*.

Esta pesquisa se fundamenta na convicção de que **intelecto e intuição** são processos cognitivos. Uso a palavra *cognição* como a aquisição de conhecimento no sentido mais amplo da palavra.

A respeito do título da pesquisa:

Utilizo a palavra **projeto** uma vez que designa ao mesmo tempo a atividade mental e a atividade construtiva que corporificam a obra. Considero que projeto significa o percurso constituído das várias etapas que o pensamento percorre para materializar a obra.

Com a palavra **registro** me refiro às anotações realizadas em esboços, cadernos e diários que tem a intenção de *registrar* uma idéia ou uma percepção dadas em determinado momento na mente do artista. Devido à estrutura do pensamento, estas percepções e idéias são fugidias e se esvanecem, assim, o registro seria a tentativa de *capturar* o pensamento.

Como este ato de registrar ocorre por um ato de desenho, achei conveniente usar o termo **registro gráfico**.

² Aun si sólo se considera el boceto de un pintor, boceto reducido a su mínima expresión, sin su pasado de croquis, sin su porvenir de cuadro, vemos que ya contiene su sentido genealógico.





1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Cada forma tem sua vocação material já esboçada na vida interior. Porém é ali impura, instável, e enquanto não tenha nascido, enquanto não seja exterior, não deixa de movimentar-se na rede muito tênue dos arrependimentos.

Henri Focillon

1.1. O DESENHO

Introdução

O desenho é uma presença constante na história da arte. Pode-se resgatar uma linha que acompanha a expressão humana manifestada através do desenho, como um reflexo do raciocínio visual do homem para elaborar um imaginário representativo do momento em que vive.

Os seguintes dados históricos apresentam um olhar sobre o desenho como expressão autônoma, com procedimentos próprios. São apontados algumas obras e artistas que tiveram o desenho como meio privilegiado de expressão e sua relação com os materiais e conceitos da época em que se inserem.

Os antigos

O desenho está presente na decoração de afrescos no Egito, que incluía um primeiro esboço linear geralmente feito a pincel sobre a parede.

Entre os gregos, o desenho estrutura a imagem em vasos pintados e está também documentado em fontes literárias da época. O historiador romano Plínio (23-79 d.C), fala sobre desenhistas que se destacaram em seu ofício entre os séculos V e III a.C. e também comenta o uso de placas e pergaminhos desenhados.

Do Império Romano, talvez em função da arquitetura e escultura característica, restam poucos documentos sobre o desenho se considerado como elemento autônomo.

Considerando que a arte bizantina tende à estilização e ao contorno, evidencia-se a presença da linha, entretanto, são raras as documentações sobre o desenho dessa época, do qual especificamente se conhece pouco.

Idade Média

A partir da Idade Média na Europa o desenho já pode ser estudado em obras e tratados. Entretanto, a prática do desenho tinha origem humilde e artesanal, era parte dos



trabalhos das oficinas e executado em colaboração entre mestres e aprendizes.

O desenho estruturou-se como base das elaborações visuais para a realização de afrescos e pinturas e configurava o contorno para receber a cor nas Iluminuras³. Tratava-se também de um instrumento fundamental na Escultura e Arquitetura.

Conservaram-se poucos desenhos autônomos da época, em parte devido ao alto custo do pergaminho, o único suporte utilizado para o desenho até a afirmação do papel. Outro motivo parece ser a concepção do desenho como ferramenta e, portanto, não merecedor de ser conservado como obra.

Uma obra significativa da época é o *Saltério de Utrecht* (cerca de 820-30), de desenhista desconhecido. Sua autoria é atribuída a um dos tantos monges que ilustravam os

manuscritos nos mosteiros beneditinos europeus. O desenho que o caracteriza estava estreitamente vinculado ao texto.

O desenho deste período até o século XIII, aproximadamente, apresenta a linha estruturando a forma e uma esquematização e geometrização características do gótico.

A este período histórico também correspondem os *códices*, álbuns que acumulavam e documentavam a obra gráfica de várias épocas. Do século XIII, conserva-se o *códice* do arquiteto *Villard de Honnecourt*, de 1235 aproximadamente. Neste, o desenho conserva o estilo linear gótico na apresentação de esquemas, teorias e técnicas para desenhar as figuras. Algumas figuras estão inseridas num esquema geométrico para facilitar o aprendizado e a execução. O que parece ser uma inovação para a época é a presença de figuras nuas na pesquisa dos movimentos humanos. Foi executado com ponta de metal e pena.

³ Antigos manuscritos dos textos sagrados com letras iniciais e ornamentos feitos com cores vivas e ouro, incorporando imagem e texto.



No século XIV, o *Libro dell' Arte* de 1390, dedicou grande espaço ao desenho. Esta obra é considerada um marco do desenho como arte ou conceito autônomo devido às reflexões apresentadas pelo autor, o pintor Cennino Cennini.

No fim da Idade Média surgiu uma obra gráfica fundamentada na linha, feita com traços delicados e presente em esboços de animais, plantas, figuras e costumes. Estava vinculada à riqueza das cortes européias e inserida na denominada cultura gótica internacional. Representante dessa tendência, o pintor Pisanello (1395-1455) fazia um numeroso conjunto de desenhos de observação da fauna e flora e cadernos de viagem. Pisanello significou um novo olhar, que seria compreendido pelos artistas do Renascimento.

Passagem da Idade Média para o Renascimento

No início do século XV, postularam-se novas formas de pensar e realizar o desenho. Estes conceitos prefiguram a Renascença pois estavam fundamentados na observação do

natural. Um exemplo relevante é a elaboração da lei de perspectiva, teorizada por Brunelleschi (1377-1446).

O desenho passou a ser a principal ferramenta de registro da aquisição do conhecimento. Os teóricos da época, como o arquiteto Ghiberti (1378-1455), consideravam o desenho como o fundamento da arte.

A linha ainda permanecia estruturando o desenho, entretanto os tons de cinza obtidos pelo trabalho de hachuras e pontilhados característicos da pena e da ponta de metal prenunciam o *sfumato*⁴ na procura de uma representação mais realista. As figuras gradativamente perderam a esquematização linear e passaram a ser resultado de uma observação mais aguda da natureza, adquirindo com isso as linhas mais sinuosas que caracterizam as formas naturais.

A marca do artista medieval é a linha firme, testemunho de sua mestria no ofício escolhido. A do artista pós-medieval não é a facilidade, que ele evita, mas a constante vigilância: seu sintoma são os muitos esboços que precedem a obra acabada, e mesmo com toda a

⁴ Técnica de suavizar a linha através de um sombreado difuso para evitar a aparência rígida dos contornos, assim as formas se fundem.



perícia manual e visual que caracterizam o mestre, é a constante disposição de aprender, de fazer, de combinar e recombina, até que o retrato deixe de ser uma fórmula de segunda mão e reflita a experiência – singular e única – que o artista deseja captar e conservar. (Gombrich, 1986 : 152)

Renascimento

À medida que o desenho incorporou elementos como as leis da perspectiva, a pesquisa anatômica, a análise da natureza e das proporções, passou a ser sinônimo do conhecimento de base para a criação em qualquer meio.

Devido à difusão do papel afirmou-se o uso de outros materiais gráficos, como a sanguina e o carvão, que possibilitaram uma nova sensibilidade na expressão das formas, principalmente do corpo humano e as roupas, obtendo uma linha mais difusa, o *sfumato*. Porém, conservava-se ainda, o uso da ponta de metal e a pena para reforçar as sombras e os relevos.

Foi durante o Renascimento que se iniciou a discussão sobre o conceito de linha, fundamental para o entendimento do desenho. Leonardo da Vinci (1452-1519) afirmou que a linha

não existia na natureza e constituía uma transição entre dois planos diferentes, obtida por uma simulação da sombra. Este conceito estruturou o aperfeiçoamento da técnica do claro-escuro. A aguada também seria incorporada para representar volumes mais suaves nos esboços.

É importante evidenciar as duas tradições que construíram o desenho renascentista e em consequência, toda a história do desenho.

A primeira, de origem germânica, mantinha-se vinculada à linha minuciosa e à ponta seca, conservando sua proximidade com o gótico e as técnicas da gravura. Esta tendência pode ser constatada na obra gráfica de Dürer (1471-1528).

A outra linha, de origem italiana, caracteriza-se pelo resgate da Antigüidade e pelo uso pronunciado do carvão, da pedra branca e a sanguina. Este vínculo com a tradição antiga do nu e a presença marcante da escultura, propiciou a discussão e percepção da representação dos volumes.



Realizaram-se numerosos esboços a pincel, na tentativa de aproximar-se do efeito de volume e representação realista.

As obras de Michelangelo (1475-1564) na Itália e Dürer, entre os flamengos, caracterizam a atitude do desenhista durante o Renascimento.

Durante a Renascença, o desenvolvimento do desenho foi reflexo também de uma intensa atividade teórica através dos tratados de artistas como Leonardo da Vinci, Federico Zuccari (1540-1609) e Leon Battista Alberti (1404-72).

Estes autores, procurando leis para a pesquisa e execução gráfica, designaram as duas capacidades intrínsecas que caracterizam o desenho:

1. O desenho é uma atividade intelectual que permite a análise do mundo e a materialização do trabalho criador. Manifesta-se através dos primeiros esboços.
2. O desenho é prática e técnica que pode ser desenvolvida através de regras elaboradas. Este aspecto constitui a essência do ensino acadêmico.

O século XVII

Considerado o grande século do desenho europeu. Os artistas dedicavam grande parte de sua atividade aos esboços, estudos e composições. Eram realizados com pena, carvão e três pedras (negra, branca e sanguina), aguadas, grafite inglês e pastel, incorporado devido à capacidade recém adquirida de fixá-lo.

Neste período, o desenho era considerado a base de todas as expressões que atingiam os ideais de beleza clássicos e responsável pela estrutura das pinturas. Impuseram-se os cânones das Academias, com a destacada atuação da família Carracci, fundadora da Academia de Bolonha. As academias reservariam ao desenho a principal função de estudar o real.

O desenho passou a ser valorizado como meio objetivo de estudo preliminar, sinônimo de um proceder ordenado e trabalhoso. Esta visão do desenho acentuava a distinção entre o valor conceitual do desenho e seu uso como ferramenta.



É significativo assinalar que nesta época surgiram os *conhecedores* e colecionadores de desenhos, o que reflete a valorização que adquiriu o desenho. Os acervos dos museus se formaram em grande parte das coleções de famílias ou discípulos dos artistas e dos álbuns de estampas dos colecionadores.

Desenhistas significativos dessa época usaram o desenho na sua aproximação ao Barroco, em formas anticlássicas e dinâmicas, que realçavam o jogo de luz e sombra. O flamengo Rembrandt (1606-1690), desenhista e gravador prolífico, definiu através de técnicas de desenho um efeito dramático na relação entre luz e sombra, eliminando progressivamente o contorno para constituir massas de tons e manchas de luz.

O século XVIII

O século XVIII na Europa marca a passagem do Barroco para o Rococó, num marco de intensa atividade cultural

burguesa e a presença de artistas viajantes. No campo gráfico, os desenhistas passaram a colaborar com as tipografias e editoras, ilustrando obras e publicando águas-fortes de suas pinturas.

Entre eles, o artista veneziano Tiépolo (1696-1770), de quem se conservam mais de mil desenhos preparatórios para afrescos, esboços e desenhos feitos para colecionadores. Sua produção apresenta linhas de vitalidade gestual e forte presença da luz através dos espaços em branco do papel.

O pintor, também veneziano, Canaletto (1697-1768) usou seu desenho incisivo e rápido como instrumento para registrar e preparar paisagens, formando um catálogo gráfico de vistas venezianas.

Na França, estabelecida a técnica de fixação do pastel, desenvolveu-se um novo estilo gráfico que abordava uma temática de gênero e retrato. O aprimoramento da técnica atingiu resultados praticamente pictóricos. Destaca-se no uso deste material, Rosalba Carriera (1674-1757) que influenciou



uma geração de artistas franceses no desenho de gênero e retrato.

Na Inglaterra o desenho vinculou-se principalmente aos retratistas e à observação da paisagem. Os paisagistas estavam atentos ao desenho do natural, realizando desenhos ao ar livre e anotações dos efeitos atmosféricos cambiantes, porém ainda realizavam composições paisagísticas com a intenção de representar um estado de espírito.

Na Espanha, a obra gráfica de Francisco Goya (1746-1828) aproximou-se do Romantismo, construindo entretanto uma poética muito pessoal na criação de desenhos e sobretudo gravuras, como as séries *Caprichos* e *Desastres da guerra*.

É interessante apontar que nesta época inventou-se a pena metálica, o que permitiu a dramaticidade transmitida pela emoção da mão do desenhista.

Alguns tratados da época definiram conceitos fundamentais na história do desenho na Europa. Deste período

no Brasil conhece-se a obra *Prospectiva pictorum et architectorum*, do jesuíta Andrea Pozzo, “que circulava como *bíblia da estética em moda*”, principalmente na pintura ilusionista dos tetos das igrejas. (Bardi, 1975: 108)

Século XIX

A inícios do século XIX, a retomada dos valores estetizantes clássicos vinculou-se ao império napoleônico através de artistas como Jean-Louis David (1748-1825). Em seu processo de criação, os desenhos feitos a pena e lápis adquiriram grande importância para estruturar e organizar as formas, procurando atingir um equilíbrio depurado.

O desenho neoclássico característico tende à expressão linear e ao contorno puro sem conotação naturalista.

É importante lembrar que o início da fabricação de materiais gráficos em 1790 por Nicolas-Jacques Conté (1755-1803), possibilitou desenvolver a pureza de linha desejada pelos neoclássicos.



A tendência acadêmica estabeleceu-se também no Brasil com a chegada da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro, que trazia artistas como Nicolas-Antoine Taunay (1775-1830) e seu filho, Félix-Émile (1795-1881). Este, foi professor de Desenho de D. Pedro II e estimulou sua conhecida sensibilidade à arte, como sabemos através dos diários do pintor carioca Antônio Parreiras (1860-1937).

Também fazia parte da Missão o pintor Jean-Baptiste Debret (1768-1848), primo de Jean-Louis David, a quem acompanhou em viagem à Itália para aperfeiçoar sua investigação sobre os clássicos. Debret foi professor de Desenho da Politécnica de Paris e dirigiu por quinze anos o ateliê dos alunos de David.

Apesar de sua formação, os desenhos de Debret feitos no Brasil, revelam pelo caráter documental que o pintor percebera o artifício que seria registrar com estética neoclássica um mundo não europeu. A grandiloquência mítica

não se adaptaria a uma sociedade em formação, como a carioca.

Na Europa, ocorreu uma reação à hegemonia da linha neoclássica e acadêmica. O pintor Delacroix (1798-1863), traduziu esta reação em desenhos de linhas dinâmicas feitas com impulso vital. O Romantismo, com sua temática emocionada com a realidade e o encanto pelo exotismo originário do Oriente, seria traduzido nos cadernos da viagem ao Marrocos feitos por Delacroix.

O Romantismo expressou-se também no desenho de paisagens. Nos desenhos de Camille Corot (1796-1875), a observação da paisagem real foi expressa com algum sentimentalismo e propensão poética, através das graduações de luz feitas com carvão e lápis.

O desenho da época passou a testemunhar uma dinâmica de tendências expressivas opostas e variadas.

No Brasil, o início do século XIX foi marcado pela presença dos artistas viajantes com a intenção de registrar o



“novo mundo”. Destaca-se o austríaco Thomas Ender (1793-1875) vindo como desenhista da expedição de ciências naturais junto com a princesa Leopoldina e que permaneceu de 1817 a 1818. Fez cerca de 600 desenhos e esboços sobre suas observações.

O alemão Johann-Moritz Rugendas (1802-1858) permaneceu no Brasil de 1821 a 1824 contratado como desenhista da expedição Langsdorff. Retornou à Europa em 1847, após longos anos vividos na América, levando uma vasta produção de desenhos e aquarelas que registravam paisagens e cenas cotidianas observadas.

A respeito do desenho no Brasil, pode-se apontar como principal tendência o enfoque academizante e afetado por opiniões conflitantes no que se refere principalmente à disputa entre os artistas brasileiros e aqueles trazidos pela Missão Francesa.

Em 1824, a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro obrigava os alunos a cursar cinco anos de desenho, com “...o estudo de modelo em gesso, ornatos, flores e animais.”

Formava-se no Rio de Janeiro, nesse período, um grupo de pintores que se convencionou chamar Escola Fluminense. Entre eles, Manuel Dias de Oliveira (1764-1837), que foi nomeado regente da então criada Aula Pública de Desenho e Figura. Este artista brasileiro apoiava a utilização em sala de aula do modelo vivo e proibia a cópia de estampas.

Com a invenção da litografia, os desenhos para a Imprensa e as ilustrações de livros se intensificaram. A fotografia provocou um novo olhar e sentido à representação. A produção de imagens ganhou intensidade e circulação. Por outro lado, o desenho e a pintura gradativamente se desvincularam da exigência de mimeses, de ser um espelho descritivo da realidade. Em consequência, ampliaram-se novas possibilidades para a expressão individual dos artistas.



O francês Honoré Daumier (1808-1879) realizou intensa obra gráfica baseada no desenho e na litografia. Sua obra naturalista e irônica, que se aproxima da caricatura, revela um domínio das técnicas do desenho. Seu estilo coincidia com o movimento realista na literatura pela franqueza com que abordava as anotações dos gestos e expressões dos modelos.

No Brasil revelou-se, no fim do século XIX, um desenhista com uma abordagem semelhante à de Daumier. Trata-se de Henrique Alvim Correia (1876-1910), autor de desenhos de costume nos quais deixava transparecer sua visão crítica e antimoralista.

Nas últimas décadas do século se configurou o Impressionismo, no qual a operação pictórica seria privilegiada em detrimento do planejamento estrutural rigoroso do desenho, como fora até então. Estes artistas, embora preocupados com a representação da cor atmosférica e a divisão cromática, também executaram estudos de desenhos que ampliavam suas pesquisas.

Alguns impressionistas, como Degas (1834-1917) e Berthe Morissot (1841-1891) usaram o desenho em seus esboços preparatórios e estudos das formas e do movimento.

Já afastado da pesquisa puramente cromática, Cézanne (1839-1906), dedicou-se muito ao desenho com os meios básicos, lápis, carvão e aquarela. Em seus esboços, procurando a estrutura em cada forma e prescindindo do limite da linha de contorno, antecipou-se às buscas cubistas.

Cézanne provocou uma ruptura na idéia tradicional do desenho porque passou a considerá-lo parte inseparável da construção da pintura. Ele afirmou que o desenho e a cor não estavam separados, pois quando se estava pintando, desenhava-se e quanto mais se harmonizasse a cor mais se definiria o desenho.

Da época é importante citar a obra gráfica do escultor Auguste Rodin (1840-1917), principalmente a série de breves esboços, quase anotações dinâmicas e sensuais feitos a lápis aquarelados.



O pintor Vincent van Gogh (1853-1890) dedicou-se muito ao desenho como meio de observação e registro do real e também em esboços preparatórios para quadros, como documentou em suas cartas ao irmão.

O desenho é base do movimento Art Nouveau, com suas linhas decorativas estilizadas. Audrey Beardsley (1872-1898) e Gustav Klimt (1862-1918) estavam vinculados à revolução industrial, às artes gráficas, à ilustração e a um gosto literário e refinado no desenho linear.

No Brasil, conservaram-se poucos desenhos, inclusive entre os artistas acadêmicos. O desenho como atividade autônoma seria visto principalmente a partir da Semana de 22 na produção dos artistas modernistas.



O século XX

Abordam-se alguns artistas cuja obra gráfica em particular se destaca. Cientes, porém, de omitir alguns nomes fundamentais da arte do século XX.

A arte moderna explicitou o conflito entre o intelecto e intuição, e exigiu que a razão operasse com as emoções. No século do surgimento das vanguardas, o desenho passou por momentos ricos vinculados à abstração, ao expressionismo e à valorização da linha. Entretanto, como é habitual na história da arte, artistas isolados mantiveram-se coerentes com suas pesquisas individuais à margem das tendências. No século XX fortaleceu-se a imagem do artista como pesquisador individual, independente, que já se definira no século anterior.

Nas primeiras décadas definiu-se uma pesquisa, inclusive pedagógica, fundamentada na estrutura básica dos elementos do desenho através de Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) e a Escola Bauhaus, que levou a um aspecto novo: o desenho não figurativo.



Paul Klee, investigador dos meios gráficos, é autor de desenhos com linhas sutis que estruturam e esquematizam formas, figuras e cidades imaginárias. Estas figuras, entretanto, apontam para uma poética abstrata.

Marcel Duchamp (1887-1968), precursor do espírito dadaísta e da postura antiestética, inaugurou a idéia de *ready-made*⁵, colocando em crise a história da arte. Realizou, entretanto, uma série grande de desenhos para suas obras mais emblemáticas. No início de sua carreira aproximou-se também das investigações sobre o inconsciente através do desenho automático do Surrealismo.

Artistas vinculados ao Surrealismo utilizaram a colagem e desenhos de formas orgânicas, como Miró (1893-1983), ou gestuais nas pesquisas de texturas e *frottages*⁶ de Max Ernst (1891-1976).

⁵ Expressão artística baseada no aproveitamento de formas e materiais já existentes.

⁶ Técnica de fazer um decalque de superfícies porosas com grafite e papel, para criar texturas.

Marc Chagall (1887-1985) aproximou-se da sugestão onírica. Em seus desenhos e gravuras predomina a linha de contorno para a definição das figuras, onde o cromático tem a função de acentuar o significado simbólico.

Henri Matisse (1869-1954), após as investigações cromáticas fauvistas, estruturou formas a partir de um desenho conciso com predominância da linha sinuosa, que contribui para romper com o ilusionismo, inclusive nos tardios *papiers collés*.

Derivados do expressionismo alemão, os desenhos de Oskar Kokoschka (1886-1980) apresentam uma linha obsessiva e emotiva, com algumas manchas de cor. Para o quadro da boneca *Mulher em azul* de 1919, realizou 160 esboços.

Giorgio Morandi (1890-1964), que participou na Itália em torno de 1910 da pintura metafísica, tem uma obra gráfica extensa. Sua temática quase banal, naturezas mortas e objetos simples do cotidiano executados com delicados trabalhos de



hachuras, traços a pena, lápis ou água-forte, acentua o domínio do desenho como valor expressivo autônomo.

Os desenhos de Pablo Picasso, desde os primeiros realistas e acadêmicos da juventude, passando pelas fases azul e rosa, o cubismo e toda sua obra posterior, refletem seu pensamento intenso e investigativo.

No Brasil, na primeira metade do século XX, dois artistas que deram muita importância ao desenho como meio expressivo e elaboraram grande número de trabalhos foram Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) e Ismael Nery (1900-1934).

Di Cavalcanti iniciou sua carreira como ilustrador e desenhista, em seus primeiros trabalhos apresentava um traço estilizado e moderno. O artista experimentou com vários materiais, como crayon, carvão, pastel, nanquim, grafite e *scrapboard*.⁷

⁷ Usado na ilustração a partir dos anos 30, é um desenho feito num suporte de gesso coberto por nanquim usando estilete, as linhas traçadas portanto serão brancas.

Quanto a Ismael Nery, executou extenso número de desenhos onde registrava suas preocupações existenciais. Seu desenho característico é fundamentado no traço sintético da figura humana, que se aproxima do simbolismo ou surrealismo.

O desenho da segunda metade do século XX refletia as conseqüências do expressionismo, do abstracionismo e da arte pop.

Afirmado como disciplina autônoma, entretanto, mesclou-se aos outros meios criando expressões com limites cada vez menos definidos. Permanece também como meio de projetar e colocar em prática um conceito visual, além de ser corpo estrutural das obras.

No Brasil, o desenho passou a ser considerado disciplina artística autônoma e criaram-se eventos exclusivos para sua difusão.

A arte conceitual que se intensificou nos anos setenta questionava os valores tradicionais da arte vinculados ao comércio, com isso, o desenho passou a ser valorizado devido



a seu aspecto transitório mais voltado ao efêmero de uma idéia do que à sua cristalização.

Outro fator que valorizava o desenho dessa década poderia ser o fato de que o instrumento do desenho geralmente é o mesmo da escrita, adquirindo assim um fundamento intelectual.

Já dizia Mário de Andrade: *“O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica.”*

Algumas inovações surgem a partir dos Estados Unidos, após as vanguardas européias, no trabalho de Willem de Kooning (1904-1997) e Jackson Pollock (1912-1956). Estes dois artistas ultrapassaram a função preliminar dos esboços e os entendiam e elaboravam como obras.

Pollock usou o traço literalmente como ente abstrato e não descritivo em telas de resultado linear, sem alusões espaciais ou representativas.

O desenho de Mira Schendel (1919-1988) fundamenta-se na linha que sintetiza o rigor conceitual dos meios com a marca da expressão gestual do grafismo. O grafismo pretendia expressar também o tempo através do movimento.

Robert Rauschenberg (1925), utilizou procedimentos gráficos inovadores, como a transferência de imagens impressas da mídia para um suporte de papel.

Uma tendência que se fortaleceu a partir da década de 60 é a citação do repertório visual. Em obras do artista americano Roy Lichstestein (1923) a temática dos desenhos é o mundo gráfico pop, dos quadrinhos e da publicidade.

O artista inglês David Hockney (1937) tem trabalhos de experimentação com a fotografia e também extensa obra gráfica. Seu desenho fundamenta-se na linha e na figura humana.

A arte Op utilizou como recurso um fenômeno próprio da arte, a percepção visual. Fundamentava-se no desenho



geométrico feito a partir de um planejamento cuidadoso e preciso para explorar os fenômenos óticos.

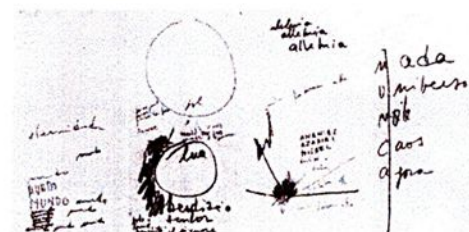
Uma tendência da década de 70 é a arte da terra ou *Land Art*. Embora na maioria das vezes as obras fossem de grande escala e exigissem tempo e maquinário para sua elaboração, a fundamentação era conceitual. Estes trabalhos geralmente descrevem uma estrutura fundamentada no conceito de desenho que interfere na paisagem, acentuada pelo freqüente registro bidimensional dos trabalhos.

Um trabalho que exemplifica bem esta idéia foi executado pelo artista americano Walter de Maria (1935), em 1968 num deserto na Califórnia, chamado *Mile Long Drawing*⁸. Trata-se de um desenho feito com linhas de cal de um quilômetro e meio de comprimento.

O artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), vinculado ao Grupo Fluxus que tentava fundir a ação com a arte, criou esculturas, ações e desenhos. Alguns desenhos eram

pesquisas ou registros de ações feitos em quadros negros para explicar seus conceitos, resultando em desenhos diagramáticos que adquiriram valor de obra de arte.

Nas últimas décadas do século, além da já manifestada perda do limite entre meios específicos da arte, os artistas incorporaram elementos tecnológicos às técnicas tradicionais. A tecnologia não afetou apenas a execução dos trabalhos, atingiu concretamente o fundamento da criação e a conceituação da obra.



⁸ Desenho de uma milha de comprimento



1.2. OS MATERIAIS DE DESENHO

Introdução

Os materiais são parte inseparável da expressão e do estilo dos artistas, acompanhando e afetando a evolução do desenho.

O trabalho artístico de cada época está condicionado às técnicas e materiais disponíveis. Porém, é também reflexo de uma decisão ditada por uma necessidade expressiva e poética, pois para determinada expressão pode-se adotar uma técnica ou material específico.

Os artistas precisaram sempre de um instrumento adequado para desenhar. Os materiais e as técnicas de desenho de diferentes períodos convivem entre si com um poder de expressão renovado. Sabe-se que os artistas pré-rafaelitas no século XIX usaram a ponta de metal, Degas renovou o uso do pastel mesclando-o a outras técnicas e Matisse desenhou com pena vegetal.

O encanto pelos materiais é uma característica dos artistas. O desejo de experimentação é uma constante que estimula e fundamenta a arte, garante sua renovação e a justifica.

OS SUPORTES

O desenho existe mesmo sem um suporte gráfico específico. O gesto da mão do artista no ar descreve um desenho.

“Enquanto falava, Giacometti varria com o olhar a sala cheia de gente. Seu dedo indicador ia e vinha, como se fosse um lápis, sobre a fórmica brilhante da mesa, fazendo o gesto de desenhar.” (Lord, 1998: 145)

Porém, as modificações nos suportes gráficos permitiram variações nas abordagens expressivas do desenho. Cabe ao suporte possibilitar e estabelecer a relação que ocorre entre a mão do artista e o material usado determinando, por exemplo, a amplitude do gesto e a firmeza do traço.



Sabe-se que para desenhar nas cavernas foram usados o sílex, o carvão e a madeira vermelha mesclados em água ou algum meio graxo, usando os dedos ou pincel vegetal para desenhar.

Madeira

A madeira é um suporte tradicionalmente usado na pintura, desde os antigos até as pesquisas contemporâneas. Especificamente como suporte para o desenho, sabe-se que na Idade Média, tábuas polidas de pequeno formato eram cobertas por uma camada feita com pó de ossos ou uma folha de pergaminho preparada com gesso. Estas tábuas preparadas eram desenhadas com ponta de metal.

Quando eram cobertas pelos pergaminhos desenhados podiam ser reunidos na forma de cadernos, os chamados *códices*.

Pergaminho

(do latim: *pergamena*, da cidade de Pérgamo, na Ásia Menor, um dos maiores centros de produção)

Este suporte para desenho era feito de peles tratadas de animais, como carneiro e cabra e recebia o nome particular de *velino* quando feito de pele de bezerro. Seu custo era considerado alto para a época. Os pergaminhos utilizados nos *scriptorium*⁹ como suporte para os manuscritos religiosos e iluminuras tinham a reputação de objetos de luxo.

A superfície suave dos pergaminhos era bem polida e permitia o trabalho a pena. Eram raspados após os desenhos de ensaio (*palimpsestos*) para refazer o desenho definitivo. O esboço inicial era feito com ponta de chumbo e repassado a pena, sendo posteriormente colorido com ouro, prata e outras cores.

⁹ Oficinas onde se executavam e copiavam manuscritos.



O velino, em particular, era usado nos desenhos mais minuciosos pelos naturalistas que acrescentavam o uso de aquarela.

O pergaminho substituiu o papiro a partir do século VIII e no século X, por sua vez, é substituído pelo papel.

Papel

(Inicialmente denominado *papiro*, que era o material usado nos manuscritos egípcios.)

O papel afirmou-se como o único material para dar base à escrita e ao desenho, ambos responsáveis pela transmissão e conservação das idéias e do conhecimento.

Sua descoberta é atribuída ao diretor dos ateliês imperiais da China no ano 105 a.C. e foi descrito nas cartas de Marco Pólo. Sua chegada ao Ocidente, porém, se deu somente no final do ano 1200 através da dominação árabe.

Sua fabricação em quantidades significativas começou na cidade de Fabriano, na Itália, em 1280. Entretanto, na

época, entretanto, seu uso não se fortaleceu devido à má qualidade dos papéis obtidos.

O papel era feito com uma mistura de celulose vegetal colocada em camadas sobre uma tela metálica, onde era prensada para a retirada da umidade e recebia uma solução de cola para aumentar sua resistência.

Mas a espessura irregular e a granulosidade dos papéis não se adaptava ao tipo de desenho feito até então na superfície lisa dos pergaminhos.

Com o aprimoramento posterior na técnica de fabricação do papel, obtendo-se superfícies mais adequadas para o desenho a ponta de prata e, naturalmente as pedras e o carvão, seu uso difundiu-se. Outra vantagem era que o papel sendo mais acessível e barato permitia um número maior de trabalhos.

Conservam-se desenhos de Michelangelo feitos sobre papel com a marca d' água *Fabriano*. Foram descobertos trabalhos que Goya executou num caderno de esboços



fabricado por Fabriano, comprado em 1710 quando esteve em Roma.

A superfície do papel podia receber uma camada de gesso polida ou tingida com pigmentos para obter distintas tonalidades. Uma prática freqüente dos artistas era colorir o papel para executar esboços preparatórios dos quadros ou para realizar desenhos onde as luzes se destacassem sobre o fundo escuro.

Assim, as oficinas de papel passaram também a produzir papéis tingidos em grande escala e que passaram a caracterizar estas oficinas, por exemplo, o papel azul que passou a ser associado à região de Veneza no século XV.



OS INSTRUMENTOS

“Seus esboços são tão crus, que os traços do seu lápis parecem ter mais força do que critério, e dir-se-ia que foram feitos por mero acaso.”

Giorgio Vasari, sobre a obra de Tintoretto.

Os pigmentos eram aplicados com as mãos, pincéis de fibras vegetais, taquaras e espinhos de cactos nas pinturas rupestres.

Na pintura indígena brasileira, usavam além das mãos, varetas e riscadores de linha de madeira, talas de palmeira e carimbos de madeira, fixos e de rolo.

As pontas de metal

A utilização especificamente gráfica da ponta de metal é mencionada nos tratados de arte a partir da Idade Média. Sabe-se também de seu uso através de fontes literárias, em citações dos poetas Petrarca (1304-1374) e de Bocaccio (1313-1375).

Utilizaram-se até o século XVI, simultaneamente à pena e o carvão.

Feitas de materiais como ouro, prata, cobre, chumbo estanho e bronze, as mais utilizadas foram a ponta de prata e de chumbo. Podem ser identificadas nos desenhos através das distintas tonalidades obtidas.

Esta ferramenta exigia um suporte especialmente preparado para que a ponta pudesse penetrar suavemente. A base geralmente era constituída por uma leve camada de pó de ossos ou alvaiade¹⁰, adicionadas à goma arábica e um pigmento. Esta camada permitia apagar um traço errado ou recuperar uma folha. O suporte podia ser papel, principalmente na Itália, ou pergaminho, no norte da Europa.

A ponta de metal exigia um tratamento paciente da linha. Os trabalhos executados com este instrumento geralmente são desenhos tonais suaves, com uma série de traços finos.

Os artistas do Renascimento a usaram deste modo, sobre um suporte levemente colorido, o que permitia acrescentar giz branco para representar as áreas de luz. As

linhas feitas eram posteriormente repassadas com tinta e pena ou pinceladas escuras.

A ponta de prata

Este instrumento era constituído por um cabo onde se inseria uma ponta de prata, cuja extremidade podia ser limada para obter o formato desejado pelo artista.



Utilizada para desenhar desde o século XIV, esta técnica foi utilizada com virtuosismo em desenhos de Pisanello, Leonardo da Vinci e Dürer.

A partir da nova figuração advinda com o Barroco, abandonou-se gradativamente o uso da ponta de prata.

Ponta de chumbo

Tratava-se de uma liga de estanho e chumbo. Seu custo era, naturalmente, mais reduzido que a ponta de prata e

¹⁰ Do árabe: branco. Pigmento de carbonato de chumbo ou óxido de zinco.



apresentava uma vantagem, não exigia um suporte com preparo específico pois traçava um sinal mesmo em superfícies sem preparação, embora exigisse fixação posterior.

Seu traço leve era fácil de apagar e podia ser repassado com pena ou aguada. Numerosos desenhos de Pisanello foram executados com ponta de chumbo.

Foi um instrumento adequado para os primeiros esboços e desenho de exercícios. Muito utilizada entre os séculos XV até começo do século XIX, quando foi substituída pelo grafite.

A pena

Usualmente usada na escrita, a pena é um meio gráfico utilizado há mais de 2000 anos. Os antigos egípcios, gregos e romanos usavam penas de bambu ou cana para desenhar e escrever sobre pergaminho e papiro. Os romanos fizeram penas de bronze com pontas trabalhadas. Na Europa usaram-se desde o século VI.



Constituiu o principal meio expressivo dos grandes desenhistas, como Dürer. Rembrandt utilizou-a também em anotações rápidas.

A pena feita com cana ou junco consiste num pedaço de vegetal com a ponta cortada em ângulo e com uma fissura para reter a tinta.

Artistas como Rembrandt e Vincent van Gogh utilizaram a pena de junco para realizar anotações e esboços. Inclusive Matisse, no século XX, apreciava sua capacidade de simplificação e traço característico.

Porém, a pena feita de cana era pesada, pouco flexível, absorvia muita tinta e criava uma linha larga não permitindo assim um traçado contínuo.

A pena de ave passou então a ser utilizada no lugar do junco. Usavam-se penas de ganso, peru, gralha, corvo e cisne. Era talhada a mão e seu corte efetuado segundo a preferência



de cada artista, exigindo porém cortes freqüentes devido ao desgaste.

Obras medievais como o *Saltério de Utrecht* e o álbum de *Villard de Honnecourt* foram realizadas a pena, com sua linearidade característica. A pena vegetal também foi usada na escritura dos códices do século VII. A partir do século XV criou-se uma tradição linear, de desenho de contorno, que combinava vários tipos de penas e espessuras.



Estas foram utilizadas até o século XIX, quando se desenvolveu a pena de aço. A utilização das penas flexíveis de aço, fabricadas industrialmente na Inglaterra a partir de 1828, se generalizou no século XIX devido a seu aperfeiçoamento e à variedade de traços e efeitos obtidos.

Posteriormente a caneta-tinteiro substituiu a pena, embora atualmente ainda se comercializem penas especiais para desenho e caligrafia.

Os desenhos de linha pura com pena, talvez a mais difícil devido à economia e sutileza, estão bem representados em Matisse e Ismael Nery. Outro artista que utiliza a linha pura em desenhos, principalmente retratos, é o artista inglês David Hockney.

Destaca-se também o uso da pena pelo artista Giorgio Morandi em seus desenhos tonais obtidos por um trabalho cuidadoso das hachuras.

A caneta

A idéia de fazer um reservatório para a tinta procurando assim aumentar a duração do traço já existia durante o uso das penas de ave. Porém a primeira caneta-tinteiro recarregável foi fabricada nos Estados Unidos a partir de 1884.



A popular caneta esferográfica foi patenteada em 1938, pelo húngaro Lazlo Biro e constitui até os dias de hoje um

instrumento para realizar esboços e anotações entre muitos artistas.

Os desenhistas passaram a usar também a caneta estilográfica, apesar de ser originalmente projetada para o desenho técnico devido à invariabilidade de seu traço.

A partir de 1960 difundiu-se o uso das canetas de ponta de fibra sintética, adequadas para as anotações rápidas e experimentações com a cor.

As tintas de desenho

Trata-se de substâncias corantes diluídas em água. Ao longo da história da arte foram experimentados vários tipos de substâncias que pudessem constituir uma matéria-prima adequada para mesclar-se a um líquido, que não ficasse em suspensão e não apresentasse modificações significativas após seu uso.

Em diferentes fontes literárias descrevem-se os materiais e as resinas que eram pesquisados para fazer

corantes e obter diferentes tons de tinta, e os inconvenientes apresentados como acidez, mudança de cor ou dificuldade de obtenção. Sabe-se que na Europa foi utilizada inclusive tintura de pau-brasil para acentuar e fixar as tintas.

Foram utilizados materiais como o negro de fumaça¹¹ e pigmentos coloridos como o bistre (fuligem de lenha), a sépia



(de origem animal, de moluscos) e a pedra negra (carbono mineral). Utilizaram-se também tintas vegetais como o anil.

Atualmente são numerosas as tintas industriais, como o nanquim e as aquarelas líquidas.

Pedras

Usa-se a palavra *pedra* para denominar sua origem natural mineral e diferenciá-la das pedras “artificiais”, como o lápis e o pastel feitos de pó mesclado do pigmento.

¹¹ Antigo processo que consiste em utilizar o negro de fumo a partir de candeias, misturado à água de cola. Utilizaram-se também fuligem de chaminé e resina, citado por Vitruvius em *De Architectura*.



A partir do século XV utilizaram-se intensamente a pedra negra, a sanguina e o calcário branco de giz geralmente em seu uso combinado na técnica chamada de *três lápis*, que combinava suas diferentes características para expressar, respectivamente, a sombra, a pele e a luz.

As pedras que eram gessos naturais (*gessetti*, em italiano), a partir do século XVII passaram a ser fabricadas artificialmente.

Pedra negra

Trata-se de um xisto argiloso (carbono), com tonalidades do preto escuro ao cinza.

Devido a seu tipo de traço levou a um desenho menos incisivo que aquele feito a pena, pois proporcionava uma manipulação mais rápida. Isto possibilitou um esboço mais amplo, sintético e expressivo; com a vantagem de não exigir fixação.

Seu emprego aprimorou-se na Itália e foi conveniente para as novas pesquisas de volume e modelado nos estudos

de anatomia. Foi um dos materiais mais comuns para a figura humana, nua ou com drapeados. Encontra-se principalmente em esboços preparatórios das pinturas do século XV e XVI.

A largura maior dos traços levou a novos efeitos de hachuras para representar as sombras e permitiu contrastes mais acentuados. É



considerado fundamental para o desenvolvimento do *claro-escuro*, característico de uma escola italiana de representação que influenciou a história do desenho.

Utilizado no século XVII pela maioria dos artistas europeus para seus estudos preparatórios e retratos e no século XVIII para desenhar paisagens.

Correspondia melhor ao desenho imediato, o *primeiro pensamento*, sendo depois elaborado com outros materiais. Associou-se também ao uso de papéis coloridos.

No começo do século XIX, o carvão e o grafite substituíram a pedra negra como principais materiais para o desenho.



A sanguina

É uma argila ferruginosa compacta (hematita) e sua cor varia, segundo as jazidas, de um vermelho claro ao castanho. Pode ser também uma mistura de silício, óxido de ferro e manganês. É apresentada em forma de placa, bastão ou pó.

Material tão antigo quanto a pedra negra, tornou-se uma técnica de desenho propriamente dita no final do século XIV, quando passou a ser aplicada em suporte de papel. Era utilizada na sua forma sólida em bastão ou diluía-se o pó em água para formar uma aguada aplicada com pincel ou pena.



No começo do século XIX foi criado por Conté um produto artificial vermelho-alaranjado, com o intuito de evitar as alterações de tom da sanguina natural que ocorriam com o tempo.

Foi especialmente utilizada desde o Renascimento para desenhar a pele e os efeitos de luz na carne, sendo muito

adequada para o nu. Uma fricção com o dedo ou esfuminho proporcionava efeitos suaves. Seu uso continuou no século XVII e sobretudo no século XVIII nos estudos com modelo vivo.

No século XIX os impressionistas, como Berthe Morissot, retomaram seu uso tradicional no retrato.

Pedra branca

É um calcário (calcita de carbonato de cálcio) usado para realces de luz sobre papel tingido. Existiu um substituto feito com branco de chumbo com maior capacidade de cobertura.

Utilizado desde o século XIV para realces de luz nos desenhos, serviu também como material gráfico para realizar um esboço geral sobre uma base colorida.

O carvão

Trata-se de um dos materiais gráficos mais antigos, basicamente madeira queimada usada para desenhar. Nas



cavernas pré-históricas supõe-se que eram galhos e ossos carbonizados.

Atualmente, é um carvão vegetal, semicarbonizado em ambiente hermético. Conforme a grossura dos ramos e o grau de carbonização obtém-se graus de dureza e efeitos diferentes.

O uso deste material permite um trabalho fácil, de rápida e ampla execução, tanto em linhas vigorosas como em áreas de sombra e semitons. Apresenta a vantagem de poder ser facilmente apagado, embora exija um suporte um pouco granuloso e posterior fixação.

Sobretudo a partir do século XVI quando foi possível fixá-lo, foi amplamente usado. Antes disso, era repassado a pena ou reforçado a pedra negra. Existia também a técnica de misturá-lo ao óleo de linhaça que proporcionava com isso sua fixação e aumentava o brilho.

O carvão era utilizado para marcar os esboços nos murais. Sobre o papel, passou a ser a ferramenta de esboços e

desenhos preparatórios. Em 1390, Cennini já aconselhava seu uso nos primeiros passos do desenhista. As academias de arte ensinaram seus alunos a desenhar com carvão e para os toques de luz aconselhavam o uso de giz branco ou apagar as áreas com pão ou borracha.

Daumier explorou suas qualidades gráficas nos desenhos realistas. Corot acrescentava às vezes uma aguada ao traço feito com carvão para criar uma atmosfera de luz e sombra. Rodin traços rápidos linhas puras, esfumado com os dedos, o explorou em e Matisse nas com um suave provavelmente feito para modelar o volume ou as sombras.



Flávio de Carvalho executou a *Série Trágica* com carvão, explorando as possibilidades dramáticas que o carvão permite.



Lápis

O desenho a lápis é o meio adequado para realizar conceitos diferentes da imagem:

desde um desenho descritivo totalmente elaborado de um assunto até a linha simples considerada “uma idéia com uma linha ao redor.”



Em 1564 foi encontrada uma jazida de grafite puro em Cumberland, Inglaterra. A princípio pensou-se que era chumbo, e como este material era usado para escrever e marcar as pedras nas jazidas, usou-se a designação *chumbo* para o lápis de grafite. Só tomou o nome correto, *grafite*, em 1789.

O primeiro lápis de grafite foi fabricado em 1662, acrescentado a colas e resinas e colocado em uma base de madeira de cedro. Foram usados além da madeira, cabos de metal e o sistema de envoltura de corda, que era desenrolada à medida do uso.

Napoleão, para não ser obrigado a importar o grafite das jazidas da Inglaterra devido à guerra, em 1795 solicitou a

Conté que desenvolvesse um substituto. Elaborou-se então uma pasta de argila, grafite e água, que era endurecida em fornos e colocada nas madeiras.

Esta técnica permitiu a obtenção de diversos graus de dureza, proporcionando assim um potencial mais amplo de expressão nas linhas, que configuraria o antecessor do lápis



contemporâneo. O grafite permitia principalmente realizar esboços e redesenhá-los sem que ocorresse uma saturação da imagem, como acontecia com os materiais anteriores.

Os primeiros desenhos que utilizaram o lápis de grafite ainda conservavam as características da ponta de metal, entretanto, no século XIX passou a ser amplamente utilizado por todos os artistas com uma carga expressiva maior.

O pintor Guignard (1896-1962) defendia a clareza em suas aulas de desenho e insistia para que os alunos usassem



lápiz duro, que por produzir sulcos no papel exigia decisão no traço e impedia arrependimentos. (Neves, 1997)

Com grafite, o artista vinculado ao surrealismo Max Ernst elaborou sua técnica de fricção sobre lâminas de madeira, o *frottage*, que traria importantes inovações ao desenho.

Pincel



Este instrumento característico da pintura foi historicamente usado no desenho em esboços rápidos, na definição das sombras e para executar os *modello* e desenhos preparatórios. A partir da arte moderna, porém, o pincel passou a

significar também um instrumento de desenho.

Seu uso com aquarela e têmpera ultrapassaria o conceito de desenho, embora todo trabalho executado sobre

papel seja conservado e catalogado devido à sua fragilidade como desenho.

Rembrandt usou o pincel para descrever o dramático contraste de sombras.

Meios reprográficos

Este recurso está sendo citado como ferramenta de desenho pelo seu vínculo básico com o papel e com a colagem.

A utilização de fotocópias em trabalhos artísticos ocorreu basicamente na década de 70, quando seus fabricantes disponibilizaram o uso de suas máquinas para a investigação visual e os espaços culturais apoiaram estas iniciativas.

Computação

Os programas gráficos computacionais passaram a ser amplamente utilizados a partir da década de 80. Nos Estados



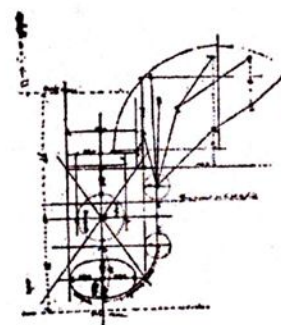
Unidos, os artistas eram convidados pelos centros de pesquisa tecnológicos para contribuir com suas investigações criativas para o aperfeiçoamento de alguns programas.

Porém, na prática, estes programas foram mais utilizados em trabalhos visuais dos meios de comunicação de massa.

O uso do computador doméstico entre artistas plásticos de tradição gráfica no Brasil parece indicar que ainda está restrito à investigação de possíveis recortes e cores, sua reprodutibilidade e também no uso combinado do *scanner* para manipular o traço feito a mão em projetos posteriores.

Se restringirmos a idéia do desenho à execução manual de uma linha, parece indicar que o computador ainda não constitui uma ferramenta de desenho.

Entretanto, se ampliamos a concepção do desenho como o conceito mental de um projeto, pode-se afirmar que artistas que utilizam e investigam a tecnologia em suas poéticas, incorporam o uso do computador para desenhar.





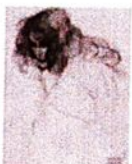
Bourgeois, L. –
Desenho.



Delacroix, E. –
Cadernos de
Viagem ao
Marrocos (detalhe)
– 1832 – Tinta
marrom e aquarela
– Museu do Louvre,
Paris



p. 4. Matisse, H. –
Desenho para "Nu
Rose" – Carvão –
Col. Part.



p.15. Klimt, G. –
Estudo para The
Maiden – 1912 –
Lápis – Col. part.



p.19. Schendel, M.
– Monotípia da
Série escrita -1965
– Óleo s/ papel de
arroz – Col. Part.



p. 23. Carracci, A. –
Estudo de um anjo
(detalhe) – Pedra
preta e branca
sobre papel azul –
Metropolitan
Museum N.Y.



p. 24. Pisanello –
Estudo de nus
(detalhe) – Pena e
tinta sobre
pergaminho –
Museu do Louvre,
Paris

LISTA DE IMAGENS



p. 25. Dürer –
Auto-retrato
(detalhe) Pena e
tinta – Metropolitan
Museum N.Y.



p. 26. Rembrandt –
Casa entre
bosques (detalhe) –
Pena e tinta
marrom –
Metropolitan
Museum N. Y.



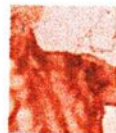
p. 26. Flávio de
Carvalho – Mulher
deitada (detalhe) –
Caneta-tinteiro –
1938 – Col.part.



p.27. Leonardo –
Estudos para
Natividade
(detalhe) – Pena e
tinta marrom sobre
ponta de metal –
Metropolitan
Museum, Nova
York.



p. 28. Ingres, D. –
Estudo para figura
(detalhe) – Grafite e
pedra preta –
Metropolitan
Museum, Nova
York.



p.29. Michelangelo
– Estudo para
Sibila (detalhe) –
Sanguina –
Metropolitan
Museum Nova
York.



p. 30. Matisse –
Estudo para "Nu
rose" (detalhe) –
Carvão – Col. Part.



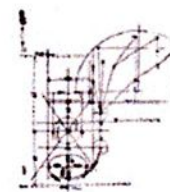
p. 31. Picasso, P.
– O jornal (detalhe)
– Lápis sobre papel
– Col. Part.



p. 31. Kokoschka.
– Norbert Wien
(detalhe) – Lápis
sobre papel –
Metropolitan
Museum, Nova
York.



p.32. Rembrandt –
Mulher pensativa –
Pincel e tinta
marrom com
alvaiade –
Nationalmuseum,
Estocolmo.



p. 33. Duchamp –
Estudos para O
Grande Vidro –
1918-1923

1.3. O ESBOÇO

Introdução

Na história das artes visuais desenvolveram-se diferentes procedimentos técnicos para o planejamento das obras, adaptados aos materiais e aos suportes disponíveis em cada época. Estes trabalhos preparatórios, apesar de tão distintos entre si, revelam uma semelhança: são anteriores à obra final porém parte fundamental para sua materialização.

Descreveremos algumas técnicas e materiais usados no antigo Egito, os desenhos preparatórios para afrescos na Idade Média e as diferentes etapas de realização de afrescos e quadros desenvolvidas principalmente a partir do Renascimento e que permaneceram, com variações, nos séculos seguintes.

Especula-se se os artífices da pré-história, antes de desenhar diretamente sobre a superfície escolhida, desenhavam esboços preparatórios em materiais de proporções portáteis. Foram encontradas algumas pedras com

incisões nas quais aparecem figuras sobrepostas de animais, esta sobreposição acentua a hipótese de que eram trabalhos de experimentação.

Ostrakas

No Egito, a realização de afrescos nas paredes compreendia uma etapa preparatória de esboços feitos sobre fragmentos de cerâmica ou pedra denominadas *ostrakas*.



Na representação de cenas dos monumentos mortuários, alguns operários escreviam e desenhavam indicações para o trabalho definitivo que seria feito nos papiros ou muros.

Assim como no Egito, na Grécia encontrou-se um grande número de *ostrakas* datadas do século 5 a.C., que continham principalmente trechos de antigos textos do período ateniense, justamente chamado *ostracismo*.

O historiador romano Plínio cita desenhos feitos com ponta de metal sobre pergaminhos e placas de madeira preparadas com fundo branco obtido do pó de ossos, que eram utilizados como estudos preparatórios de obras ou para ensinar técnicas aos alunos nos estúdios.

Sinopias

Da Idade Média conhece-se o desenho nos traçados que davam base às Iluminuras e aqueles executados sobre madeira, com intenção de ensaio no preparo de pinturas.

Nos afrescos, os traçados preparatórios feitos a pincel diretamente na parede eram denominados *sinopia*, que correspondiam à primeira formulação da imagem e serviam como guia para a aplicação das camadas.

Este esboço era executado sobre o primeiro estrato, na camada de cal e areia. O pigmento, diluído em água, era uma cor mineral vermelha (óxido de ferro) originária da cidade de Sinope, na Turquia.

Muitas camadas podiam ser sobrepostas à medida que o artista desejasse desenhar ou corrigir um novo traço, foram descobertas nos afrescos várias espessuras de *sinopia* para uma mesma figura. Esta parte oculta foi revelada pelas técnicas modernas de restauro.



O pintor Cennino Cennini escreveu o *Libro dell' Arte* em 1390, reservando uma parte do tratado às *sinopias*, existentes em grande número no século XIV.

Exempla

Na Idade Média, o desenho foi utilizado como base preparatória para a execução de vitrais, mosaicos e pinturas. Na época, existiam oficinas (*scriptorium*) que copiavam e distribuíam Iluminuras e manuscritos para os estúdios e artistas. Produziam também coleções de esboços e esquemas, chamados *exempla*, responsáveis por divulgar e estabelecer



um código de representação que caracterizou a forma no período medieval.

Os *exempla* revelaram uma prática constante de cópia e comércio entre os estúdios europeus da época, e a crescente valorização do desenho como ferramenta de projetos em diversos meios.

Cabe aqui recordar que a difusão do papel começou a partir do fim do século XIV e permitiu o uso de materiais gráficos em maior escala.

Bases coloridas.

Os pintores começavam seus quadros passando uma base colorida sobre a tela ou a madeira, para receber a camada de pintura.

Durante o século XV, na pintura a têmpera sobre madeira, o desenho era planejado cuidadosamente com incisões no gesso branco da base e reforçadas com linhas

escuras. Esta técnica dava pouca margem para erros ou mudanças na composição.

No século XVI introduziram-se as bases escuras e a composição passou a ser esboçada com linhas brancas ou áreas mais amplas de cor.

Alguns artistas trabalhavam o esboço numa escala tonal reduzida a uma cor, por exemplo, Rembrandt. O pintor Rubens (1577-1640) utilizava outro procedimento preparatório, que era a aplicação de tons de cinza sobre uma base branca, esboçando sombras transparentes para definir os tons e traçando o desenho linear posteriormente.

Este método, um esboço cinza iluminado com cor foi denominado *Grisaille* e transformou-se no século XVIII num procedimento acadêmico. Os valores eram obtidos com um



modelado de claro-escuro que lembrava o desenho a carvão.

O procedimento de pintar livremente a tela indicando apenas os tons gerais se manteve na prática artística contemporânea. Tendo desenhado ou não o esboço, aplicam-se algumas cores e tons básicos para elaborar posteriormente o quadro com veladuras e camadas de pintura.

Este procedimento se aproxima do conceito de pintura *alla prima*, que se difundiu no século XIX através principalmente dos pintores impressionistas. Esta prática, direta e mais espontânea, consiste em colocar diretamente cada mancha de cor onde ficará até o final. Os paisagistas ingleses, como Constable (1776-1837), também usaram este procedimento em seus estudos da natureza.

Cartão para transferência

Foram encontradas poucas peças deste procedimento usado antigamente na execução de pinturas ou afrescos. Acredita-se que os cartões eram usados mais de uma vez,

servindo às vezes de padrão, o que explicaria o número reduzido que chegou conservado até nossos dias.

Tratava-se de estudos de detalhes importantes, como a cabeça por exemplo, traçados a carvão ou pedra preta sobre cartão, na mesma escala da obra final. Eram usados para transferir o desenho para a superfície definitiva.

Os contornos do desenho eram furados com uma ponta seca ou agulha e sobre estes furos passava-se uma almofada cheia de pó preto ou vermelho (técnica do *spolvero*, em italiano) que deixava um traço sobre o muro ou painel. Levantava-se o decalque e as linhas obtidas com o pó depositado na parede eram repassadas com uma cor diluída em água.

Cartão

Eram desenhos, inclusive coloridos, que serviam de modelo para os afrescos, mosaicos, azulejos e tapeçarias. Apesar do nome, também eram executados sobre papel, metal



e outros materiais. Destacam-se os cartões para tapeçarias de Goya.

O holandês Albert Eckhout (1610-1665) permaneceu no Brasil de 1637 a 1644 e especializou-se em temas indígenas, flores e frutas do país. Elaborou cartões para uma série de tapeçarias, chamada *Nouvelles Indes*, que foram reproduzidas na Manufatura de Gobelins de 1680 a 1730.

Embora não se conheça o procedimento técnico usado para o esboço, é interessante comentar sobre uma especialidade registrada no Brasil. Trata-se do artífice desenhista com prática em bordar e que preparava os estandartes e bandeiras. *“As crônicas registram a prática de uma arte, naquela época tipicamente reservada aos homens, que podiam também ser bordadores.”* (Bardi, 1981: 130)

Modello

Trata-se de um procedimento utilizado quando uma obra era encomendada. Realizava-se o *Modello*, que era um

desenho colorido de execução mais acabada, de formato pequeno, feita para ser submetido a uma primeira aprovação no ato do contrato.

Era executado com têmpera ou óleo e descrevia detalhes, cores e tons. Esta seria a última fase antes da execução definitiva da obra contratada.

Mancha

No Renascimento, a execução de uma obra em pintura, escultura ou arquitetura incluía uma série de esboços iniciais, que foram denominados *macchia* (do italiano, *mancha*). Estes pequenos esboços apresentavam várias soluções para uma idéia condutora e tinham a vantagem de indicar os meios-tons, o que facilitava a compreensão da obra planejada e a execução tonal.

Significou um avanço principalmente em relação à Idade Média pois seu desenho característico baseado na linha exigia que os artistas, para conseguir expressar os tons de cinza,



fizessem um delicado e exaustivo trabalho de hachuras com ponta de metal.

O pintor que particularmente destacou-se no uso da mancha foi o veneziano Ticiano (1485-1576) pela ênfase na pincelada suave.

Dois séculos depois, quando a atenção começava a transferir-se da obra para o artista, a palavra *mancha* passou a representar um registro espontâneo e rápido de uma idéia original da mente ou da observação do artista.

Serviria também de base para os trabalhos do grupo dos *Macchiaoli*, a contrapartida italiana dos impressionistas franceses

Primeira idéia e arrependimentos

A *Primeira idéia* indica com alguns traços esquemáticos o primeiro planejamento de um trabalho, a colocação dos elementos numa obra ou a dinâmica da composição.

É a configuração mais rápida nas etapas do desenho preparatório. Os trabalhos iniciais apresentam variações significativas em relação à obra final, evidenciando inclusive idéias contraditórias.

Com este fim, buscando a rapidez de execução, os pintores usaram desde a pena, o carvão, o grafite ou a caneta esferográfica, em desenhos geralmente de pequeno formato onde registram com um traçado espontâneo o instante da concepção de uma idéia.



Já o *Arrependimento* é constatado durante o traçado de uma composição ou de uma figura em particular, quando o desenhista hesita entre mais de uma solução, como a inclinação de uma cabeça ou outras partes do corpo.

Quadriculado

Outro procedimento preparatório de uma obra é a transferência de uma imagem para um formato diferente ou maior utilizando um quadriculado. Várias obras sobre papel apresentam este quadriculado sobreposto.

Retomando a tradição, a tendência neoclássica no século XVIII utilizou este procedimento formal que incluía vários estudos preparatórios para a mesma obra e sua transferência para a tela final, geralmente de grande formato. Jacques-Louis David usou este procedimento para realizar o quadro *A sagração*, de 1804.

O quadriculado também pode servir de estrutura para criar a forma desenhada. O pintor Antonio Dias (1944) comenta sobre seu



procedimento de esboços: *“Experimento antes no papel, fazendo diagramas, desenhando a geometria do trabalho e encaixando-a num quadriculado. Por isso, a realização é muito simples.”* (Carneiro, 1999: 45)

Aquarela

A aquarela devido à sua rapidez de execução característica foi um complemento do desenho nas anotações com cor. Os cadernos de Delacroix constituem um rico exemplo.

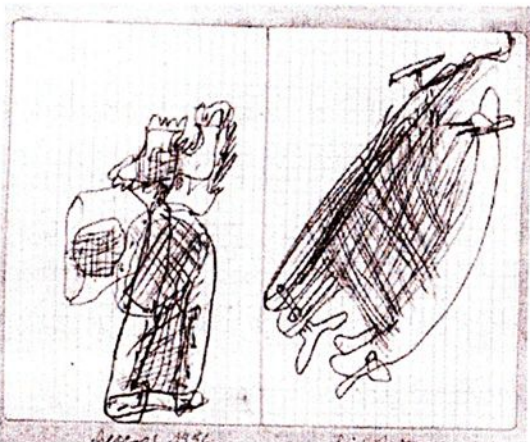
Também os artistas viajantes que acompanhavam as missões de reconhecimento dos novos territórios tiveram na aquarela um material valioso que podia acompanhá-los em suas viagens e registrar as variações da fauna, flora e costumes regionais.

Assim, a aquarela faz parte do material de registro de um momento fundamental para a história da América.

No século XIX, os aquarelistas ingleses converteram a aquarela em gênero independente. Desvinculada da função de colorir um desenho passou a configurar uma linguagem própria.

Procedimentos posteriores

Os esboços continuaram sendo executados, inclusive no século XIX, com a pena tradicional, o carvão, o lápis combinado com aguadas e as pedras negra, vermelha e branca.



No século XX, o desenho passou a acompanhar a evolução da forma, registrando as variações de estilos e a individualidade dos

artistas, definindo-se como uma história em si mesma; o que antes eram simples anotações passaram a ser consideradas

obras. Para esta autonomia foram importantes algumas inovações na linguagem do desenho, como o uso da colagem e do *frottage*, o desenho automático dos surrealistas e o desenho vinculado à gravura expressionista.

Pode-se vincular a colagem ao desenho pelo seu recorte linear, o uso freqüente do papel e as formas definidas. O uso da colagem foi iniciada pelos cubistas na primeira década do século XX, e posteriormente os dadaístas e surrealistas também usaram com intensidade este procedimento.

Na segunda metade do século XX, uma técnica sobre papel foi desenvolvida pelo artista americano Robert Rauschenberg. Ele realizava uma espécie de *frottage* gráfico, que aliava o uso de imagens impressas ao gestual. O movimento executado pela mão do artista durante a transferência da imagem ao papel ficava assim configurado.

Vários artistas do século XX eliminaram a etapa prévia do esboço separado da pintura, como fora feito anteriormente na pintura *alla prima*. O pintor e escultor italiano Giacometti

(1901-1966) começava a esboçar diretamente na tela vazia com um pincel fino e tinta preta, desenhando o tema principal do quadro sem os detalhes do fundo.

Da mesma forma, o pintor britânico Francis Bacon (1909-1992) definia brevemente com pincéis largos a estrutura básica do quadro.

Desde o século XV, entre alguns artistas a separação entre a idéia e a execução se reflete em seu processo de trabalho. Limitam-se a conceber sua obra na forma de esboço e deixam a execução a cargo de seus colaboradores.

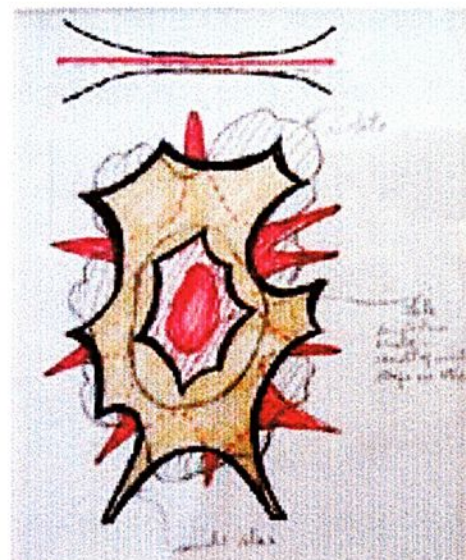
O artista argentino residente no Brasil, Antonio Lizárraga (1924) utiliza este processo em suas gravuras e desenhos.

Pode-se afirmar que o desenho contemporâneo conserva instrumentos tradicionais fundamentais como o lápis e o traço a tinta, mas que incorporou outros procedimentos.

Os desenhos atuais utilizam procedimentos como a incorporação do acaso na execução, o aproveitamento de manchas, a permanência de fitas adesivas aparentes, os

papéis colados, a apropriação de imagens prontas e a ação do tempo no suporte e nos materiais, entre outros.

Por conseguinte, o desenho contemporâneo acompanha a redução das fronteiras entre os meios e os limites na definição das formas, caracterizando-se assim como uma expressão diretamente ligada ao processo.



1. 4. OS CADERNOS

Agora, o ofício do artista incluía uma habilidade diferente, ele tinha que ser capaz de realizar estudos da natureza e transferi-los para os seus quadros. Começou por adotar um caderno de esboços, e por organizar um repertório de modelos de raros e belos exemplares de plantas e animais. (Gombrich, 1986: 220)

Introdução

Os cadernos de esboços e os livros de modelos surgiram na Europa em torno do século XIV e revelaram uma prática constante de pesquisa das formas naturais.

Nos ateliês, os *códices* e os cadernos de repertório geralmente resultavam da colaboração de vários artistas e de discípulos que copiavam os mestres. Estes cadernos tinham uma utilidade didática, mas eram usados principalmente como instrumento de trabalho nos estúdios pois constituíam uma reserva de imagens usadas como referência.

A partir do século XV, os *exempla*, utilizados para o mesmo fim, já continham mais elementos arquitetônicos, paisagens e perspectivas.

Giorgio Vasari (1511-1574), o historiador de *Vite degli*

artisti, recolheu centenas de desenhos que incluíam estampas do século XIV ao XVI. Montados em cartões decorados pelo próprio Vasari, constituem na realidade o primeiro gabinete de desenhos da história.

Códices

(Do latim *caudex*: tronco de árvores).

Com a introdução do pergaminho no século IV, começaram a ser feitos os *códex* ou *códices*. Tratava-se de desenhos feitos sobre pergaminho geralmente de formato retangular que eram encadernados.

Na época medieval, os *códices* continham imagens soltas, detalhes, anotações e também cópias de pinturas, esculturas ou Iluminuras, e desenhos imaginários (os *Bestiários* e as *Fábulas*).

Nos *códices* mais antigos, o texto e as imagens estavam integrados na mesma página. Geralmente continham um



inventário do mundo animal e vegetal, refletindo uma visão da estrutura do mundo para o artista da época, e provavelmente constituíam o único meio de reprodução para difundir imagens. Estas eram dispostas na folha sem um senso de espaço, e os detalhes colocados em toda a extensão sem indicação de espaço ou profundidade.

Em alguns códices percebe-se modificações posteriores em detalhes, como penteados e roupas, numa tentativa de atualizá-los. Isto parece ser uma indicação do uso contínuo dos desenhos e livros de modelos durante anos. Da época medieval, destaca-se o álbum do arquiteto e mestre de obras Villard de Honnecourt.

Códice de Villard de Honnecourt.

Este códice é feito com folhas de pergaminho que contém desenhos a pena e tinta, com um traço preliminar de ponta de metal. Os temas das imagens são variados: estátuas, detalhes de arquitetura, personagens, animais, motivos florais.



Inclui também desenhos de monumentos que o autor anotou em viagens, como esculturas antigas, murais bizantinos, afrescos romanos, todos no estilo gótico linear.

Apresenta uma concepção do esquema medieval, através da configuração de um homem e animais universais, com figuras

inscritas num esquema geométrico. Apesar disso significou uma inovação para a época pois facilitava a execução e cópia dos desenhos. O estudo do corpo humano é também significativo pela abordagem inovadora.

Códice de Pisanello

O artista italiano Pisanello (1395-1455) é o primeiro desenhista de quem se conservou um numeroso catálogo de

esboços. É considerado um dos mais relevantes artistas do século XV, foi também pintor, medalhista e ornamentou tapeçarias, armas e jóias.

Seus estudos, cópias e projetos estão incluídos no Códice Vallardi (nome do último proprietário de Milão e que está no Museu do Louvre).



Além da qualidade do álbum, adquiriu relevância por acreditar-se que tenha passado pelas mãos de Leonardo da Vinci, chegando a influenciar seu método.

Pisanello registrou com um olhar atento a fauna e a flora da Itália e da França. Interessou-se também pelos trabalhos antigos, como provam os desenhos de sarcófagos. Supõe-se que seus estudos eram retomados e finalizados em folhas de maior dimensão.

O desenho do natural, que caracteriza os cadernos de Pisanello, modificou os cadernos de modelos, que deixaram de constituir um padrão estabelecido. O procedimento de desenhar de observação, de certa forma, prenuncia o Renascimento.

Códice de Bellini

O caderno do pintor Giacoppo Bellini (1400-1447) é composto de 92 folhas de pergaminho, com desenhos feitos com ponta de prata ou metal, geralmente redesenhados a pena e com algumas aguadas ou aquarelas.

Seu álbum seguia a tradição dos *Modello*, pois é ao mesmo tempo caderno de esboços e livro de repertório para o ateliê. Inclui muitas folhas com cópias de estátuas, ornamentos, detalhes de arquitetura, medalhas e cenas religiosas além de desenhos de animais descritos na totalidade, com o intuito de facilitar o entendimento das formas.



Nos *códices* anteriores, os desenhos não estavam dispostos espacialmente nas folhas com os planos indicados, eram concebidos apenas como um repertório de fragmentos de imagens numa mesma folha. Porém, Bellini iniciou uma nova configuração dos cadernos de repertório, com o uso autônomo dos temas arquitetônicos e pela concepção dos desenhos em sua totalidade de composição e enquadramento em cada página.

Exempla

Posteriormente, foram acumulando-se no mesmo conjunto imagens de diferentes procedências e épocas, materiais de cadernos de diversos autores e estampas. Estes conjuntos passaram a ser organizados por assunto, tornando-se uma ferramenta valiosa de trabalho nos estúdios, como forma de documentação de imagens. Foram denominados *exempla*, e assim como os *códices*, eram transmitidos de um

ateliê a outro e entre gerações. Estes conjuntos de desenhos também passaram a atrair colecionadores.

Eram muito numerosos a partir do final do século XV e a maioria executada a pena e ponta de metal. Esta prática de acúmulo de estampas permaneceria durante os dois séculos seguintes, sendo a gênese dos livros de ensino de desenho.

Seu desenvolvimento e disseminação refletem a afirmação do desenho como instrumento de pesquisa do real e como prática artística e, somados à pesquisa da perspectiva conciliavam arte e ciência.

É conveniente recordar que esta variedade expressiva ocorreu, em parte, ao surgimento e aperfeiçoamento dos materiais gráficos.

Cadernos de artista

Os cadernos eram um procedimento freqüente desde os artistas renascentistas pois faziam parte de uma época de profunda pesquisa de observação do mundo. Permaneceram



nos períodos posteriores como uma prática artística e de pesquisa, porém mais individual e voltada para a própria linguagem do artista.

Os temas presentes nos cadernos são variados e refletem os interesses da época e do artista. No caso particular dos escultores, os cadernos de estudos costumam conter na mesma folha, desenhos de um tema visto sob diferentes ângulos.

Uma variante são os Cadernos de Viagem, prática que se desenvolveu entre os artistas europeus a partir do século XV, atingiu as Américas e se conservou inclusive como prática contemporânea.

Além dos cadernos, há séries significativas de desenhos que foram reunidas em álbuns pelos artistas.

Naturalmente, os cadernos mais renomados são os de Leonardo da Vinci, um dos desenhistas mais prolíficos do Renascimento.

Leonardo da Vinci

...Sabemos alguma coisa sobre a amplitude e a produtividade do espírito de Leonardo porque seus alunos e admiradores preservaram cuidadosamente seus **esboços e cadernos de apontamentos**. (Gombrich: 1986: 293)

Seus manuscritos, reunidos em códices, testemunham o desejo de conhecer o mundo através do estudo minucioso dos fenômenos naturais, a anatomia, a botânica e os projetos. Dedicou muitos cadernos ao estudo do corpo humano, contendo folhas com detalhes anatômicos e numerosos estudos de rostos. Estas folhas serviam como uma forma de aproximação ao tema, procurando ressaltar e perceber os detalhes.



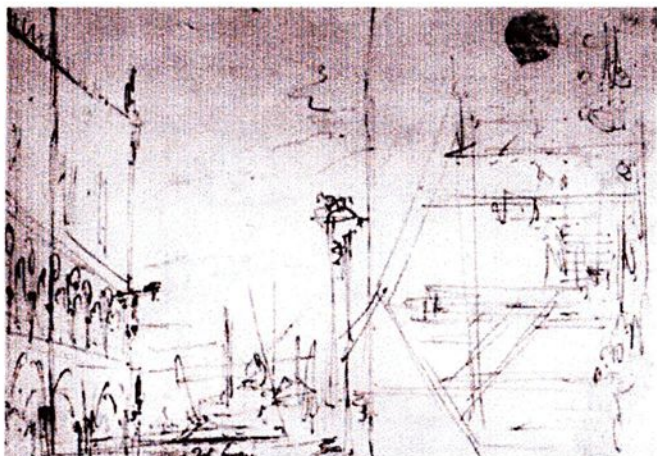
Tiépolo

Conserva-se um álbum em três volumes com cerca de 300 desenhos do veneziano Tiépolo,

intitulado *Sole Figure per Soffitt*. São desenhos de figuras

independentes, feitas sem um fim determinado constituindo uma espécie de repertório. Também fazem parte do álbum desenhos preparatórios para afrescos e pinturas, além de desenhos com acabamento feitos para colecionadores.

Canaletto



Realizou, entre 1728 e 1730, um caderno de esboços onde registrou 138 fachadas e paisagens venezianas. Os desenhos foram feitos com pena e tinta, num traço conciso e rápido. Alguns dos desenhos serviram para pinturas posteriores.

Delacroix

Alguns pintores do período Romântico francês, com seu característico fascínio pelo exotismo, fizeram cadernos em suas viagens.

Destacam-se os sete cadernos de viagem que Eugène Delacroix realizou em 1892 acompanhando uma missão diplomática, durante uma viagem de quatorze meses ao Marrocos.

Os desenhos, a riqueza de detalhes e as anotações refletem o vivo interesse que o pintor tinha pelo assunto. Delacroix anotou datas, lugares, descreveu a paisagem, a qualidade da luz, as variações atmosféricas e as pessoas, harmonizando texto e desenho. Além da qualidade plástica procurada, nos esboços fez anotações sobre as cores para realizar posteriormente aquarelas ou pinturas em seu ateliê.

Os cadernos conservados, devido à associação entre esboços e anotações, constituem o diário de um artista viajante que desejava registrar os detalhes de cada descoberta. A

memória e registro deste período seriam marcantes em sua carreira.



Viajantes na América

O século XIX seria marcado também pelos artistas viajantes europeus na América, com o intuito de registrar o “novo mundo” que se definira em nações autônomas. O

momento histórico estimulava a pesquisa das riquezas naturais e costumes do continente.

Os cadernos e álbuns dos artistas viajantes serviram de base para pesquisas históricas posteriores.

Quando esteve no Brasil em 1844, Edward Hildebrant (1818-1869) realizou um caderno de viagens ilustrado com desenhos da flora, fauna e tipos humanos, que reuniu e publicou na Europa em 1867.

O francês Jean-Baptiste Debret publicou seu álbum *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, no período de 1834 a 1839 em vários volumes, com reproduções de suas aquarelas e desenhos.

Arte moderna e contemporânea

Pablo Picasso

Pablo Picasso realizou aproximadamente 175 cadernos entre 1894 e 1967. Para o quadro *As Demoiselles d' Avignon*



executou 8 cadernos de esboços preliminares. Para o *Guernica*, Picasso fez 45 esboços preparatórios, todos datados e numerados, onde desenvolveu cada figura do quadro por separado.



Seus cadernos representam um registro gráfico constante das questões e temas de seu interesse, significando assim uma representação icônica de parte do processo criativo que ocupava sua mente. Também usava os cadernos para anotações e como estímulo para experimentar idéias.

Segundo Gardner, as mudanças que cada imagem sofreu na mente do artista são descritas graficamente nos cadernos de esboços. (Gardner, 1996)

O pintor mantinha também uma espécie de cadernos íntimos, onde registrava temas eróticos realizando depois séries de símbolos e mitologias. *“Como a maioria dos grandes mestres, à margem de sua obra ele alimenta seu inferno. Um pequeno caderno está sempre ao alcance de sua mão para receber as mais imediatas e íntimas confidências.”* (Brassai: 1999, 224)

Marcel Duchamp

Marcel Duchamp (1887-1968) questionou a arte tradicional e o limite entre a arte e a vida através de uma postura ideológica. Realizou uma série de desenhos preparatórios onde descartava o estético e valorizava os diagramas e o texto, evidenciando assim o aspecto conceitual de seu trabalho e suas reflexões sobre a arte.

Nesses desenhos incluiu anotações, esquemas e fotografias reunidos numa espécie de livro para ser consultado enquanto se apreciava a obra *La Mariée mise à nu par ses*



Célibataires, même. Le Grand Verre, realizada entre 1915 e 1923.

Henry Moore

A respeito do desenho na obra do escultor Henry Moore (1898-1986) é interessante apontar que com frequência expunha os esboços junto com as esculturas. Realizou grande quantidade de cadernos de esboços para o exercício de percepção das formas escultóricas.



A page from Moore's sketch-books, 1937

É relevante mencionar também, sua série de desenhos a pena sobre os abrigos subterrâneos de Londres nos

bombardeios da II Guerra Mundial, que constituem desenhos autônomos.

Carlos Scliar

Com o mesmo tema, a guerra, o artista brasileiro Carlos Scliar (1920-2001)



realizou uma série quando participava das operações bélicas na Itália entre 1944 e 1945. Trata-se de desenhos de observação, feitos com nanquim, sobre os soldados e a vida que levavam naqueles dias.

Lasar Segall

O pintor e gravador Lasar Segall (1891-1957) também realizou um álbum de guerra. Eram quatro cadernos, configurando um diário gráfico com pequenos desenhos sobre

a Primeira
Guerra,
produzidos
de 1919 a
1923. "...
como
aquele

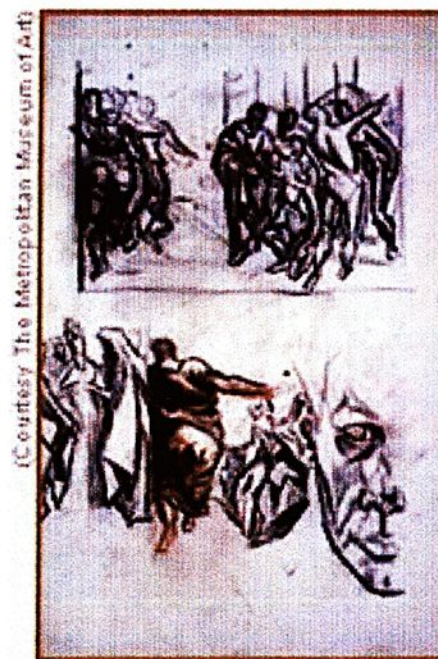


maravilhoso grupo de desenhos que foi seu álbum segredo durante a guerra... " (Miller, 1982: 80)

Realizou também num caderno de bolso a série *O Manguê*, de 1924 a 1928, a partir de esboços do natural, e que seria publicada quinze anos depois.

Posteriormente, nos anos 50, registrou num caderno de anotações as florestas de Campos do Jordão. *"Penetrar num mundo que Segall guardava com ciúmes, como era este de seus desenhos que talvez mostrou somente a algum raro amigo, não é um empreendimento fácil: cada traço exige uma informação, uma explicação..."* (Miller, 1982: 80)

Jackson Pollock



Renascimento, reduzindo essencialmente as figuras a diagramas.

Pollock também realizou um caderno de esboços no período de 1939-1940 que fazia parte de sua terapia para tratamento do alcoolismo.

Em seus cadernos de 1938 a 1941 revelou a influência dos muralistas mexicanos, os surrealistas, Picasso e o imaginário dos nativos americanos.

O artista Jackson Pollock registrou em cadernos de esboços idéias visuais que testemunham parte de sua trajetória. De 1937 a 1939 realizou, com lápis e tinta em dois cadernos, desenhos figurativos a partir de reproduções de obras do

Robert Rauschenberg

Robert Rauschenberg realizou uma série de 34 desenhos para o *Inferno* de Dante, reinterpretando cada passagem desta obra literária com imagens do mundo contemporâneo.

Nesta série o artista mescla técnicas, desde guache, aquarela, grafite e o procedimento que desenvolveu de transferência de imagens.

Flávio de Carvalho

Uma série importante de desenhos foi realizada pelo artista brasileiro Flávio de Carvalho (1899-1973). Com formação européia, ele participou das vanguardas artísticas no Brasil.



Em 1967 publicou seus desenhos em um álbum, que incluía a *“Série Trágica”* que fixava a agonia e morte da mãe.

Antônio Dias

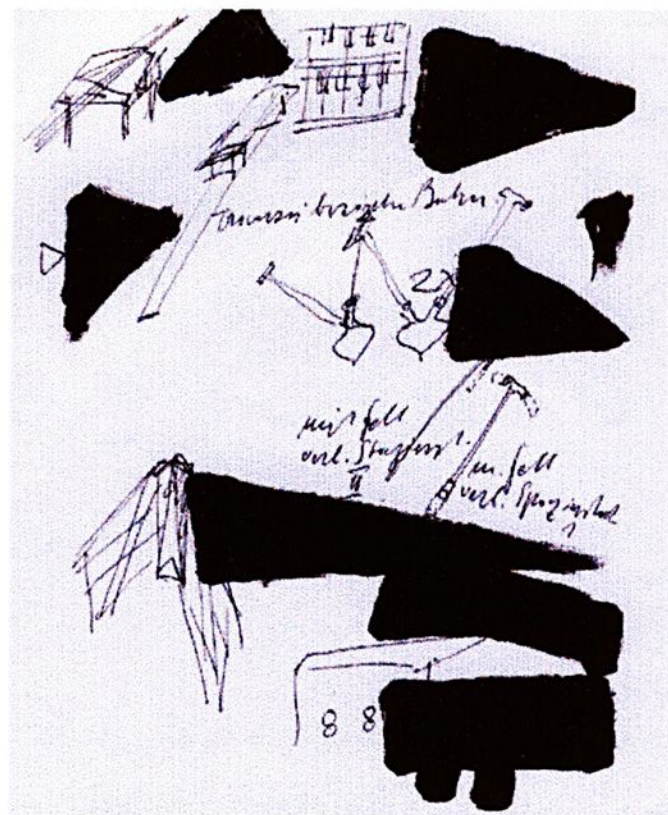
O artista brasileiro Antônio Dias, afirma que seus projetos nascem de anotações em pequenos e numerosos cadernos. Neles registra *“sonhos, pensamentos, citações, analogias, filosofia, diagramas, desenhos qualquer coisa. São sempre coisas organizadas com o espírito livre, sobre a vida, o trabalho, o lugar de trabalho, etc. As anotações não têm linearidade, mas são fundamentais para minha produção. Sempre carrego comigo um pacote de cadernos com anotações de muitos anos, que estudo antes de fazer qualquer trabalho.”* (Carneiro, 1999: 40)

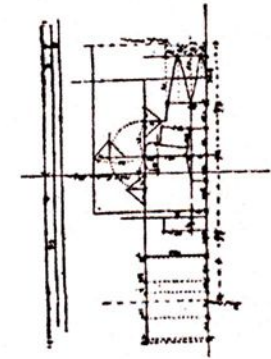
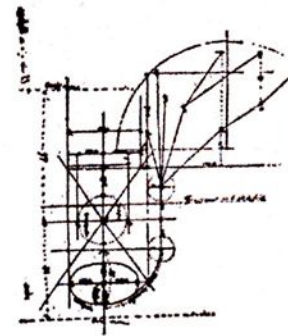
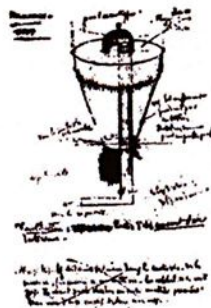


Joseph Beuys

Entre 1974 e 1975, Beuys produziu mais de 200 desenhos com o intuito de criar um caderno de esboços, na época em que foram publicados dois cadernos de Leonardo da Vinci que haviam sido redescobertos.

Em 1974 foram expostos seus desenhos de 1936 a 1972, numa exposição denominada "*The secret block for a secret person in Ireland.*" (Um caderno secreto para uma pessoa secreta na Irlanda). O conjunto de desenhos permitiu conhecer melhor o desenvolvimento de suas idéias. Os desenhos incluíam as primeiras formulações de suas propostas posteriores de ações e instalações.





2. O PROCESSO CRIATIVO

Há algo de extravagante no ato de criar,
embora a tarefa seja séria.

É igualmente extravagante escrever a
respeito desse ato, pois o processo
criativo é um processo silencioso.

Extravagante, sério e silencioso.

Bruner

2.1. ETAPAS DO PROCESSO CRIATIVO

Introdução

As pesquisas sobre criatividade procuraram definir a existência ou não de um padrão no ato criativo. Foram reconhecidas algumas fases sempre presentes, explicadas por separado para permitir uma descrição mais apurada, embora sejam fases com duração variável no tempo e que podem mesclar-se.

Assim, o processo criativo compreenderia as seguintes fases: Primeira apreensão, Preparação, Incubação, Iluminação e Verificação.

Primeira apreensão

Antes de ocorrer a criação, manifesta-se na mente do criador a noção de algo a fazer. Esta é a fase do primeiro *insight*, da apreensão de uma idéia a ser realizada ou um problema a ser resolvido. Não se trata da “inspiração”, mas

apenas a *noção* de algo a fazer. O momento da criação ocorreria depois de uma demorada elaboração consciente.

Preparação

É a fase em que são coletados os dados pertinentes ao problema. Investigam-se as potencialidades da idéia geradora. O criador lê, anota, discute, indaga, colecciona e explora. A apreensão original direciona e dá um propósito para a exploração do criador, embora esta visão original possa transformar-se completamente durante o processo.

Incubação

É um período de atividade não-consciente após as tarefas realizadas pelo consciente, quando o criador deixa de lidar com as idéias.

O inconsciente, desimpedido do intelecto literal, faz conexões não previsíveis, inesperadas, que constituiriam a



essência da criação. Este período pode ser longo ou curto, mas deve existir, pois é essencial para a fase seguinte.¹²

Iluminação

É o momento em que o criador percebe a solução de seu problema, o pensamento que completa a idéia original, quando parece que as partes configuram um todo que faz sentido.

A iluminação já foi descrita como de natureza súbita e involuntária, e capaz de gerar um sentimento de intensa alegria. Outra característica do momento da iluminação é que esta se manifesta na transição entre o trabalho voluntário e o repouso.

Devido a esta característica, muitos artistas tentaram criar condições favoráveis para alcançar a iluminação enfraquecendo o ego, ingerindo drogas, etc. Nesta fase a

pessoa sente que sua intuição é correta, mesmo antes de sua verificação lógica.

Verificação

É a última fase do processo criativo, quando o intelecto tem que terminar a obra iniciada pela intuição. O criador precisa verificar o que existe de válido no trabalho feito na fase de iluminação e costuma efetuar um julgamento das idéias resultantes. Esta tarefa leva períodos variáveis de tempo e pode levar, por sua vez, a novas intuições.

Em suma, o ciclo criador parece contar cinco fases que não se mostram tão distintas na experiência.

Primeiro há o impulso para criar. Segue-se um período, geralmente demorado, em que o criador recolhe material e investiga diferentes modos de trabalhá-lo. Vem a seguir um tempo de incubação no qual a obra criadora procede inconscientemente. Surge então o momento da iluminação, onde o inconsciente anuncia de súbito os resultados de sua faina. Há, por fim, um processo de revisão onde as *donnés* de inspiração são conscientemente elaboradas, alteradas e corrigidas. (Kneller, 1973: 69)

¹² Dado já demonstrado pela psicologia, embora não se tenha compreendido ainda o porquê.



2.2. O DESENHO ENTRE O PENSAMENTO E A MATÉRIA

*"Sabes o que acontecerá contigo, ao te exercitares no desenho
a bico de pena?
Ficarás mais esperto, prático e
capaz de muito desenho dentro de tua cabeça."
(Cennini, cap. XIII)*

Introdução

No primeiro capítulo da pesquisa, foram apresentados **aspectos materiais** vinculados ao desenho e aos esboços. Esta segunda etapa aborda alguns **aspectos conceituais** relacionados a este assunto.

Para tanto, é importante abordar um aspecto fundamental do desenho que permite evidenciar a forma de raciocínio criativo que se estabelece ao fazer os diários e os cadernos de esboços. Este aspecto é o imediatismo entre o pensamento e seu registro pela mão, possibilitado pelo desenho.

O desenho e mente

Entende-se que a origem de toda expressão sensível está mais na mente e nas reações geradas no homem, do que no mundo. É por isso que o historiador Gombrich afirma que toda arte é conceitual. (Gombrich, 1986)

Um dos elementos que participa do processo criativo é a memória. Ela fornece uma lógica formal ao trabalho ou muitas vezes atua como um esquema mental que condiciona a criação. Desta forma, supõe-se que na construção de qualquer imagem deve-se partir de uma anotação mental.

Portanto, a imagem materializada no suporte escolhido representa uma presença sensorial, abstrata ou conceitual, que se formou na mente humana.

O desenho parece ser um instrumento privilegiado para tornar esta operação possível devido ao imediatismo que permite entre o pensar e o gesto que registra este pensamento.

Se, como afirmamos, todo ato criativo parte de uma dinâmica entre um repertório de memória e as emoções



geradas pelo estímulo do ambiente, o desenho poderá também traduzir o raciocínio e o saber do artista.

O escritor Mário de Andrade afirmava que assim como a palavra, o desenho era essencialmente uma arte intelectual que se devia compreender com os dados confrontadores da inteligência. (Segall, 1991)

O desenho e a matéria

Entretanto, todas as disciplinas artísticas se expressam em maior ou menor grau na matéria, inclusive a arte conceitual. Por isso, o desenho apresenta outro desdobramento que é evidenciado em seu aspecto material.

O escritor Leymarie afirmou que o encanto de um desenho reside em poder seguir o movimento da mão que o traçou. (Leymarie, 1985)

Quando a intenção do artista é transferida para a mão e realiza um esboço, este desenho passa a ser o registro sensível da intenção e do conhecimento do artista. Assim, o

desenho será, simultaneamente, a prova de uma percepção que se manifestou na mente e o instrumento que fixou a memória dessa percepção.

O estado de atenção e discriminação exigido pela prática atenta do desenho proporciona a possibilidade de trabalhar as idéias por etapas. Assim, o desenho além de meio para registrar, pode ser também uma ferramenta para a experimentação destas etapas.

Talvez por isso, por ser o registro mais direto do impulso criador, o desenho apresenta, com frequência, mais vitalidade de expressão que os produtos que dele derivam.

O desenho e os acasos

Da mesma forma que os acasos intervêm durante todos os processos criativos, eles interferem também na disciplina do desenho. Durante a elaboração de um desenho, cada atitude induz a um novo estímulo e reformula a intenção do artista. O *desenho se faz*.



O processo criativo está sendo estudado através da disciplina do desenho porque pode ser o intermediário para colocar em ação as informações visuais e a mecânica do pensamento criativo.

Desta forma, o desenho pode ser o meio pelo qual o artista encontra para esclarecer, a si mesmo, o que está criando ou pretendendo criar.



2. 3. O PENSAMENTO CRIATIVO

"A alma nunca pensa sem uma imagem".
Aristóteles

Introdução

A atividade artística caracteriza-se por utilizar uma forma de raciocínio em que a percepção e o pensamento atuam simultaneamente. A percepção é um conjunto de processos, mentais e cognitivos, que realiza operações com o meio. Estes processos constituem todas as operações mentais envolvidas na recepção, armazenamento e processamento da informação. (Arnheim, 1980)

Assim, *a pessoa pensa através dos sentidos*. Por outro lado, este processo envolve também uma relação entre a *percepção sensorial* e a *memória*, que é fundamental para entender o raciocínio artístico.

A este respeito, Federico Zuccari em seu tratado de 1607, já definia o conceito de *disegno interno*, presente na mente do artista, para diferenciá-lo do *disegno esterno*, materializado numa obra.

Imagens mentais

Aristóteles dizia que sem uma representação, a atividade intelectual é impossível.

Segundo Arnheim, a concepção de uma obra depende da tradução das imagens mentais em figuras visuais. Pensar graficamente seria uma etapa prévia à execução, em que a reflexão flui do pensamento para o papel permitindo visualizar possíveis soluções gráficas para uma idéia. Assim, esta reflexão transformaria um conteúdo latente, o pensamento, em imagens gráficas.

Quando uma imagem mental corresponde ao mundo exterior percebido é possível comparar a imagem já presente na mente do artista com o objeto real. Entretanto, se a imagem interna de algo percebido não corresponde a um dado elemento externo real, torna-se mais sutil falar em imagens mentais.

Por esta razão, os estudos realizados sobre o pensamento criativo sempre envolveram discussões sobre as

imagens mentais, como seriam estas imagens e se era possível pensar sem imagens.

Os teóricos da Gestalt, uma escola psicológica, afirmavam que a incompletude da imagem mental não estava relacionada à percepção insuficiente ou fragmentada do objeto, pelo contrário, constituía uma característica positiva da captação mental do objeto, que difere de sua natureza física. Sendo assim, evitava-se o erro de acreditar que a representação mental do objeto seria idêntica às propriedades do objeto em si.

Para explicar melhor o conceito, comparavam-se as operações da mente a uma série de quadros impressionistas; o que é muito significativo, pois a partir do Impressionismo, a estética passou a aceitar que a imagem pictórica é produto da mente e não descrição de um objeto físico.

Seguindo esta lógica, se o pensamento opera em imagens, estas terão que ser abstratas quando ele estiver lidando com abstrações.



A difícil tarefa de chegar a estas imagens mentais pode apoiar-se no desenho. Um bom exemplo seriam as linhas e diagramas que os professores traçam para descrever raciocínios, idéias e pensamentos lógicos. Obviamente, estes desenhos não são miméticos embora tenham um alto grau de representatividade.

Os desenhos e pinturas deixam uma trilha mais explícita da configuração do pensamento, pois contém materialidade e traduzem os pensamentos em modelos visíveis. Constituem-se, segundo Kneller, na exata descrição de um conceito porque as formas perceptuais e pictóricas não seriam apenas a tradução dos produtos do pensamento, e sim a materialização do pensamento em si.

Como as imagens são produzidas na mente em diversos níveis de abstração, pode-se deduzir que é possível pensar com palavras que atuariam como apoio às operações do pensamento visual.

O pensamento criativo

O processo criativo tem sido pesquisado na arte e na ciência através dos produtos que gera: teorias, invenções e obras de arte. Por isso, a materialização do processo criativo facilitaria sua análise.

Segundo Francastel o documento artístico revela, ao mesmo tempo, o saber técnico do artista e seus esquemas de pensamento.

Quando o processo criativo é estudado em seu aspecto mental e emocional, é necessária uma abordagem mais sutil porque os conteúdos encontram-se nos estados interiores das pessoas que os criam. Sabe-se que, ao contrário do raciocínio reflexivo e analítico, o pensamento criador é subjetivo e fluido. Esta fluidez proporciona uma natureza esquiva ao pensamento criador dificultando sua observação.

Para entender melhor o processo criador, buscamos a definição de Kneller em seu livro *Arte e Ciência da Criatividade*.



...Como fenômeno natural, pode a criatividade ser passível de investigação científica. Mas sendo também uma forma de comportamento humano, a liberdade e a singularidade humanas estabelecem limites ao que a ciência pode realizar. Em outras palavras, a criatividade jamais pode ser totalmente predita porque em cada homem a criação é até certo grau singular e até certo grau seu produto de livre escolha. Não deixa de haver no ato de criação um elemento de mistério que sempre fugirá à análise. (Kneller, 1973: 99)

Por outro lado, desvencilhar-se de algumas antigas crenças sobre o ato criador foi essencial para a arte moderna e seus desdobramentos. Para isso contribuíram a filosofia e a psicologia, somadas à análise e à reflexão dos próprios artistas a respeito dos mecanismos envolvidos no pensamento criativo.

O registro de idéias através do desenho

A biografia de um pintor só nos esclarece realmente acerca das fontes de sua inspiração e dos caminhos seguidos, muitos anos depois da morte, quando os documentos íntimos (cartas, diários, rascunhos) começam a ser publicados. Sergio Milliet.

O sistema de pensamento que cada artista constrói para criar pode expressar-se, devido à sua individualidade,

nos primeiros momentos da criação e na vivência diária da prática artística.

Este pensamento se materializa em fatos artísticos, que podem transformar-se diretamente em objetos ou ser registrados por etapas, através de anotações, reflexões e esboços.

A autora Fayga Ostrower considerava que seria um erro identificar a criação como um momento único, visto que uma obra monumental como o *Guernica* não poderia ter sido concebida apenas em uma etapa.

Ela afirmava que as intenções do artista, mesmo vagas, iriam convergir numa idéia geradora que seria revelada ao artista apenas quando as imagens fossem elaboradas. Ou seja, a criação ocorreria apenas a partir do processo de trabalho, incorporando assim o conceito de acasos artísticos. (Ostrower, 1977)

Sabe-se também que os artistas costumam recorrer várias vezes a suas anotações pois estas funcionariam como



extensões das elaborações mentais que efetuaram sobre uma idéia, além de ser parte da memória do trabalho que vai realizando-se para dar existência à obra.

Acredito que os cadernos e esboços revelam algo mais que experimentação de formas, eles revelariam o **sistema** que cada artista constrói. Este sistema criaria relações e nexos entre as idéias e as emoções do artista, numa dinâmica que não inclui linearidade, ou seja, não percorre um caminho reto da desorganização até a síntese.

Apresentaria sim uma dinâmica constante que exclui o tempo, devido às infinitas possibilidades de retorno à fonte primordial das idéias que os cadernos permitem. Este **sistema** seria construído e utilizado para abordar a própria criatividade.

A partir de depoimentos de artistas modernos e contemporâneos apresento a seguir algumas anotações sobre este assunto.



Cézanne

Afirmava que a concepção de uma obra não podia preceder sua execução, pois a expressão nunca poderia ser a tradução clara de uma idéia. Apenas na obra definitiva é que apareceria claramente a idéia, portanto a concepção e a execução devem constituir-se num todo único.

Acreditava que na arte, *"tudo é teoria desenvolvida e aplicada em contato com a natureza"*. (Cézanne, 1992: 239)

Apesar do número reduzido de pinturas que se basearam em esboços, desenhava



continuamente e sempre mantinha cadernos de desenho, onde estudava a obra de mestres da pintura, realizava desenhos de observação e retratos da família.



Klee



Paul Klee estruturou no desenho praticamente toda sua teoria e prática artística. Desenhava constantemente e registrava em diários suas reflexões.

Pretendia fazer algo que considerava modesto, isto é,

desenvolver um mínimo motivo formal que pudesse abranger com o lápis sem qualquer técnica. Afirmava que a linha seria capaz de expressar todos os conceitos que elaborara sobre a arte.

Duchamp

A abordagem inovadora de Marcel Duchamp constituiu uma ruptura nos modos de considerar o objeto de arte. Afirmava que a arte devia ser *cervellite* (trabalho do cérebro:

cerveau, em francês) e não uma experiência da retina, isto é, a obra de arte seria uma nova realidade em si mesma, com leis próprias e sem imitar a realidade. Explicando o processo criativo dizia que o artista passava da intenção à realização através de uma série de reações totalmente subjetivas.

Para sua obra emblemática, *O Grande Vidro*, elaborou um caderno com anotações e esquemas que considerava parte intrínseca da obra.

Matisse

Matisse considerava seu desenho a traço como a tradução direta de sua emoção mais pura, possível graças à simplicidade deste meio. Afirmava que seus desenhos eram mais completos do que poderia parecer, e que não podiam ser chamados de esboços.

A respeito de uma viagem ao Taiti que fizera e da qual não trouxera nenhuma imagem ou fotografia, comentou: “Se tirar fotos, de tudo que vejo só verei daqui por diante essas

pobres imagens. E as fotos talvez impedirão minhas impressões de agir em profundidade. É mais importante impregnar-se das coisas. Essas lembranças voltaram agora, quinze anos depois, na forma de imagens obsedantes: madrepérolas, corais, esponjas, peixes..." (Brassaï, 2000: 311)

Picasso

A abordagem artística de Pablo Picasso incluía vários aspectos do processo criativo: a constante atenção do meio em que vivia, planejamento mental, estudos dos detalhes, desenhos de observação e uma elaboração posterior das formas observadas. Utilizava os cadernos para fazer apontamentos das idéias e também como um estímulo para pensar, experimentar e refletir sobre estas idéias.

Através dos cadernos sabe-se que o artista seguia alguns assuntos durante anos, experimentando variações sobre os mesmos temas.

Pode-se elucidar como funcionava a percepção visual de Picasso através da explicação de como surgiu uma série de paisagens de um local que visitara: *"Um dia, essas paisagens que entraram em mim inadvertidamente começaram a sair. Tentei exprimir antes sua síntese. Nenhuma foi pintada com base em esboços, com o motivo diante dos olhos..."* (Brassaï, 2000: 222)

Por outro lado sua abordagem criativa incluía também desenhos do natural para manter a prática. O escritor Brassaï relata a intensa produção de esboços do natural que o pintor realizava sobre qualquer objeto presente no ateliê. Em uma ocasião que Picasso recebera plantas de presente: *"O ateliê já está repleto de desenhos, de guaches esboçados, representando essas plantas."* (Brassaï, 2000: 198)

Picasso comentou que seu trabalho era como um diário e que, apesar da facilidade com que parecia criar, também dedicava um exaustivo trabalho a algumas telas.



Giacometti

Começava a trabalhar sem esboços prévios ou idéias preconcebidas, afirmava não saber de antemão como a obra iria ficar. Entretanto, executou um grande número de desenhos autônomos, alguns reproduzidos em gravura através de papel litográfico de decalque. Opinava que o desenho era a base de tudo. *"Tudo deve vir através do desenho. Depois disso as cores serão inevitáveis."* (Lord, 1998: 83)



Giacometti também tinha o hábito de desenhar e rabiscar anotações em revistas e livros que estava lendo, geralmente com caneta esferográfica, em qualquer lugar que estivesse. Fazia anotações rápidas do natural, copiava as imagens reproduzidas nas publicações ou fazia anotações, com seus traços característicos. (Lord, 1998)

Henry Moore

Utilizava o desenho para projetar esculturas e como forma de gerar e desenvolver idéias. Como considerava o processo da escultura lento em comparação ao desenho, usava-o como instrumento para idéias que não teria tempo de realizar em esculturas.

Costumava desenhar em períodos alternados com a escultura pois considerava o desenho como um exercício para manter-se atento e evitar o perigo de cair numa fórmula.

Considerava que o desenho aumentava seu repertório de formas e a própria experiência com as formas. Assim, estas se mantinham na memória, numa espécie de repertório sensorial, ao qual o artista solicitava quando projetava suas esculturas.

Explicou que quando tentava descrever com detalhes de luz e sombra a tridimensionalidade num desenho preparatório, interrompia o desejo de esculpir a forma desenhada. Percebeu, assim, que seus desenhos

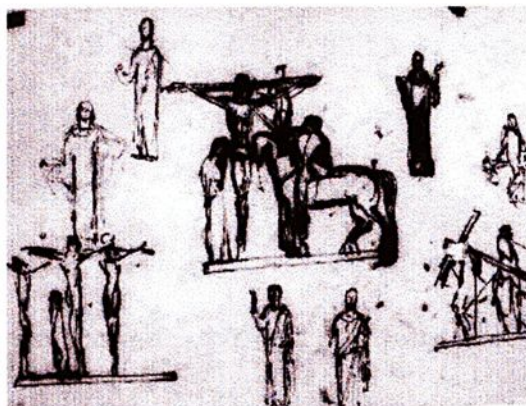
preparatórios para escultura deviam conter apenas algumas indicações do volume, o que não significava que a visão que estava por trás do desenho fosse bidimensional. (Moore, 1990)

Victor Brecheret

No processo criativo do escultor Victor Brecheret, o desenho era utilizado como uma etapa preparatória e também como ferramenta de ensaio para descoberta das possibilidades expressivas.

Em desenhos de poucos traços, anotava as primeiras concepções sobre um tema ou definia a composição.

Geralmente lineares, sem intenção realista ou tridimensional. Em desenhos mais elaborados pesquisava detalhes do corpo das



figuras para suas obras.

“Ele ficava horas calado, desenhando sem parar. Não eram trabalhos de um desenhista. Eram estudos, pesquisas e investigações para alcançar a figura acabada de uma nova criação. Desenhos de escultor, que definiam formas, volumes ou linguagens com pouquíssimos traços.” (Brecheret Filho, 2000: 6)

Ismael Nery

Sabemos de sua abordagem criativa através das memórias do amigo



Murilo Mendes e das obras que deixou. Desenhava intensamente e com muita facilidade e, assim como Giacometti, esboçava constantemente nos cafés em qualquer pedaço de papel que lhe estivesse a mão.



É conhecido o fato de que o escritor Murilo Mendes guardava os desenhos que Nery costumava jogar no lixo em grande quantidade.

O autor sugere que com o característico tumulto mental que aparentava Ismael Nery, era nos desenhos que organizava seus pensamentos através de linhas, planos e volumes de grande concisão.

“...a rapidez com que pinta, no fundo explica o indivíduo que pintando se limita a copiar uma criação já toda feita no espírito, toda completada no pensamento.” (Mendes, 1996: 118)

Francis Bacon

O pintor Francis Bacon não executava esboços ou desenhos para o planejamento de seus quadros. Afirmava que dedicava muito tempo às divagações, vendo quadros desfilando como slides na sua mente. Porém, por considerar muito grande a distância entre a beleza que via na mente e a

possibilidade de realizá-la, deixava ao acaso a execução material de sua obra. (Sylvester, 1995)

Em seus quadros, realizava um esboço rudimentar diretamente na tela com um pincel grosso, somente para dar início ao trabalho.

Sabemos que não usava esboços preparatórios nem cadernos, porém consultava constantemente fotos de suas próprias obras, que deixava espalhadas no ateliê. A respeito, comentava que funcionavam como detonantes de idéias.

Flávio de Carvalho

Apesar do grande número de desenhos realizados, não fazia esboços prévios na pintura de retratos, porque pretendia trazer à tona a emoção imediata quando executava a obra frente ao retratado. Afirmou que escolhia a cor predominante e a colocava através de um impulso direto na tela. (Daher, 1984)



Realizava também com esse fim, desenhos a nanquim que denominava *linhas de forças psicológicas*, geralmente de figura humana procurando a espontaneidade na complexidade dos traços.

Apesar de não realizar esboços preparatórios para seus retratos, tornou-se emblemática sua série de desenhos de observação. Trata-se da *Série Trágica*, que realizou sobre a morte da mãe. O desenho aqui parece ter uma função catártica, de exploração dos próprios sentimentos.

Anna Bella Geiger

Para a artista (Rio de Janeiro, 1933), o desenho tem a qualidade de permanente abertura, renovação e revelação.

Afirma que este meio é a via direta para seus pensamentos, caracterizando-se numa espécie de “raios-X” de seu trabalho. (Ramírez, 1997).

Joseph Beuys

O desenho para Beuys significava o instrumento ideal para conceituação e invenção, seus desenhos configuravam sua autobiografia. Para ele, era o meio para pensar e ampliar a linguagem da arte, em áreas onde a fala ou os conceitos não conseguiam traduzir o que procurava.

Suas séries de desenhos registram freqüentemente o ponto de germinação dos pensamentos que, posteriormente, colocaria em prática em ações ou instalações

O papel atuava como suporte para seus diagramas e pensamentos privados, porém, quando Beuys os tornava públicos através de performances, incorporava o uso de uma lousa.

Artur Barrio

O artista (Porto, 1945) considera o desenho uma idéia que integra a escrita e se desenvolve no processo de materialização dessa idéia. Em sua produção o desenho é o



primeiro veículo para as propostas conceituais e registro das idéias. Sua obra é marcada pelos objetos de forte tendência escatológica, e seus desenhos também incorporaram estas características. Em 1967 expôs desenhos, cadernos de esboços e instalações com desenhos nas paredes. Nessa

época politizada escolheu o desenho pela precariedade e potencial de

liberdade criativa.

Em 1988 expôs uma série de instruções

detalhadas de 48 pinturas, com descrições sobre as molduras e forma de pendurar, em textos manuscritos, com rabiscos e marcas gestuais. Na XXIII Bienal, de 1996, expôs seus cadernos em vitrinas e disponibilizou cópias deles em *offset* para o público.

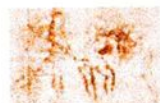


Sua retrospectiva de 1995 no Paço Imperial (Rio de Janeiro) consistia totalmente de textos manuscritos e desenhos, ambientados numa sala escura apenas iluminada por um aparelho de TV preto e branco.





p.35. Ostraca de Senenmut – Pedra pintada – 1470^a.C. – Metropolitan Museum, Nova York



p. 36. Sinopia – c. 1360



p. 37. Carracci, A. – Estudo de anjo – Pedra preta s/ papel azul – Metropolitan Museum, Nova York



p. 40. Djanira de Motta e Silva – São Sebastião – Carvão sobre tela – Col. Part.



p. 41. David, J.L. – A Princesa Murat e Paolina Borghese – Lápis s/ papel – Fogg Art Museum.



p. 42. Beuys, J. – Grafite s/ papel – 1956 – Col. Part.



p. 43. Lichsteinstein – Esboço.



p. 45. Villard de Honnecourt – Página 36 do Códice – Biblioteca de Leyde, França.



p. 46. Pisanello – Três vacas – c. 1440 – Ponta de metal – Museu do Louvre, França.



p. 48. Tiépolo – Deus do Rio e Ninfa – 1740 – Pena e tinta marrom – Metropolitan Museum, Nova York



p. 49. Canaletto – Caderno de esboços – 1728 – Pena e tinta marrom



p. 50. Delacroix, E. – Caderno de viagem ao Marrocos – 1832 – Tinta marrom e aquarela – Museu do Louvre, França.



p. 51. Picasso, P. – Estudo p/ as Demoiselles d'Avignon – 1906 – Yale University.



p. 52. Moore, H. – Caderno de esboços – 1937



p. 52. Scliar, C. – Desenho da FEB – 1945



p. 53. Segall, L. – Interior com 4 figuras – 1921 – Grafite s/ papel – Museu Lasar Segall, São Paulo.



p. 53. Pollock, J. – Caderno de esboços – Metropolitan Museum Nova York.

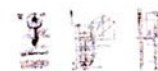


p. 54. Flávio de Carvalho – Série Trágica – Carvão.



p. 55. Beuys, J. – Desenho – Tinta s/ papel – Col. Part.

LISTA DE FIGURAS II



p. 56. Duchamp – Esboços para O Grande Vidro – 1918-23.



p. 61. Daumier – Os Colecionadores de Estampas – Aquarela, lápis e nanquim s/ papel – Musée D'Orsay, França.



p. 65. Cézanne – Anotações – c. 1888 – Kunstmuseum, Suíça.



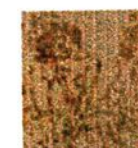
p. 66. Klee – Arches of the Bridge Break Ranks – 1937 – Carvão – Bild Kunst



p. 68. Giacometti – Cabeça de homem num interior – s.d. – Lápis litográfico



p. 69. Brecheret – Via Crucis – déc. 40 – Tinta china s/ papel – Col. Part.



p. 69. Ismael Nery – Nanquim s/ papel



p. 72. Barrio – Cadernoslivros – Várias técnicas - 1978



p. 73. Villard de Honnecourt (detalhe) – Página 36 do Códice – Biblioteca de Leyde, França.



p. 74. Rodin – Estudos para Balzac – Museu Rodin, França



p. 76. Rodin – Estudos para Balzac – Museu Rodin, França



p. 74. Mira Schendel – Monotipias – 1965 – Óleo s/ papel arroz – Col. Part.

INTRODUÇÃO

Entre vários artistas existe a prática de manter alguma forma de registro constante como eixo central para o desenvolvimento de suas idéias. Esta tendência parece ter se evidenciado em exposições nas quais, além das obras finais, são apresentados os estudos preliminares, cadernos de esboços ou diários dos artistas.

Eles nem sempre são expostos devido à sua fragilidade material e porque muitas vezes são privados demais para que o artista se sinta confortável ao mostrá-los. *Expondo-os, o artista se expõe.*

Este tipo de material configura um exemplo e explicação da produção artística devido à sua natureza extremamente pessoal. Mais do que registros de suas observações, os artistas visuais neles revelam ao mundo seu olhar pessoal através das imagens contidas nos limites de um

papel. Além disso, este material contribui para a compreensão dos processos mentais e da prática criativa.

Um aspecto que se evidenciou nesta pesquisa foi a presença de temas recorrentes, característicos na maioria dos artistas. Esta recorrência exige uma constante renovação dos modos de representação visual. A partir dos estímulos visuais, as emoções e elaborações mentais que eles provocaram permanecem registrados na memória e podem ser acessados, sempre que desejado, através da elaboração de um esboço ou, se já foram documentados anteriormente, ser retomados e sofrer experimentações gráficas.

Mesmo registrando uma cena passageira, elementos do cotidiano, viagens ou estudos, os desenhos configuram uma qualidade privada porque geralmente não tem intenção de apresentação pública. Ao contrário, costumam ser feitos para pesquisa e experimentação e para a realização do próprio desejo, que compele o artista a desenhar.



Nem todos os artistas desenham ou conservam seus desenhos em um caderno, mas aqueles que o fazem, registram imagens do mundo observado e imaginado. Alguns cadernos costumam ser mantidos de maneira contínua e pessoal, como um diário.

Este material gráfico costuma ser valioso e pessoal para os artistas e quando eles se dispõem a torná-los públicos estão sendo generosos ao compartilhar seu processo artístico.



Cildo Oliveira

Edith Derdyk

Feres Khoury

Francisco Maringelli

Jac Leirner

Leda Catunda

Maria Tereza Louro

Maria Villares

Nicolitcheff

Norberto Stori

Sérgio Fingermann

AS ENTREVISTAS

Para organizar as informações obtidas com os depoimentos dos artistas e as imagens registradas, defini quatro eixos orientadores fundamentados na pergunta básica: Como são registradas as idéias em artes plásticas?

É conveniente ressaltar que a idéia que permeia toda esta pesquisa é o conceito de arte como processo, não como obra final. Os dados pesquisados foram organizados da seguinte forma:

1) O RESULTADO: a obra

- A obra é a concretização das idéias, conceitos e propostas do criador na matéria. Comenta-se brevemente sobre a obra de cada artista para a melhor compreensão de seus procedimentos.

2) A MATÉRIA: os meios

- Como procedem os artistas para registrar na matéria suas idéias, percepções e projetos? Usam cadernos, diários, esboços, meios mecânicos ou tecnológicos? Descrevem-se os procedimentos escolhidos pelos artistas.

3) A POÉTICA: o mental e o emocional

- Como surgem as idéias dos artistas? O que contribui para que estas idéias se definam?

- Existe recorrência de idéias? Existe imagem mental?

- Que fatores cognitivos, conceituais, de memória, emocionais ou poéticos estão envolvidos na origem de uma idéia?

4) O PERCURSO

- O percurso necessário para o registro de idéias e sua materialização inclui elementos como o acaso e rituais?

- Qual o papel do desenho neste percurso?

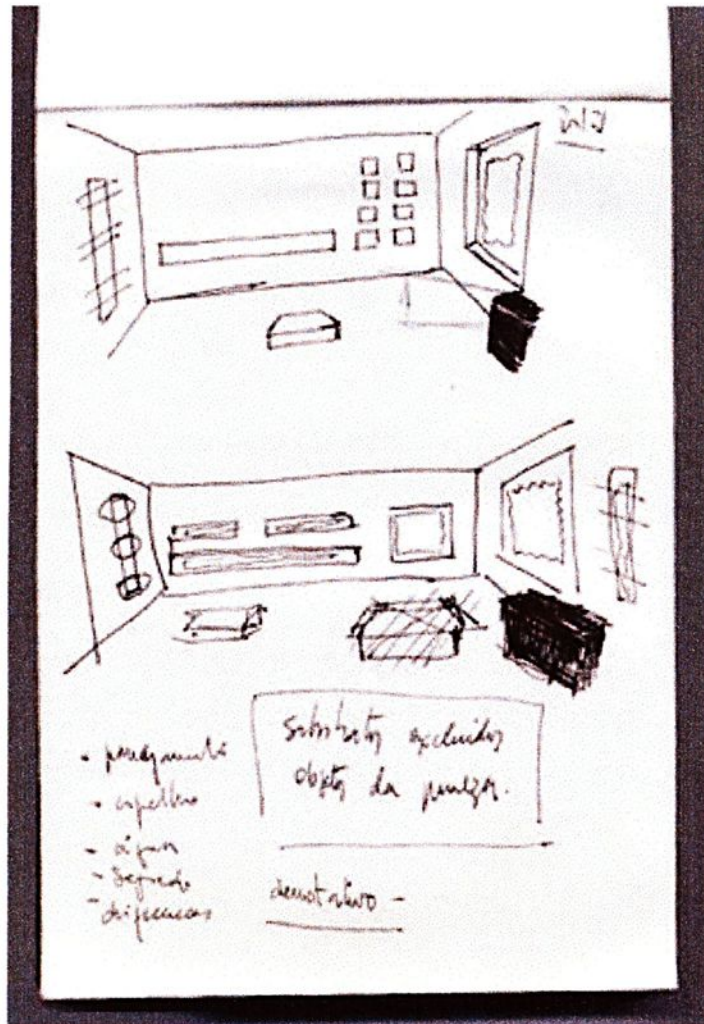


3.1. OS ARTISTAS FALAM DE SEUS PROCEDIMENTOS.



Artista: CILDO OLIVEIRA

Meio: PINTURA E OBJETOS



1. A OBRA. "Papel reciclado e computador."

Em seu trabalho são recorrentes a recuperação e pesquisa iconográfica indígena e simbólica primitiva. Em sua tese de Mestrado realizou uma série de pinturas de grande escala sobre papel de fibras vegetais manufaturado com uma técnica que desenvolveu. Os desenhos tinham como referência os padrões gráficos usados pelos índios Kadiwéu, seu tema de pesquisa.

2. A MATÉRIA: os meios de registro

O artista mantém cadernos de apontamentos onde inclui suas reflexões e as primeiras idéias de formas, cores e padrões que desenvolve. Anota também o material, formatos e dimensões que utilizará, planeja a montagem de seus objetos e a forma de apresentação no espaço das galerias.

Em seus cadernos se destaca a beleza das capas e da encadernação. Usa canetas de várias cores, mescla anotações acadêmicas com o planejamento de instalações, dimensões, escalas, anotações sobre simbologias e desenhos de padrões.



Para a montagem do trabalho no suporte definitivo não usa esboços intermediários, trabalha diretamente na escala final a partir das anotações nos cadernos.

“Meu trabalho é realmente planejado, vejo tudo, desenho tudo, faço até estudos acadêmicos. Está tudo documentado. Todas as idéias estão nos cadernos, referências e textos...”

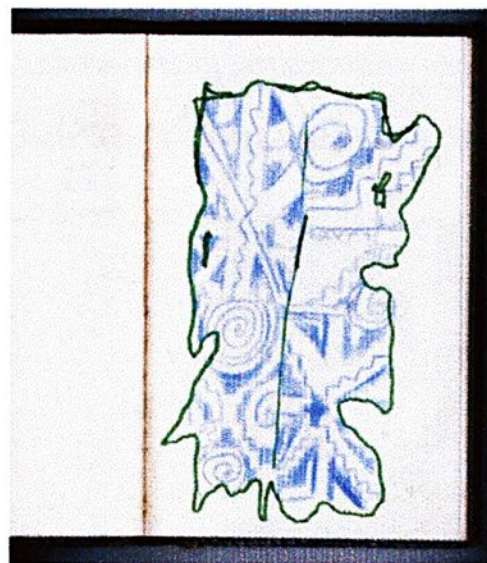
Outros recursos.

Tem usado muito o computador, principalmente no estudo de cores e texturas de módulos. A partir dos desenhos a lápis trabalha no computador, realizando posteriormente

cópias em grande formato sobre tela (*plotter*), pois deseja conservar a impressão de sua textura. Atualmente, os desenhos que costumava repetir e transformar no processo tradicional são realizados no computador, escaneando a imagem original.

Afirma que o computador permite guardar na memória todas as imagens que representaram e registraram seu pensamento no processo de criação.

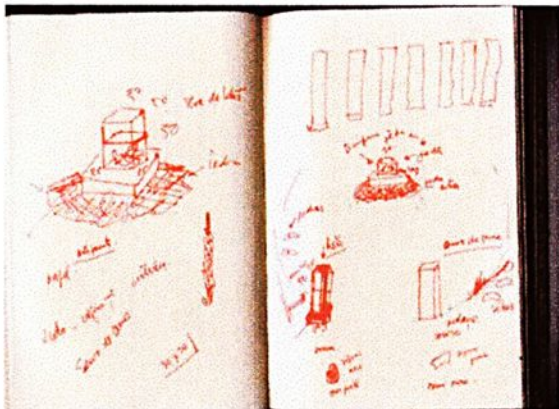
3. A POÉTICA: o mental e o emocional



O artista comenta que seu processo sempre foi muito construtivo pois inclui espelhamento, serialização e repetição. Em seus cadernos registra todo o desenvolvimento da idéia, da instalação, os

materiais que vai utilizar e as datas. Acredita que as idéias se desenvolvem à medida que os trabalhos são realizados.

Recorrência das idéias



Em seu procedimento de criação, o artista organiza as implicações de todo o trabalho, incluindo os materiais utilizados e

as etapas necessárias. Comenta que raramente aproveita uma imagem ou idéia já utilizada.

Imagem mental

“Às vezes tenho a imagem mental do que quero e vou atrás dela através do trabalho. No caderno registro a idéia e o planejamento para desenvolvê-la.”

4. O PERCURSO

Acasos

Comenta que no trabalho de criação ocorrem fatores de percurso alheios às questões formais mas que afetam a execução final das obras.

O desenho

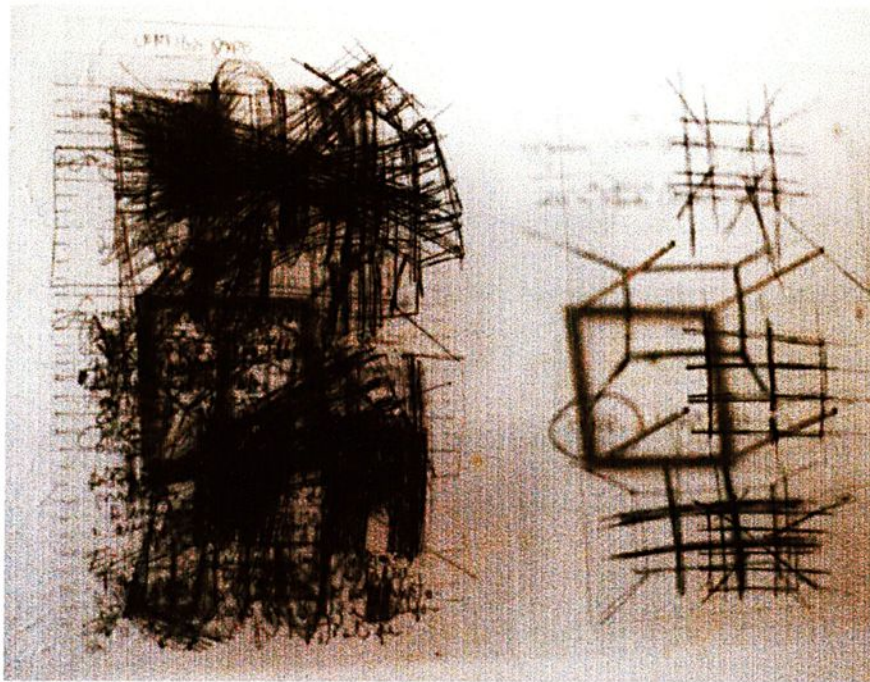
“Eu gosto de desenhar.”

Para ele, o desenho é o meio mais prático e próximo ao artista. Afirma que o desenho é a técnica mais ligada ao pensamento do artista, embora pudesse utilizar-se outro meio, como a pintura por exemplo, mas que o desenho é o meio mais prático pois sempre se dispõe de lápis e papel.



Artista: EDITH DERDYK

Meio: Desenho – Linha – Instalação



A artista sobrepõe imagens escaneadas de seus diários sobre um suporte transparente, com a intenção de transmitir a imaterialidade do próprio pensamento.

1. A OBRA. “Desde sempre desenhei.”

Sempre vinculada ao desenho, a artista ampliou seu conceito de linha a uma atividade em que a linha costurava e tecia formas orgânicas, amarrava materiais transparentes que superavam o plano e se tornavam objetos e instalações.

Num seguinte momento, a linha torna-se mais límpida, geométrica e satura espaços, rabisca cantos, realiza hachuras no ar. A linha, sempre presente, sempre desenhando.

2. O MATERIAL: os meios de registro

Utiliza diários onde registra suas idéias e reflexões mescladas a pequenos projetos e desenhos. Como tem grande afinidade com a literatura, também escreve suas observações sobre o fazer, que somadas aos desenhos formam seu material de criação.

Seu processo de criação exige um tempo demorado de execução pois está vinculado à idéia da linha e da costura, viabilizando mais tempo para a reflexão e a auto-observação; por este motivo conserva um caderno a seu lado para registrar estas reflexões.

Comenta que todos os trabalhos desenvolvidos se configuram como esboços, no sentido em que constituem material para a gestação de novos projetos. Realiza desenhos, esboços, pequenas maquetes que são constantemente retomados e recategorizados como idéias.

“Considero uma idéia clássica achar que o esboço vem do mundo das idéias, desencarnado, e que o fazer seria a reprodução na matéria dessa idéia original.”

Outros meios

Faz interferências em fotos escaneadas, manipulando elementos como cor e impressão. A literatura também faz parte de seu trabalho. Editou obra teórica sobre o desenho, além de

trabalhos em poesia e um livro para acompanhar uma instalação.

Utiliza a fotografia para registro da montagem e desmontagem de suas instalações. Estas fotos passam

a constituir um material para novos projetos.



3. A POÉTICA: o mental e o emocional

Acredita que não se pode determinar cronologicamente o começo de uma idéia, porque seu trabalho se desenvolve como um contínuo que não envolve um começo, meio e fim. A escolha e a invenção de seu procedimento estão associadas à atemporalidade, pela própria escolha do material, a linha, que vai sendo colocada no espaço.

Afirma que o registro gráfico permite recuperar o passado, a memória e associá-lo ao presente do tema que está sendo investigado. Assim, o trabalho de arte se aproximaria ao do cientista, pois envolve a capacidade de investigar, examinar e observar, embora não tenha uma equação que procura resposta.

Diz que busca muito na filosofia e na palavra, mais do que na imagem e na história da arte, material para sua poética visual. Comenta que uma frase de Merleau-Ponty ou de Paul Valéry abre mais possibilidades sensíveis do que uma imagem já dada ou um imaginário já traduzido. Afirma que uma frase pode provocar com mais intensidade a produção de imagens.

A filosofia é um material importante para a artista, que afirma não estar interessada na arte como forma final, como objeto e que por isso a atemporalidade lhe é tão cara. Seu entendimento da obra é como algo inacabado, efêmero, que se desfaz e que gera novos trabalhos.

Acredita que sua obra surge do diálogo entre algo imaterial, o próprio pensamento, com a capacidade de materializar este diálogo. Comenta que a arte atual vive numa linha tensa devido ao fim dos limites entre as linguagens, e por isso traz um risco de tornar-se superficial.



"O ateliê é um grande laboratório. A convivência de materiais gera uma imagem, uma idéia, uma sugestão. Isso é um grande livro, uma grande escritura, um diário."

Imagem mental

Afirma que o impulso que cria associações entre o observado e o sentido pode ter uma origem intelectual, sensorial ou simbólica. Para ela, os artistas têm uma imagem sensorial criada a partir de uma percepção tátil, sensível ou onírica.

“Esta realidade sentida, observada ou conhecida começa a ser pensamento e quando se começa a pensar, torna-se imagem.”

Etapas da criatividade

Acredita que as etapas da criatividade existem de forma simultânea e que o insight, *“o olhar para dentro”*, surge inesperadamente em uma lógica consciente de trabalho. Mas não consegue determinar como esse salto, o insight, ocorre.

Afirma que a criatividade é uma permanente dinâmica em duas direções, para o interno inconsciente, aberto a possibilidades desconhecidas e outra em direção ao externo, que sintetiza e modela estas possibilidades. Este movimento é

associado pela artista a algo orgânico, cósmico, como o momento do *big bang* que gerou as formas.

“O ato de pensar o ato de fazer incluem esse ir e voltar.”

Recorrência de idéias

Para ela, é fundamental a recorrência de idéias no diálogo que seu trabalho mantém com a atemporalidade.

Observa que algumas idéias retornam com maior frequência e que estão sempre presentes em uma busca não programática. Afirma que um dos aspectos mais belos da arte é a depuração que o tempo provoca nessa recorrência das idéias.

3. O PERCURSO

Os acasos

Edith Derdyk comenta que suas instalações envolvem acaso e risco devido à sua concepção e ao modo de execução, intensificados ao lidar com o inesperado de cada espaço físico e com dificuldades de execução imprevisíveis. Isto constitui um



dos aspectos de maior instigação e motivação para seu trabalho, pois cada obra configura somente um espaço específico e nele se conclui.

“É um pensamento que vai se dando na hora, a questão é como ocupar esse espaço com a linha.”



Ritual

Para ela, o ritual é uma preparação para que algo diferente ocorra e um modo de demarcar o território para que aconteça. Por isso, acredita que quando chega ao ateliê está entrando num

espaço sacralizado e que os pequenos gestos que realiza, como tomar um café antes, ligar o computador ou checar a correspondência, são parte deste ritual.

Comenta que é necessário recortar um tempo-espaço dentro do cotidiano para poder criar uma atitude diferente e que o ritual seria este recorte.

Sobre o desenho

“O ato de pensar é um ato de desenho.”

Segundo a artista, o desenho não se limita ao lápis e papel, ele constitui algo maior pois está presente como estrutura no próprio mental sensível e como instrumento de reflexão, abstração e conceituação. Assim, o ato de pensar seria um ato de desenho que proporciona à idéia sua configuração e direção. Devido ao fato de que o pensamento e o desenho têm a mesma mobilidade, possibilitam a união do sensível com o inteligível.

Afirma que a linha, essencial para o desenho, pode traduzir esta união no movimento constante de pensar, repensar e configurar uma idéia.

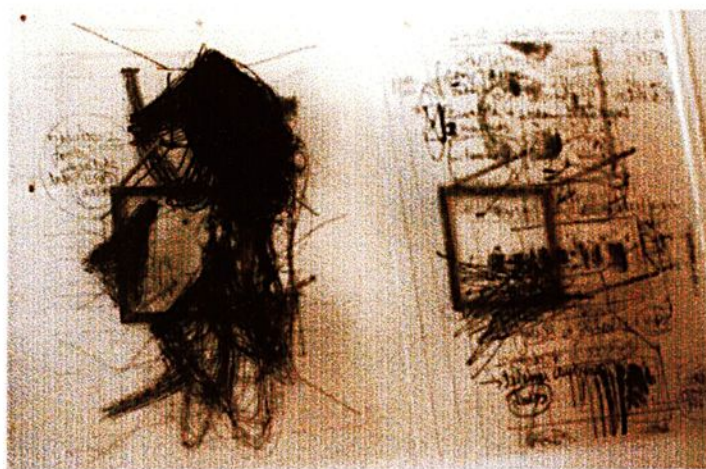
“Desenhar é conhecer, é apropriar-se.”

Depoimentos.

“Criar metáforas, relações e analogias entre elementos que jamais se juntariam constituem o processo de criação, um denominador comum do ser humano. Mais importante que o mistério é o ato de desvendar, que se torna linguagem.”

“É importante sociabilizar um conhecimento através de um depoimento. Falar sobre uma experiência é legalizá-la. Ao coletivizar tira-se um pouco dessa mística que vem de uma sociedade que desenvolve o segredo.”

“O espaço do ateliê cria convivências de vários momentos e um diálogo atemporal entre os trabalhos. Está sempre no presente, está sempre atualizado .”



Artista: FERES KHOURY

Meio: Gravura e Desenho

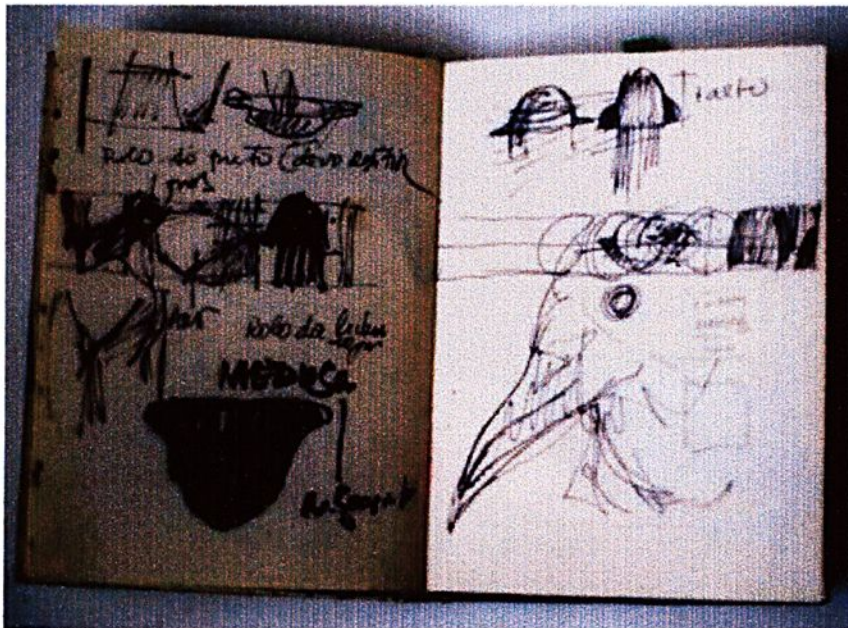
1. A OBRA. "Cadernos, cadernos."

Seus trabalhos sobre papel ou tela lidam com as tensões e o diálogo entre as diferentes características dos materiais que utiliza. Inclui referências sobre a arquitetura, a geometria, a alquimia, os símbolos e a história da arte.

Em sua tese de Doutorado (1999) apresentou uma exposição de trabalhos sobre papel e um memorial descritivo que reunia, além do material teórico, sete cadernos de apontamentos, onde registrou todo o processo de elaboração de seus trabalhos.

2. A MATÉRIA: os meios de registro

Está sempre fazendo cadernos, de desenho de observação, de modelo vivo, de apontamentos em viagens, com textos,



reflexões, esboços, idéias, imagens coladas, assuntos que o estimulam, dados da memória e trechos de poesia.

Cadernos de diferentes formatos, montados, comprados em viagens e museus. Neles registra seus projetos, a sequência de cada etapa, cada passo em diferentes direções, textos que está lendo, lembranças, visões de viagens.

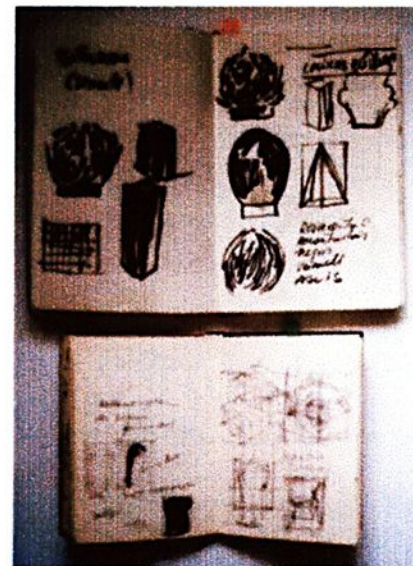
O artista consegue narrar e expressar com facilidade, à medida que olha os cadernos, cada etapa ocorrida durante o processo de construção de seu trabalho, cada influência, dúvida, arrependimento ou associação de idéias que fez, isto é, os constantes estímulos que consegue registrar e amalgamar como elementos em sua obra.



Os cadernos

"Tenho um monte de cadernos, tudo se transforma em cadernos."

O artista acredita que se expõe nos cadernos pois são extremamente pessoais e constituem um universo muito interno de construção. Apesar disso afirma que os cadernos não têm um interesse subjetivo, pois a arte além de ser um processo interno e espiritual, é um processo lógico, objetivo e operacional vinculado ao conhecimento.

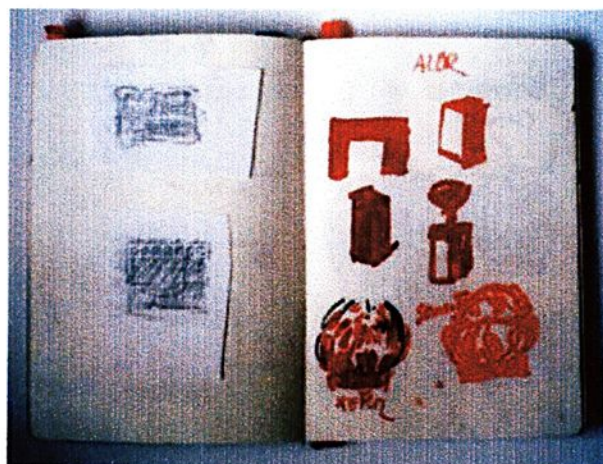


"São estudos; neste estou pensando num trabalho novo, já tem uma idéia de um quadro, há trechos de leituras minhas, agora este tema está quieto, estou pensando neste aqui. Comecei este caderno em 1998, tem idéias de trabalhos em gravura. Nesta parte há reflexões minhas que fiz na Bienal vendo os trabalhos de Francis Bacon. Este caderno é bem forte para mim. Textos que gosto, copio, anoto."

3. A POÉTICA: o mental e o emocional

“Não consigo parar. Vou escrevendo, vou anotando e depois eu junto.”

Em suas
anotações, a
riqueza de
assuntos se
transforma em
trabalhos: a



alquimia, a geometria, o desenho, a arquitetura, a imagem dos símbolos, a infância, literatura, o corpo como parte de uma simbologia ampla, a narrativa poética.

“Escrevo, não sou poeta, mas escrevo para relaxar, aprendi a gostar de caligrafia”.

Para ele, o trabalho artístico é um projeto que inclui dificuldades, facilidades, acertos e erros dentro de um processo burilado de conhecimento. Afirma que em seus

cadernos mostra o processo de como se chega a uma idéia e que sua busca configura-se num grande labirinto.

Como surgem idéias

“Aqui estão as anotações de uma série que levou mais de dois anos, neste momento já sei o que quero, entendo a seqüência, quero um caráter, já mudou a idéia original.”

4. O PERCURSO

Os acasos

Feres Khoury descreve a seqüência dos trabalhos, aponta inclusive os momentos em que desviou totalmente da idéia original e as dúvidas que teve devido aos acasos. Por exemplo, o papel como suporte tornou-se inadequado a um trabalho que foi se tornando grande demais, forte demais.

“A idéia inicial do trabalho era pegar um rolo de 10 metros e manter um registro por partes, mas na verdade nunca consegui. Planejava pendurar na parede e resolver um desenho sem nenhum compromisso projetual, que me desse liberdade de trabalho. Mas mudou muito, porque não resolvia

na hora, eu sofisticava, havia momentos em que o trabalho exigia mais e eu comecei a me envolver com muita atenção. Fui enlouquecendo, trabalhando com ouro, prata.”

Sobre a recorrência de idéias

“Esta é uma imagem que me persegue: o homem e a árvore, o renascimento do homem.”

Afirma que as idéias vão e voltam continuamente, que fica guardando na memória algumas situações e imagens às quais retorna. Retoma assuntos que anotou nos cadernos, páginas de livros que volta a ler, imagens que pesquisa.

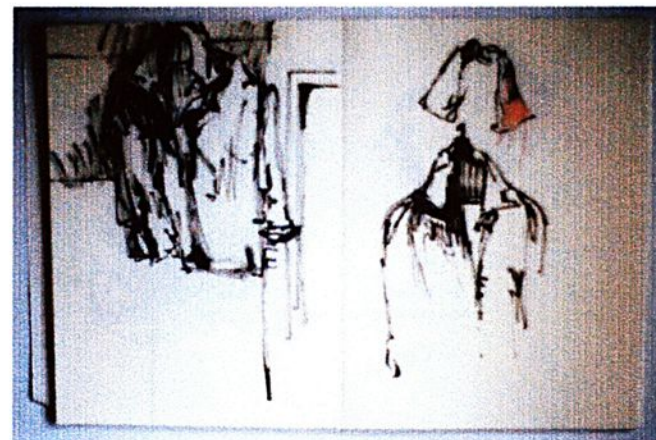
“Eu fico guardando na minha memória alguma situação.”

Sobre o desenho

Afirma que o desenho evidencia os sentidos e as dificuldades na procura de soluções gráficas. Opina que o aprendizado do desenho exige muito trabalho e o enfrentamento do problema criativo, pois expõe questões

existenciais, inseguranças e expectativas sobre a capacidade de desenhar uma forma desejada. Acredita que o desenho ajuda a redimensionar o repertório e a melhorar a visão do mundo.

Diz que
retomou o
desenho de
modelo vivo
que, segundo
ele, expõe as



dificuldades e acertos no relacionado ao desenho como representação do real.

Comenta que é um professor severo pois provoca o enfrentamento do aluno com suas dificuldades no intuito de que apareça o fundamental, que é um desenho *“forte, vibrante, espontâneo, bacana.”*

Depoimento



“O desenho é uma construção da pessoa. O processo de ensino é simultâneo porque além de ensinar a desenhar, ensina a pessoa a se construir.”

“Quando viajo levo sempre meus cadernos.”



Artista: FRANCISCO MARINGELLI

Meio: GRAVURA



1. A OBRA. “Incisões”

Em suas xilogravuras parte fundamentalmente do desenho de observação, pois sua temática inclui uma extensa elaboração de auto-retratos, objetos presentes em seu cotidiano no ateliê e imagens urbanas. Estes elementos adquirem significado simbólico pela sua relação no espaço e na dinâmica formada entre eles. Apresenta uma freqüente relação entre imagem e texto em sua obra. São trabalhos de elaboração lenta, que levam meses para ser concluídos. Costuma trabalhar em grande formato, considerando a escala tradicional da gravura.

2. A MATÉRIA: os meios de registro

Geralmente realiza desenhos de observação de imagens que lhe despertam a atenção, com caneta esferográfica azul em cadernos. Logo, algumas destas

imagens são selecionadas e elaboradas com novos significados; partes são cortadas, fundidas ou agregadas com anotações anteriores chegando a novos resultados. É freqüente a partir de um esboço de um auto-retrato preencher o fundo com objetos já registrados em outros desenhos. Assim, a imagem vai sendo composta por partes, agregando objetos nos espaços que permanecem vazios no papel.



A etapa seguinte geralmente inclui desenhos em maior escala em papel transparente. A transparência é fundamental para a xilogravura, visto que é a partir do espelhamento da imagem geradora que se prepara a matriz.

Faz vários trabalhos ao mesmo tempo. Em algumas obras trabalha diretamente na matriz. Trata-se de um processo não linear que agrega imagens feitas há muito tempo e temas

semelhantes, vistos de diferentes ângulos. Inclui também a reflexão sobre o procedimento. Num trabalho, por exemplo, decalcou as hachuras e os traços feitos livremente com pincel num desenho e recriou estes grafismos exatamente para traduzir a pincelada na madeira.

Materiais

Costuma desenhar em cadernos de papel sulfite A4, com esferográfica azul pela facilidade do uso. Também desenha com lápis e abre áreas de luz com borracha.



Realiza esboços em papel vegetal ou manteiga A3 ou maior, com grafite e reforça os traços com caneta para melhor definição. Usa também caneta porosa de ponta grossa e grafite integral porque permitem, pelo formato do traço, aproximar-se



ao formato do corte das goivas e definir rapidamente a espessura do corte, não exigindo um trabalho mais demorado de preenchimento.

“Eu gosto muito da caneta hidrográfica porque você já obtém massas com ela, recortes bem marcados, substitui o lápis porque já faz uma síntese.”

Guarda os esboços em tubos e por isso às vezes os “perde de vista”, fato que lamenta, pois gosta de retornar sempre a seus trabalhos.



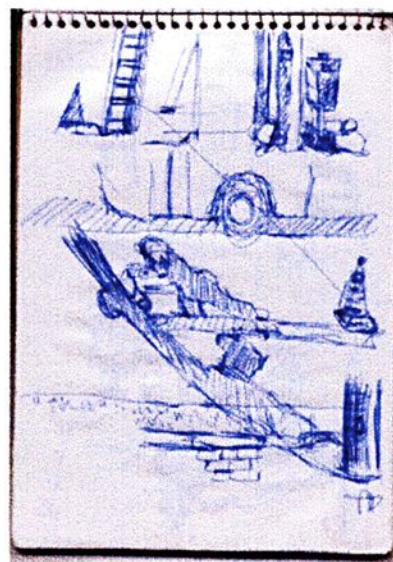
Outros recursos

A fotografia é uma técnica que lhe interessa, utilizou-a em alguns trabalhos para realizar imagens. Conta que colocou vários objetos num canto do ateliê, junto a um auto-retrato pintado em vidro com tinta

acrílica e fotografou o conjunto. Comentei que era um procedimento não associado à gravura dita “tradicional” e ele respondeu que esse tipo de mescla de meios era enriquecedor.

Utilizou também uma fotocópia de um desenho seu, que colou à matriz, envernizou e gravou à maneira oriental.

3. A POÉTICA: o mental e o emocional



Maringelli aponta três momentos em que surgem suas idéias, a partir de uma frase que escreveu, da realidade visual concreta ou durante o fazer artístico.

Comenta que as figuras emergem da mente, *“vejo umas imagens, desenvolvo uma idéia a partir dessa visão.”* É também é um processo de trabalhar com a memória.

Costuma fazer caminhadas pelo centro da cidade para desenhar de observação construções antigas ou aspectos urbanos, principalmente o acúmulo e excesso de objetos, gente e figuras. O tema dos cartazes e sua interação com muros lhe atraem também.

4. O PERCURSO

O desenho

“Na solidão do ateliê de São José dos Campos é bom para desenhar porque é silencioso...à noite esperando pelo sono fico desenhando.”

O ritual

Comenta que alguns atos, como ver livros de arte ou ouvir música, podem criar mais envolvimento no processo criativo porém prescindem deles.

“Eu vejo livros, mas não necessariamente no dia que vou trabalhar. Começo a trabalhar na etapa que preciso.”

Costumava ouvir música mas ultimamente tem escutado jornalismo ou futebol: *“Gosto de trabalhar escutando futebol...”*

Diferencia os momentos, para gravar ou desenhar pode trabalhar num ambiente com barulho, movimentação de pessoas e conversas. Para a etapa de impressão, porém, escolhe um momento mais tranquilo, principalmente ao definir a primeira cópia.



Os acasos

O artista observa que os acasos fazem parte da criação e exemplifica:

“Esta linha estava no verso do papel como parte de outro esboço, eu a incorporei, foi um estímulo visual.”

Os títulos das obras

Afirma que ao iniciar cada trabalho costuma ter uma noção aproximada do título, mas durante a elaboração da



imagem e da matriz dedica-se a pensar nele até que se torne forte. É um processo elaborado e lento. Acredita que se o título ficou longo é porque não conseguiu resumir a idéia.

*"Este foi tranquilo
(mostrando um trabalho) um*

mês depois eu tinha um título."

Não teme fazer uma inferência literária para a obra gráfica devido à sua afinidade com a literatura e com o ato de escrever. Geralmente os títulos são comentários e alusões, onde costuma misturar o português e o italiano.

Depoimentos

"Utilizo a linguagem do cartaz na medida em que este participa de um vocabulário urbano detentor de um apelo visual agressivo."



Artista: JAC LEIRNER

Meio: ESCULTURA

1. A OBRA. “Coleta”

A artista propõe uma poética particular, transitando na plástica de forma sutil, pois recolhe objetos que estão constantemente presentes em nosso horizonte, mas invisíveis. Ela consegue com seu pensamento persistente, projetar trabalhos que evidenciam, em outros espaços e em outra organização, as formas contidas nesses objetos cotidianos.

2. A MATÉRIA: os meios de registro

Sua estratégia não envolve alguma inspiração momentânea, pelo contrário, trata-se de um projeto resoluto e persistente que começa com a coleta de objetos que ainda não apresentam uma configuração final.

Seu objetivo é bem explícito e distante da idéia de *ready-made*, não procura que os objetos imponham sua força simbólica, busca questões formais. Sua obra é o resultado de um projeto elaborado de artista **visual**, assim, o tempo lento e silencioso opera para transcender os significados da origem industrial e adquirir significados puramente formais.



O Registro

“O pensamento é o instrumento. Uma vez que esses poucos materiais, todos juntos se definem nas formas ou definem certos espaços, eu registro a idéia em esboços sempre muito precários, que nem podem ser considerados desenhos.”

“Estes desenhos são o registro de meu pensamento, mas têm o caráter de uma anotação bem simples.”

3. A POÉTICA E O PERCURSO

Comenta que o processo de criação de determinada série ou trabalho se inicia quando algum material se impõe, quando este material passa a ter uma significação importante para ela. Começa então a coleta paciente destes materiais.

Diz que sua última série, a dos adesivos, de certa maneira concentra todas as questões que estão presentes nas anteriores. *“Apesar de adquirirem diferentes formas, todas as obras têm a mesma poética.”*

Sobre a recorrência de idéias

Afirma que seu trabalho *“é um trabalho só”* e que se surpreende quando revê obras anteriores e detecta nelas a permanência de suas reflexões.

Uma das características da artista: a paciência, ou melhor, a sabedoria em lidar com o tempo. Os trabalhos amadurecem com lentidão na mente da artista. A série dos adesivos, por exemplo, já está presente na mente e na intenção da artista há quinze anos.

A artista comenta que aprecia nos objetos a sua materialidade: *“Eles são verdadeiros, e quando eles tem um caráter de densidade e forma satisfatórios, passo a coletá-los.”*

Acasos

A artista comenta que não incorpora acasos à sua obra, pois é fruto de um longo período de depuração.

Sobre o desenho

Diz que não desenha, pois não é artista de tradição gráfica, mas que seu pensamento é artístico.

“Na época da faculdade eu fazia desenhos mas não sei se ficavam satisfatórios. Quando passei a coletar os materiais, passei a refletir o pensamento sobre eles nos desenhos.”

“O pensamento é o instrumento.”



Artista: JOSÉ RESENDE

Meio: ESCULTURA

O escultor diz que costuma começar seus projetos a partir de um desenho em pequena escala que



serve como um meio para pensar e organizar uma idéia, pois acredita que esta se visualiza a partir do ato de desenhar.

Afirma que este procedimento de raciocinar através do desenho se deve à sua formação de arquiteto.

Comentou que embora tivesse freqüentado as aulas de Wesley Duke Lee e convivido com artistas como Luís Paulo Baravelli, ele não se identificou com o uso de cadernos gráficos ou diários.



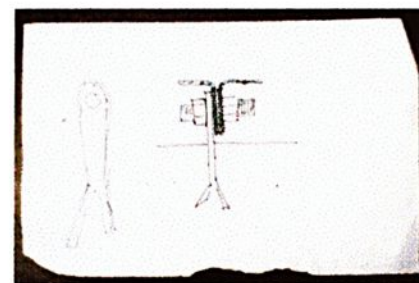
José Resende afirma que seus primeiros desenhos de um projeto não tem nenhum tipo de

intenção gráfica, eles somente permitem que o raciocínio visual se expresse no ato de desenhar. Assim, o desenho funciona como uma indicação do que será executado na matéria posteriormente. Comenta que durante o processo de execução de seus trabalhos, configura a adaptação aos materiais e às possibilidades técnicas de execução.

Citou também o acaso como parte de seu procedimento ao criar uma obra, pois envolve um pensamento associativo, onde não existe uma prévia forma mental idealizada.

Depoimento

"Já há propostas de teses acadêmicas sobre meu trabalho, mas não vejo sentido que isso aconteça tão cedo. Ele está vivo, ainda não se concluiu, como é que se vai fechar um discurso sobre ele? Pode-se fazer uma monografia, uma provocação, uma leitura original de determinado aspecto dele, mas não torná-lo como tema de tese. Senão estaríamos enterrando-o." (Carneiro, 1999: 61)



Artista: LEDA CATUNDA

Meio: PINTURA E OBJETOS



1. A OBRA

Leda Catunda afirmou-se singularmente no cenário de artes na década de 80 com uma postura não tradicional de pintura sobre diferentes suportes, como toalhas e cortinas. Passou também a costurar formas não figurativas ou alusivas ao pop e objetos de consumo. Suas obras revelam a constante inquietação em relação aos modos de representação.

2. A MATÉRIA: os meios de registro

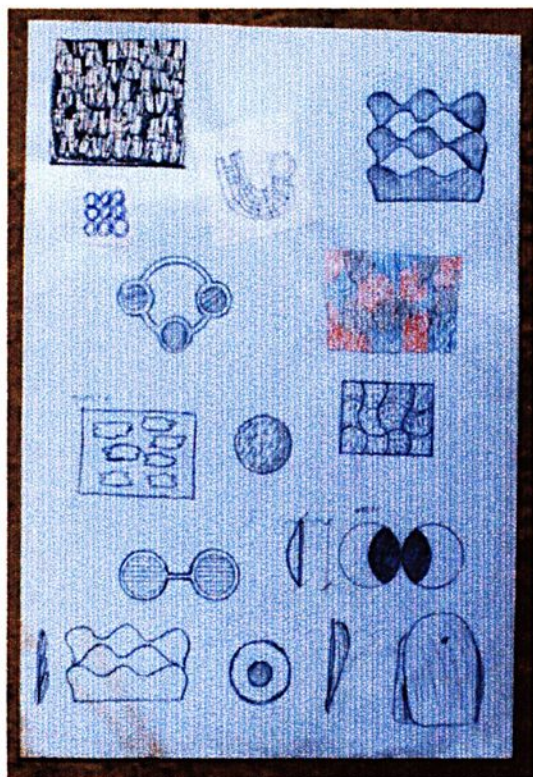
A artista usa principalmente a aquarela para realizar esboços e preparar projetos, recentemente retomou o uso de lápis de cor. Desenha já pensando no esquema de construção da imagem, acrescenta anotações e descreve materiais que serão usados. Mostrou um caderno com anotações para uma

instalação numa
galeria. Não costuma
datar os estudos.
Outros procedimentos
utilizados são a
litografia e a colagem,
utilizando fotocópias
para interferir nas
cores.

Afirma que seu
processo de criação

segue aproximadamente uma seqüência, em que as aquarelas
e o desenho funcionam como anotação direta e estudo para
aproximar-se da imagem final. Depois faz litografias que
contribuem na síntese da imagem.

*“Sou obrigada a usar 3, 4 pedras...é uma coisa que me
obriga a fechar o desenho.”*



Logo a colagem, que constitui um processo mais
espontâneo e funciona como estudo e laboratório de alguma
configuração interessante para desenvolver depois. Há uma
quarta etapa em que realiza pinturas pequenas que constituem
ensaios livres e podem incorporar algum índice que poderá ser
aproveitado posteriormente nos trabalhos definitivos.

*“Não são exatamente as filhas das outras mas
funcionam também como as colagens, no sentido de amontoar
uns materiais que estão sobrando, para poder trabalhar sem o
peso de uma obra de escala maior, onde sou obrigada a
acertar.”*

A artista não mantém um diário de anotações mas
observa que em sua agenda de uso diário costuma colar
recortes, coisas que coleciona, figurinhas, formando assim uma
espécie de pequena coleção de imagens que refletem uma
linha de escolhas e preferências pessoais.

*“Não é um trabalho como os cadernos do Wesley e do
Baravelli, aqueles cadernões em que eles põem totalmente
tudo, como uma coleção de imagens.”*

Nesta agenda faz pequenas anotações de alguns trabalhos, que são passadas para cadernos ou em pedaços soltos de papel. Chega a realizar vários estudos originados de um esboço inicial.



“As aquarelas são de fato meus registros, porque nelas começo a ser obrigada a escolher a cor.”

Outros recursos

Leda Catunda comenta que resulta natural usar a tecnologia a seu favor, como o vídeo, a fotocópia e a fotografia em substituição ao desenho tradicional, de lápis e papel. Afirma que a arte contemporânea incorpora em sua linguagem todo tipo de experimentação com os meios, incluindo os tecnológicos.

3. A POÉTICA: o mental e o emocional

“Eu sinto uma realização no sentido de conseguir adaptar minha idéia aos problemas práticos.”

Quando surge uma idéia a artista já pensa no material que será usado e afirma que isto a ajuda a pensar na elaboração do projeto.

“Não é uma coisa muito metódica, mas diminuiu muito a distância entre o que penso e resultado final. Eu consigo fazer projetos e cumpri-los de acordo com a minha expectativa.”



Sobre a recorrência de idéias

Ela observa que retoma idéias anteriores e temas que não desenvolveu antes e sobre os quais conservou o registro.

“Iniciei um trabalho de uniformes militares e desisti, mas o outro dia passei frente ao estádio e vi aquela variedade de

camisetas penduradas dos times, achei tão curioso que voltei um pouco para essa idéia de roupa.”

Imagem mental

Considera que tem imagens mentais, mas observa que muitos trabalhos derivam de outros que estão sendo realizados. Conserva idéias mais abstratas na mente e procura uma imagem que possa traduzir ou concentrar essa idéia.

“Comecei a ficar com essa idéia e não tinha um meio de fazer um registro disso...”

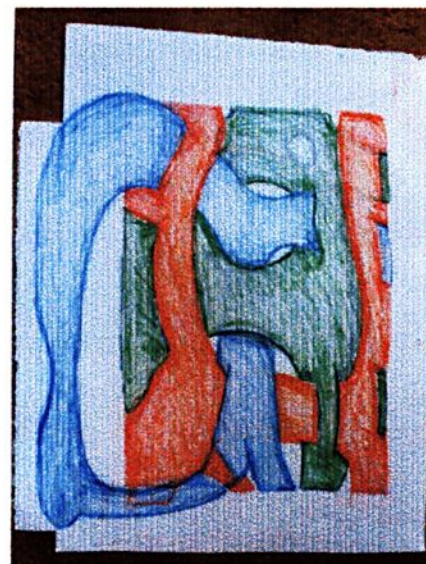
4. O PERCURSO

Acasos

A artista observa que os acasos fazem parte da própria dinâmica do processo criativo, pois configuram partes do trabalho que se distanciam da idéia original.

“Começo a fazer as aquarelas e podem acontecer coisas opostas, de um estudo surgir outra idéia. Às vezes começo fazendo um registro que me leva a outro, por exemplo,

desta paisagem acabei fazendo um desenho para outra série. Na realidade é um laboratório.”



Sobre o desenho

Leda Catunda diz que não existe o denominado desenho bom ou desenho ruim, afirma que há aqueles realizados com exagero, como os desenhos do Basquiat, que podem ter muita expressão.

Comenta que a prática do desenho de observação é valiosa para aprender a ver porém, é necessário procurar seu assunto e variá-lo.

“Eu achava as aulas de desenho na faculdade maçantes porque obedeciam a uma ordem de estética, de arte moderna, de equilíbrio e composição que eram enfadonhas, principalmente as de observação.”



“Quando eu ensino desenho comento diretamente: pode usar fotografia, colar, copiar, porque atualmente essas coisas estão muito mais abertas, o modo de fazer e de ver está diretamente ligado ao conteúdo que o trabalho vai ter através do fazer.”

“Não vejo outra maneira da pessoa aprender a não ser experimentando.”

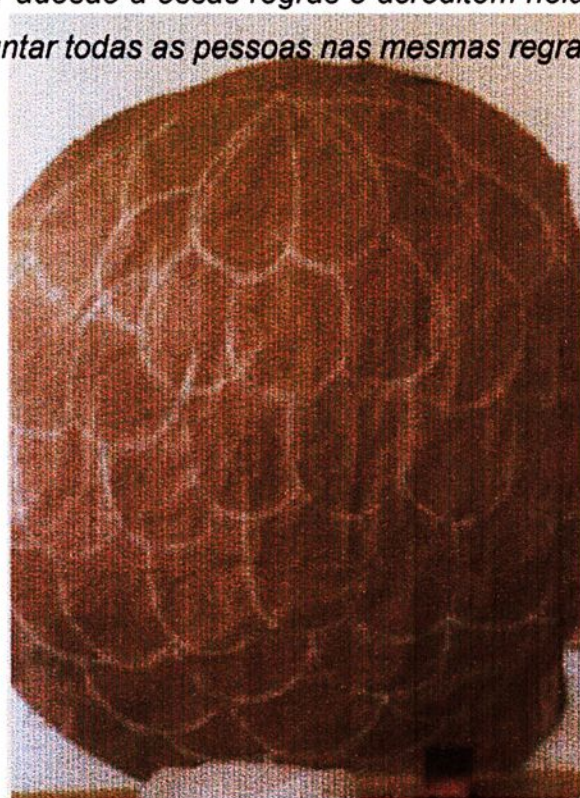
Comenta que se surpreendeu com a proliferação dos meios usados pelos artistas, principalmente os mais jovens. A propósito de uma exposição coletiva em que participou, comentou sobre a necessidade do tempo para a depuração de uma linguagem própria do artista.

“Achei tão engraçado, porque está na moda usar fotografia e multimídia e eu vou apresentar aquarela. As coisas mudam tão rápido, mas na verdade no tempo de vida de um artista... acho que o artista tem que ter seu próprio tempo.”

Depoimentos

“Eu fazia aquarelas antes da minha formação em arte, era uma atividade que eu tinha no colegial, eu fazia bem, meio de moda, meio juvenil. E elas ficaram.”

“As pessoas começam a colocar regras no ambiente da arte e é comum que os artistas jovens de cada período tenham uma maior adesão a essas regras e acreditem nelas...Mas não se pode juntar todas as pessoas nas mesmas regras.”



Artista: MARIA TEREZA LOURO

Meio: DESENHO E PINTURA

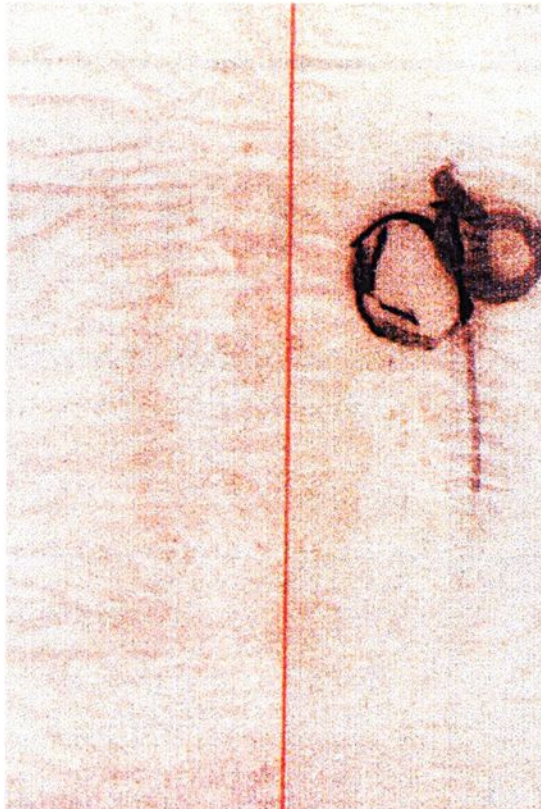
1. A OBRA. "A casa"

Maria Tereza Louro se define como uma artista fiel ao desenho, que classifica como uma disciplina que exige concentração, definição e atitude. Afirmar que os desenhos mantêm um diálogo com ela. Trabalhou o desenho em diversas maneiras e suportes, como papel de arroz, com tinta espessada com carvão, areia e vidro, grafite sobre papel de grandes dimensões e têmpera com cores iridescentes.

Trabalha no limite entre o desenho e a pintura e gosta de incluir textos em seus trabalhos. Sua tese de mestrado define o desenho com um meio de habitar espaços.

Seus temas desejam a simplicidade do cotidiano: uma pedra, uma fruta, um fragmento de paisagem, mas tornam-se transcendentais através de cores iridescentes, de seu olhar

Reprodução



minucioso e amoroso que os amplia e os torna repletos de segretos significados, em depurada tradução.

2. A MATÉRIA: os meios de registro

Desenha muito, fez incontáveis desenhos de observação, várias séries sobre a natureza, os frutos, a paisagem urbana, os espaços afetivos e íntimos de sua casa, as pessoas queridas. Desenha diariamente.

Para ela, a linha é o gesto de falar com o lápis, no espaço do papel. E este exercício constitui um gesto de reverência ao desenho.

“Eu continuo fazendo esse tipo de exercício quase todo dia, com formas orgânicas e pequenas. Por exemplo, uma frutinha que me é estranha...”

Outros recursos

Acredita que o desenho vem sendo substituído pelos meios, inclusive no ensino de arte em faculdade. Afirma que

descartar a concentração que o desenho exige traz uma perda para os sentidos e para a capacidade de observação.

“O desenho tradicional foi substituído pelos novos materiais, o suporte pelas experimentações e os novos mídia; o olho parece ter sido dispensado. Ao ver uma exposição parece que não se precisa mais levar o olho, leva apenas suas impressões...Uma vez que o trabalho é definido como arte visual, não tem como não conter o desenho. É bonito pensar a neblina, por exemplo, mas na hora que você põe a neblina entre quatro cantos, num plano...”

3. A POÉTICA: o mental e o emocional

“Desenhar tem muito de espreitar algo.”

Considera que seu trabalho tem elementos literais pois sempre utiliza a figura, a linha e o texto, fato que estaria relacionado à sua origem portuguesa e como um elemento arcaico. Conta que cresceu entre a cidade e a fazenda. Atribui o uso do papel em grandes dimensões para demarcar o espaço de sua casa ao fato de que seu pai fazia plantas, medições e topografia.



A freqüente observação da fazenda, do porto e da paisagem foi o estímulo para fotografar e desenhar a montanha, o relevo e a paisagem. O papel precisou ser substituído por tecido para suportar o acúmulo de materiais e até o próprio gesto, *“meio nervoso”*. Quando passou às telas conservou o uso do lápis e o gesto do desenho.

Em diversas séries estudou e explorou seus distintos interesses, como a alquimia, expressa nas cores de quatro metais: ouro, prata cobre e bronze; as tradições africanas que descobriu no Amazonas; a Topografia; um texto do Museu Britânico sobre o tratamento das múmias, que fez com que experimentasse este processo na preparação de suas telas: água com sal, óleos de alecrim, alfazema, cravo e laranja, lavagem e secagem ao sol.

Em outro momento determinou pelo desenho, funções para cada espaço da casa, como o lugar da serenidade, dos símbolos e das origens. Desenhou as pessoas da casa, logo a paisagem, a cidade e lugares públicos de grande porte,

estações de trens, mercados, igrejas, na procura de uma “casa” pública.

“Comecei a desenhar tudo o que eu tinha visto dentro de mim e percebi que eu não tinha fixado essas coisas até então, não tinha um desenho de memória, interno.”

“Eu me emociono muito com meu trabalho, acho que isso de algum jeito atinge as pessoas e me dá um prazer fantástico.”

Recorrência de idéias

A artista observa que quando seus desenhos são revistos e confrontados lhe oferecem novas possibilidades, retomando séries ou ciclos que sedimentaram mas que sempre tem a capacidade de sugerir novas explorações. Assim, o processo criativo pressupõe a permanente circulação dessas idéias.

“Na verdade é sempre a mesma coisa que está em andamento, as conjugações da forma no espaço que vão se sobrepondo e levando a mais caminhos.”



4. O PERCURSO

Acasos

Maria Tereza Louro observa que o ato de desenhar deve admitir as sugestões do acaso pois envolve interposições e resistências.

“Pus na mapoteca uma radiografia de meu ombro machucado. Eu tinha copiado uns padrões de pintura corporal no Museu de Arqueologia e Etnia e por acaso ficou um padrão de pintura encima da radiografia. Isso me levou a procurar um curso sobre Estudos Africanos que me fez perceber a sacralização da natureza que estava chegando a meu trabalho.”

O desenho

Ela segue um método rigoroso, uma disciplina de desenho de observação onde a postura física, a concentração e a atitude são consideradas essenciais. Comenta que a linha é uma atitude e que sua pintura tem uma experiência muito arraigada do desenho.

Considera-se uma professora de desenho rigorosa pois acredita que é necessário aprender e praticar um método disciplinado de desenho antes do aluno poder se considerar artista.

“O desenho exige muito. Tem uma pulsão que obriga a fazer e leva tempo controlar essa pulsão em função dos resultados.”

Depoimento

“Desenho para habitar o espaço e nele encontro um meio de construir um lugar.”



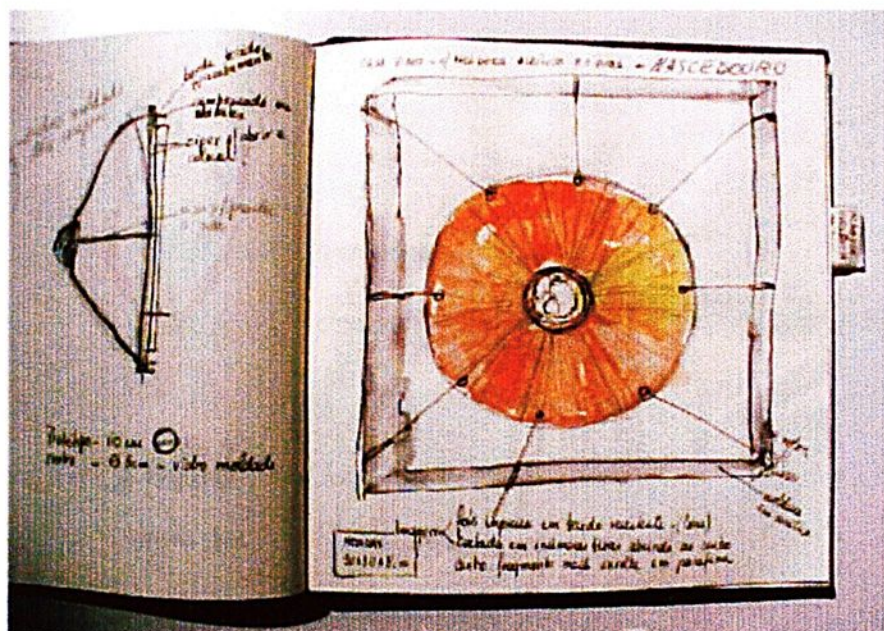
Artista: MARIA VILLARES

Meio: PINTURA - DESENHO

1. A OBRA. "As séries"

As séries, *Aquários Secos*, *Gravetos*, *Pacotes* e *Prédios de Londres*, são o resultado de uma pesquisa das implicações simbólicas e das possibilidades gráficas de cada tema. A artista realiza sua investigação em duas direções simultâneas. Primeiro, uma busca interior do significado simbólico e psíquico e depois a procura detalhada da técnica, dos materiais, das escalas e das formas mais adequadas para projetar para o mundo externo esses significados.

A série *Maças* incluía uma prateleira de vidro com maçãs que a artista foi datando e fotografando em seu processo de envelhecimento. Este registro em cadernos levou meses, observou dados científicos e fez grande número de grafismos em vegetal e monotipias. Anotou suas observações



sobre a pele da maçã e das pessoas, da resistência que aumenta com o envelhecimento e outras considerações.

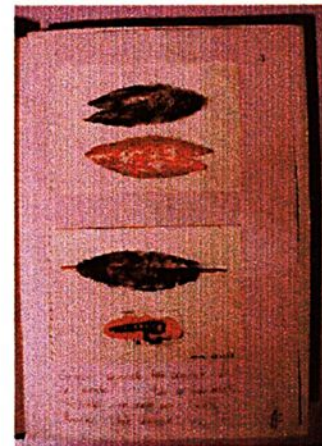
Quando da permanência em Londres fotografou a vista de sua janela, os telhados e fragmentos da paisagem. Realizou desenhos, monotipias e recortes num ateliê nessa cidade. Anos depois retomou o tema, realizando uma série em formato maior e 50 monotipias de pequeno formato.

2. A MATÉRIA: os meios de registro

A artista conserva em mapotecas desenhos soltos de várias épocas e séries; também utiliza cadernos de pequeno formato em viagens. Além disso desenvolve dois tipos de caderno, um mais técnico para organizar e planejar projetos, nos quais anota medidas, estudo de materiais, texturas, custos e



especificações da montagem. E outro caderno mais íntimo, com caráter aproximado ao de um diário, no qual coloca recortes, textos, imagens de obras de arte que aprecia, idéias, discussões mais filosóficas ou artísticas, poesias e reflexões.



"Neste caderno vou anotando os projetos e, logicamente, existem muito mais idéias do que as já executadas, eu faço uma seleção. É farto do ponto de vista de idéias, de criatividade e de detalhes técnicos."

Outros meios

Utilizou bastante a fotocópia, principalmente em acetato para uma série específica. Faz uso também da fotografia.

“Comecei a série Prédios de Londres tirando fotografias, alguns trabalhos foram feitos a partir delas. As fotos foram o início, o registro daquela parte da cidade.”

3. A POÉTICA: o mental e o emocional

“Como essas idéias vêm? Eu estou registrando tudo, depois eu vejo o que aconteceu...”

A artista descreveu detalhadamente seu processo de criação e os diferentes modos de surgimento da idéias:

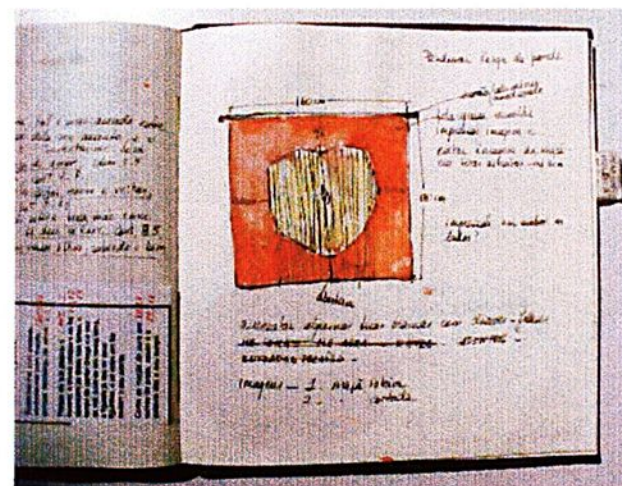
“A primeira idéia vem porque a gente quer muito que ela ocorra, e por isso às vezes ela custa a vir. Agora estou trabalhando intensamente, tenho algumas idéias básicas, quase explícitas, com o tema das metáforas. Me ocorrem muitas idéias que não tem poética ou que não me satisfazem do ponto de vista plástico e do referencial poético, então eu deixo que sedimentem. A idéia continua batendo na minha cabeça mas eu a deixo lá, e quando surge uma idéia mais poética, mais metafórica daquele assunto eu registro.”

Também acontece em ocasiões em que estou fazendo qualquer coisa, caminhando, dirigindo e surge uma idéia acionada por alguma imagem, então registro, anoto e vejo no que dá.

É comum acontecer, nas primeiras horas da manhã, eu acordar cedo e ter várias idéias que costumo escrever e depois registrar.

A série dos gravetos ocorreu assim, eu acordei e tive uma idéia de fazer uma experiência, um estudo, uma ampliação em escala muito grande dos gravetos, e assim que comecei a série eu já tinha feito o registro.”

Sobre a Série das maçãs, conta que pendurou num vidro algumas radiografias para analisar suas transparências e os espaços vazios. Percebeu que tinha escolhido radiografias de um momento importante de sua vida, dando-se assim o



insight que estava procurando; no dia seguinte começou a nova série.

Intuição ou razão?

“Acho que eu transito mais no intuitivo, mas parto sempre de uma idéia. Na maioria das minhas pinturas eu sou intuitiva, partindo às vezes de um breve estudo. Porém, após a exposição das maçãs estava muito motivada a trabalhar aquelas imagens, assim trabalhei com o objetivo de continuar aquela fase, desenhando, fazendo aguadas e veladuras.”

Acasos



A idéia para a Série dos Pacotes surgiu quando viu, por acaso, uns pacotes na traseira de um carro que a remeteram a uns moldes de gesso amarrados com elásticos que estavam no ateliê de cerâmica que freqüentava. Ela

então fotografou as peças, fez desenhos das figuras e

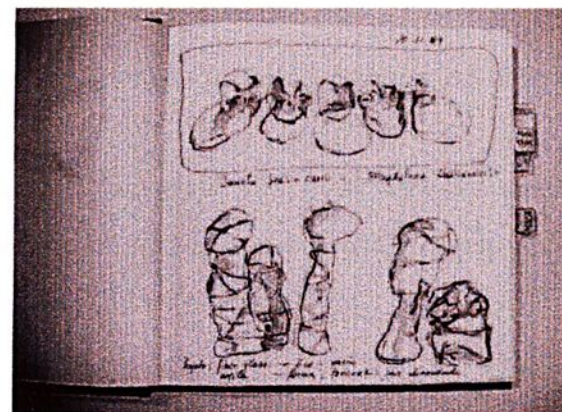
escaneou algumas imagens

resultantes. Este

processo está

registrado nos

cadernos.



Maria Villares descreveu como surgiu, por uma associação ao acaso, uma idéia para participar de uma exposição na Alemanha com o tema Invisibilidade.

“A idéia surgiu quando eu estava recortando os contornos das maçãs em acetato para a exposição anterior, eu não joguei fora a parte interna do recorte porque pensei: Isto vai dar um trabalho, dito e feito. Foi um impacto quando eu recortei, trabalhei as lâminas a partir daquele vazio.”

4. O PERCURSO

A recorrência de idéias.

“Este projeto foi exposto duas vezes, agora estou pensando em retomá-lo, vou modificá-lo.”

Rituais

A artista comenta sobre algumas condições que a preparam para a criação.

“O mais importante é meu estado de espírito e o ambiente. Se estou um pouco desconcentrada, quando chego ao ateliê preciso de um tempo fazendo coisas correlatas nesse mundo. Mexer com trabalhos ou fazer uma espécie de meditação, me tranquiliza. Olhar livros de arte, de artistas com os quais me identifico, catálogos, ler, para entrar no clima propício. Porém, se tenho um trabalho em andamento ou uma tela começada é mais fácil retomar. A música para mim é muito importante, mas no momento da criação preciso de silêncio.”

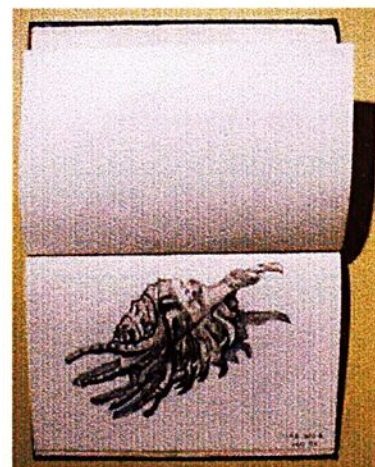
Sobre o desenho

“Para o artista mais vinculado à gráfica, sua obra é toda baseada no desenho.”

“Acho que o artista que está ligado ao registro gráfico, ao desenho, ele quase que intuitivamente faria registros das idéias. Seja em cadernos ou em qualquer lugar.”

Depoimento

“A arte é sempre mais, nunca é menos.”



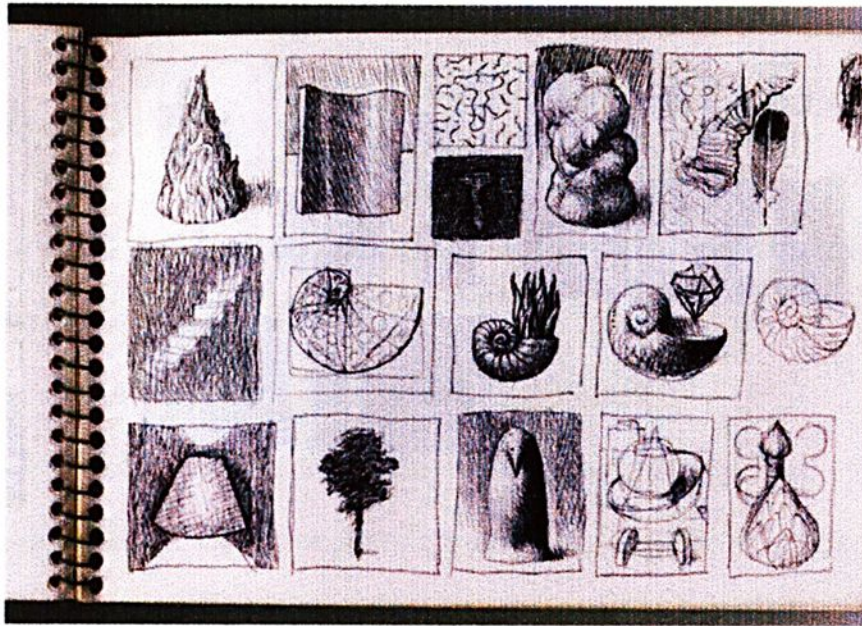
Nome: NICULITCHEFF

Meio: PINTURA

1. A OBRA. *"Catálogo de imagens"*

Tem uma iconografia própria, uma espécie de catálogo de objetos do cotidiano urbano e doméstico, colocados individualmente sobre um fundo de cores neutras, o que acentua o distanciamento entre figura e fundo. São telas de grande formato em que os objetos se igualam pelo tratamento pictórico e pela escala, isto é, um prendedor de roupa recebe a mesma configuração e tamanho que um reservatório de água.

Trabalhou muito com desenho; durante sua permanência na Europa começou a pintar com tinta acrílica sobre papel e conviveu com Leonilson, Ciro Cozzolino e Luís Zerbini. Participou na exposição *A pintura como meio*, no Museu de Arte Contemporânea da USP em 1983, que se tornou emblemática dos anos 80 pela retomada da pintura em telas de grande formato sem chassis.



2. A MATÉRIA: os meios

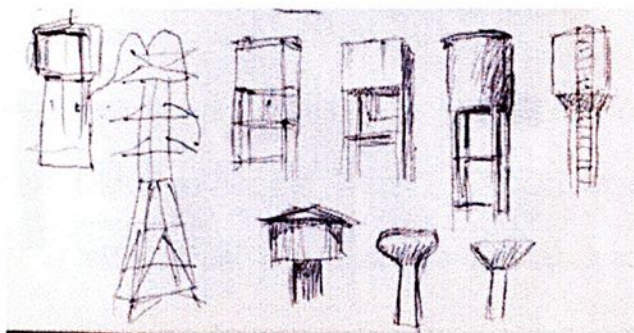


Niculitcheff usa cadernos apenas para as primeiras anotações de objetos observados ou escolhidos. São cadernos simples, escolares, de papel sulfite de pequeno formato em que desenha com caneta esferográfica preta. Seus cadernos parecem ser a

primeira organização dos objetos “catalogados” por sua mente na observação do entorno.

“Eu só registro a idéia, a forma das coisas.”

Trabalha diretamente das anotações para a tela, pois acredita que este procedimento conserva o gesto do desenho

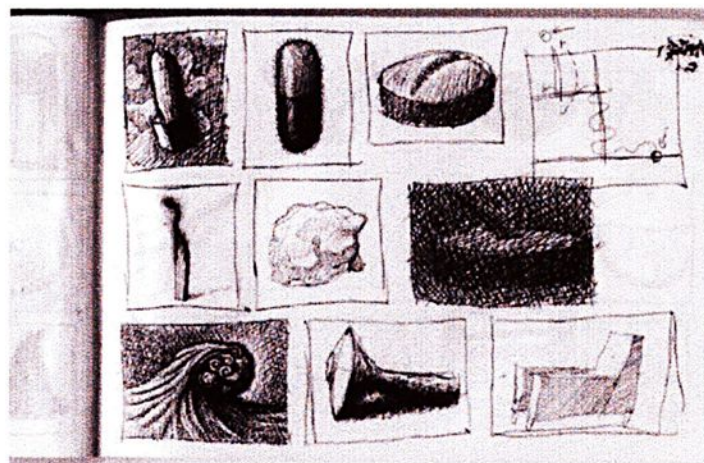


no quadro, não permitindo assim que se torne mecânico.

“O desenho tem que crescer direto da tela.”

Começa da tela vazia e em várias telas, simultaneamente, realiza toda a extensão do fundo e logo faz o desenho através de camadas sobrepostas e texturas.

“Não desenho primeiro e depois preencho.”

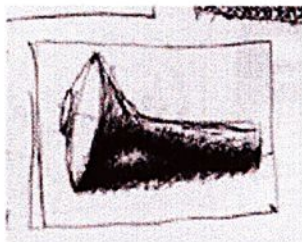


Afirma que gosta muito de pintar sobre papel, e que repete este procedimento na pintura em tela. A respeito de manter cadernos de registro, considera que foi um procedimento intuído, apesar de ter cursado Desenho técnico e Faculdade de Belas Artes. Comenta que desenha muito e constantemente, pois tem o hábito do desenho diário.

3. A POÉTICA: o mental e o emocional

Sua temática, “objetos bem banais” do cotidiano, substituiu as séries anteriores que tinham uma simbologia mais acentuada, como o arcaísmo do caracol, do fogo e da roda.

Atualmente são imagens do cotidiano urbano e doméstico que nascem de sua constante observação e do registro do meio. Comenta que gosta muito de desenhar objetos em que está interessado.



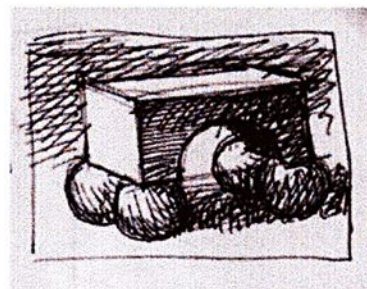
“É freqüente, de repente vejo um objeto caseiro, objetos bem banais do cotidiano, sementes. Minha referência é o objeto.”

“Acredito que o trabalho começa com uma idéia, com coisas que vejo; a segunda etapa é registrar, então faço diversos olhares simples sobre o objeto, surgem então idéias e desenhos.”

Comenta que às vezes escreve para conservar alguma idéia que pode entrar em seus trabalhos, mas *“não são inquietações filosóficas, são idéias de objetos, anotações para não esquecer.”*

Considera que todo artista recebe influências de outros

artistas, e dependem tendência, artista sente



que estas não de estilo ou simplesmente o alguma afinidade ou

sintonia com as obras. Também comenta que o convívio com artistas como Leonilson e Luís Zerbini o influenciou quanto à liberdade de expressão e no despojamento dos materiais.

A recorrência de idéias

“Algo que eu reparei montando minha página da Internet e agora percebi é que há coisas embrionárias, praticamente as mesmas de agora.”

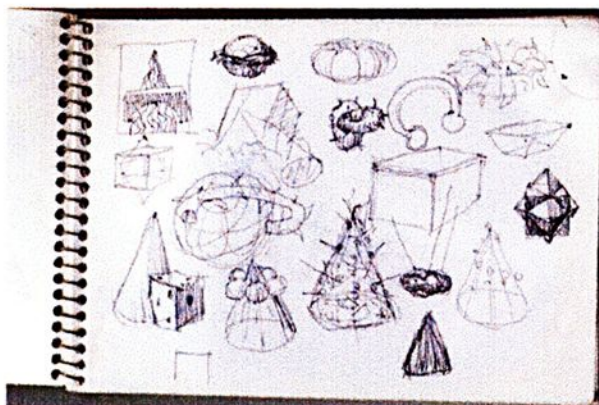
Etapas da criatividade

Niculitcheff comenta que reconhece as etapas da criatividade, mas discorda de sua apresentação esquemática, porque em seu processo de criação várias idéias se

apresentam de maneira simultânea e não ocorre sempre de maneira idêntica.

Acredita que racionalizar demais sobre estes assuntos

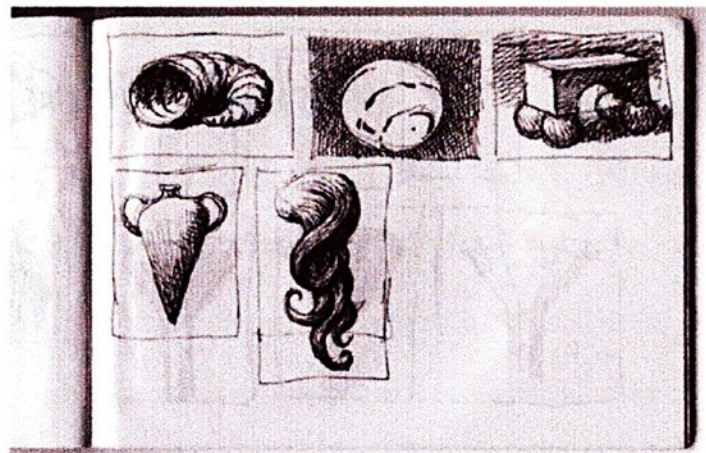
interfere em seu processo criativo e no seu entusiasmo ou fascínio no ato de criação.



4. O PERCURSO

Rituais.

"Eu venho para o ateliê como para o serviço em qualquer profissão, eu trabalho, fico desenhando e preparando os quadros. Há momentos mais propícios para as idéias, outros para executar o trabalho... Você está com a cabeça em seu trabalho, tem que trabalhar nem que seja um vidro para limpar, preparar o material..."

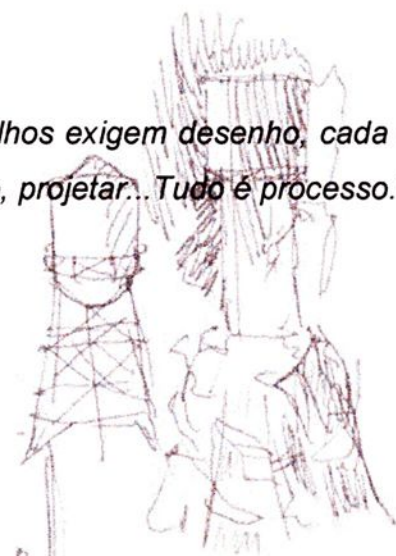


Sobre o ensino de desenho.

"Eu tento passar o prazer que dá desenhar, que os alunos percebam que o ato do desenho é algo sensorial."

Depoimento

"Os trabalhos exigem desenho, cada etapa do processo exige o desenho, projetar... Tudo é processo."



Artista: NORBERTO STORI

Meio: AQUARELA E GRAVURA

1. A OBRA. “Paisagens interiores.”

O artista se expressa principalmente na aquarela, na qual evidencia sua pesquisa cromática e a procura de uma cor local, brasileira. Suas paisagens interiores e o espaço imaginado se configuram em uma quase abstração que explode em cores.

2. A MATÉRIA: os meios de registro

“Vou pintando mentalmente. Não vejo quase uma resolução gráfica, vejo tudo como mancha, totalmente mental.”

O artista, professor livre-docente, narra uma experiência rica que envolve seu processo de criação. Afirma que atualmente não faz mais esboços prévios ou cadernos de registro.



Anteriormente envolveu-se em uma profunda pesquisa sobre a luz e a cor do Brasil, que foi registrando em extensa documentação. Comenta que durante dez anos percorreu o litoral brasileiro, desde o norte, Manaus, Belém do Pará até o Rio Grande do Sul e que nas anotações com aquarela, fazia slides e cadernos de sentia uma necessidade



praias fazia fotografava, viagem pois interna disso.

Em seus registros fazia anotações, *“anotações de observação para chegar a um realismo bem naturalista.”*

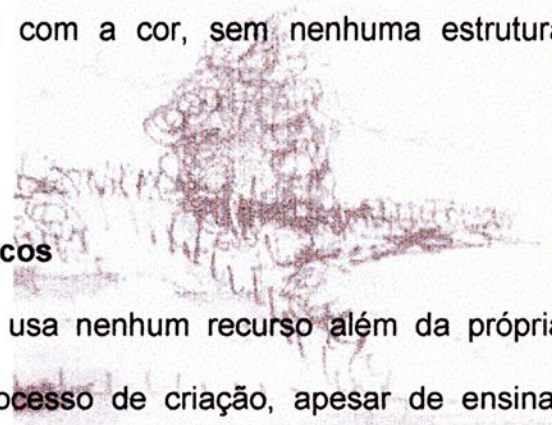
Porém, após essa atividade de documentação, passou a precisar de mais liberdade para criar suas paisagens sem ter como referência suas anotações. Atualmente parte da observação atenta e objetiva, mas permite que a intuição oriente seu fazer quando se envolve com as tintas e as cores.

“O prazer de observar a natureza, o prazer e a busca científica de resolução da cor e da luz, que a natureza nos proporciona.”

Comenta que cria suas paisagens interiores devido a um estado constante de atenção à paisagem exterior, elaborando assim as formas a partir dessa percepção e vivência.

“Quando viajo, vejo a paisagem e fico pintando com a cabeça, pensando como resolver as imagens, mas não anoto mais nada. Fui criando essa série de paisagens interiores.”

O artista comenta que não desenha mais, que constrói suas paisagens direto com a cor, sem nenhuma estrutura gráfica prévia.



Outros recursos técnicos

Afirma que não usa nenhum recurso além da própria percepção em seu processo de criação, apesar de ensinar todas as técnicas mistas há muitos anos.

3. A POÉTICA: o emocional e o mental

“Olhar para as obras, primeiro uma identificação, uma empatia, depois um estudo.”

Norberto Stori observa que três artistas são fonte de sua pesquisa, Turner, Monet e Émile Nolde. Relata que já iniciara seus estudos de paisagens quando entrou em contato com a obra de Turner.

“Fui para Londres, para a Tate Gallery apaixonado... estudei, comprei livros sobre sua vida e obra. Conhecer a obra de Nolde provocou um forte impacto. Percebi que a busca do Monet era a mesma através da paisagem.”

O artista constatou a necessidade de conhecer melhor a cor e a luz do Brasil a partir de uma exposição de arte plumária indígena, onde iniciou seu questionamento sobre a percepção e representação dessa luz e cor sem a influência cultural européia. Este também foi o impulso para buscar essa cor através da aquarela.

“Fui várias vezes à exposição de arte plumária indígena no MAM, fiquei impressionado, apaixonado. Pensei: quem deu aula de composição para esses índios, quem ensinou teoria da cor? Eles usam tudo de uma maneira maravilhosa, harmoniosa

com cores contrastantes, o verde da asa do papagaio com o vermelho, o azul do peito de um pássaro, de uma pena com aquele amarelo, um roxo com o laranja, tudo tão bem colocado na dose certa, ninguém ensinou, como foi? Através da observação....”

Comenta que sempre foi um grande observador da natureza:

“...sempre extasiado com a chuva, um arco-íris, as quaresmeiras, aqueles ipês lindos roxos, de repente uma acácia amarela louca no meio, aquele verde também intenso.”

Sobre a recorrência e permanência das idéias

“Às vezes quando mexo na mapoteca percebo que estou unindo coisas que fazia antes, o trabalho com a cor se uniu à paisagem, estão juntas numa busca às vezes inconsciente, uma necessidade.”

Observa que analisando seu trabalho atual percebe que incorporou elementos de etapas anteriores. Afirma que o



grafismo em bico de pena e carvão litográfico, que caracterizava seu desenho e se perdera na mancha, atualmente está presente, não com a ponta do lápis, mas no toque do pincel fino na superfície da aquarela. Diz que a paisagem urbana, tema primeiro de seu trabalho, está retornando em suas obras atuais.



Série "Naturureza Viva", 1979
Estudo (33 x 24cm)

Imagem mental

Norberto Stori fala de suas paisagens interiores que estão presentes e claras em sua mente:

"Com muitas de minhas imagens eu decido: vou pintar esta hoje, às vezes sai idêntica ou simplesmente não sai. Quase sempre a mão ordena, ela caminha com sua participação, através de aquilo que você apontou...Tenho pintadas algumas desta imagens e outras nunca pinte... talvez seja medo de não ficar como as vejo na mente. "

4. O PERCURSO

Rituais no processo de criação

"Preparo a tinta em godês grandes, com muita quantidade de tinta, todas as cores. Aquelas cores com luz, fico ali horas preparando, mexendo nas cores... Começo a pintar, vou fazendo várias, umas já nascem prontas, outras vou retomando durante a semana. Algumas, porém, nascem prontas, por quê? Porque eu já tenho muitas pintadas na cabeça."

Sobre o desenho como forma de registrar idéias

"No começo, em torno de 1977, senti a necessidade de provar para mim que sabia desenhar, que sabia domar a forma



e a cor, para sentir-me seguro e ao mesmo tempo para poder incorporar o questionamento da luz e da cor brasileira sem a influência européia. “



Cabanha do Portão - Bagé, 1976
Aquarela - Estudo (49 x 34,5 cm)

Depoimento:

“A arte é uma coisa séria, tão séria como uma ciência, para chegar a um resultado há que estudar tanto quanto quem estuda ciências. Levar-se a sério, abandonar a idéia do artista romântico e da inspiração, deve haver conteúdo técnico, pois sem ele não se consegue materializar o sensível.”

“É imprescindível criar uma metodologia de trabalho, sem método não se produz nada, mas não um método científico, cada um cria o seu. “

“Quem é criativo cria muito, a partir do mínimo. “



Artista: SÉRGIO FINGERMAN

Meio: Pintura – Gravura

1. A OBRA. “um olhar para fora”

Por vários anos, o artista acumulou grande número de cadernos de desenho onde registrava suas investigações cotidianas, dados sobre pintores, idéias filosóficas e textos de escritores. Em 1992, resolveu organizar todo esse material, realizando quadros de grande formato numa série que intitulou *Fragmentos de um dia extenso*.

Em 2001 lançou, em paralelo a duas exposições simultâneas, os livros *Fragmentos de um dia extenso*, onde discute o processo envolvido no fazer arte e *Cronologia*, onde recapitula os principais momentos de sua carreira.

Arquiteto de formação, estudou pintura com Yolanda Mohalyi. Artista rigoroso e auto-exigente, é destacado professor e tem a investigação filosófica e a ética como base de seu ofício.



2. A MATÉRIA: os meios

O artista comenta que realiza simultaneamente vários trabalhos em diferentes técnicas e escalas, como óleo sobre tela em grande formato, aquarelas e gravura em metal. Abandonou o uso de cadernos ou esboços preparatórios, suas pinturas ocorrem sem planejamento prévio pois se desenvolvem no próprio processo e se estruturam no ato de



pintar.

Para ele, as principais questões da obra são graduar um eixo constante

que aponte questões fundamentais que emergem do quadro, como equilíbrio e forma, e a permanência dessas questões.

“No meu caso, a questão da obra me leva a um quadro reflexivo do fazer, porque acredito que deixo gravado naquele momento o registro dessa reflexão. Considero importante

incluí-la no corpo do trabalho, porque estas questões acontecem durante o trabalho prático.”

3. A POÉTICA: o mental e o emocional

“O que faz surgir a imagem, é uma espécie de densidade da memória e a busca de resultados gráficos mais interessantes.”

Afirma que seu processo de criação costuma partir de uma sensação que se organiza em idéia e posteriormente se constrói através de um processo intuitivo. Acredita que a sensação e a intuição são uma forma de pensamento que se conserva nas formas. Incorpora eventualmente textos e palavras em suas telas.

Sua pintura e gravura deixaram o representacional há mais de 10 anos. Pensa a gravura como obra única, por isso interfere graficamente em cada cópia para eliminar sua característica de múltiplo. Sérgio Fingermañ é casado com uma psicanalista, comenta que suas investigações conceituais incorporam a discussão com essa ciência.



“Arte como processo, sobre os mistérios do próprio ofício.”

Imagem mental

Acredita que o artista tem em si o desejo de uma imagem, mas que o desejo supera esta imagem, está além dela. Comenta que quando o artista trabalha está em estado de vigilância, por isso a idéia de projeto não lhe agrada.

Para ele, no projeto, a obra tem que “um dia vir a ser”, se o artista se ocupa só com este vir a ser, ele não valoriza o processo do fazer.

4. O PERCURSO

O acaso

“A casualidade é a capacidade e a possibilidade de encontrar a experiência no momento em que se processa a imagem. O artista se alia à casualidade.”

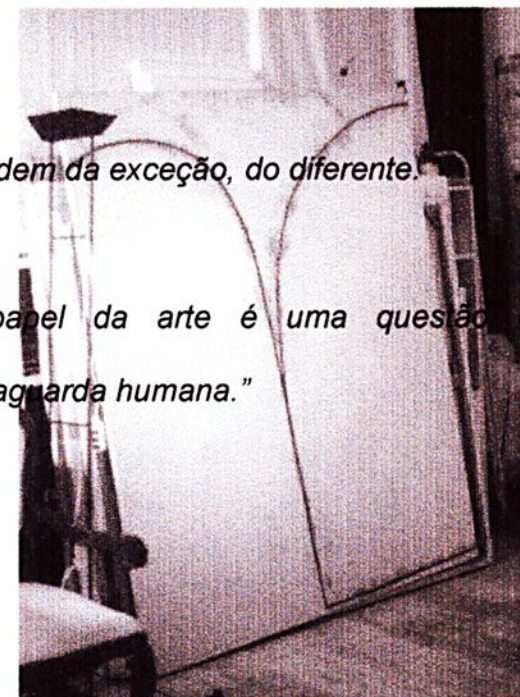
Sobre o desenho

“...as idéias desenhavam por detrás das imagens...”

Depoimentos:

“A arte está na ordem da exceção, do diferente.”

“Acho que o papel da arte é uma questão do humanismo, é uma salvaguarda humana.”



4. CONSIDERAÇÕES FINAIS



"Nas mãos de um grande mestre, a imagem se faz translúcida. Ensinando-nos a ver o mundo sob novo aspecto, ela nos dá a ilusão de enxergarmos o interior das esferas invisíveis da mente."

Gombrich

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

"O pintor está interiormente repleto de formas."
Albert Dürer

Ernst Kris e Otto Kurz, autores do livro *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A historical experiment*, esclarecem que a palavra *experiência* no subtítulo não pretende limitar sua responsabilidade, e sim delimitar a intenção de sua pesquisa: "*queremos fazer uma série de perguntas sem pretender as respostas definitivas.*" (Kris; Kursz, 1995: 19)

Aproveito a sólida experiência dos pesquisadores da Universidade de Viena para - salvando obviamente as distâncias - tentar fazer as considerações finais sobre minha pesquisa. Acredito que o rico material que obtive entrevistando os doze artistas mostrou ser suficiente para documentar minhas primeiras indagações e justificar estas considerações.

O **objetivo** da pesquisa era estudar os primeiros registros gráficos das idéias e sua relevância no processo de criação contemporânea, com o intuito de contribuir com o estudo crítico de seus instrumentos e destacar as poéticas individuais.

O processo revelaria o raciocínio e pensamento do artista como uma forma de "desenho" operacional capaz de articular o percurso entre o conceito e as formas criadas.

O **método**. Como se sabe, no âmbito das Ciências Humanas a pesquisa qualitativa visa conhecer o fenômeno em seu contexto; se fundamenta na preocupação constante do investigador em compreender o significado, incluindo nesta investigação sua interpretação e compreensão sobre o assunto. Por isso, justificava-se o fato de não pretender comprovar ou refutar dados, porque à medida que investiga, o pesquisador constrói a compreensão do que é investigado.

Assim, com os dados obtidos, posso partir do particular para o geral, pois a pesquisa qualitativa permite esta



generalização. Cabe recordar que esta pesquisa não tratava de um estudo de caso e sim de um **estudo de situação**, procurava captar um padrão estrutural de procedimento.

O **método** que adotei somou a sustentação histórica a um material conceitual-teórico, que se referia estritamente aos conteúdos investigados nas entrevistas. Acredito que exigiria, se assim não fosse, um estudo teórico mais aprofundado. O assunto exigia um levantamento histórico amplo e a difícil coleta de depoimentos em catálogos, livros e teses. Difícil pois, apesar de ser a base que estrutura a arte, o aspecto prático e material dos procedimentos adotados é pouco abordado nos textos. Assim, exigiu longas leituras para obter alguma linha sobre o assunto. A dificuldade maior foi em relação a artistas contemporâneos devido à pouca disponibilidade de material editado. A propósito, a Internet tem sido valiosa na democratização das informações e significou um material de apoio.

Tratando-se de uma pesquisa acadêmica, a definição de uma metodologia era essencial, contudo ela também foi auto-imposta para manter uma clareza de procedimento ao colher os dados.

Porém, estando inserida no âmbito da Arte, não poderia excluir os valores subjetivos, que determinam as poéticas. Assim, apresento alguns elementos que formaram o primeiro impulso que orientou o trabalho:

- A fascinação pelo ato de criação e o respeito pelo ofício da arte.
- A percepção sobre o processo de criação em artes plásticas a partir de minha experiência e do convívio com artistas e estudantes de arte.
- A inferência feita a partir da leitura de textos de críticos e teóricos que denunciavam, subjetivamente, certa distância entre o fazer do artista e suas conclusões, apresentadas em textos complexos sobre a obra. Permanecendo a



impressão de que o teórico não chegara a sentir o “cheiro de tinta” e a intenção do artista.

- Os dados históricos coletados sobre esboços, cadernos de artistas e a história do desenho.
- Dados sobre as etapas da criatividade, da autoria de Kneller, fundamentalmente.
- Conceitos correlatos ao procedimento criativo da autoria de Gombrich, Arnheim e Ostrower, principalmente.

Apresentação dos resultados. Acredito que apresentei, nesta pesquisa com artistas que respeito, imagens inéditas e alguns dados valiosos que podem contribuir na compreensão e esclarecimento sobre o “enigma” da criação.

Decidi apresentar, na forma que considerei mais clara, os comentários dos artistas sobre seu procedimento de criação. Organizei o material obtido em quatro temas e o curso das idéias como se deu nos depoimentos. Esta organização não

pretendia exercer um controle e sim estabelecer relações mais claras entre os dados.

Abordei três aspectos: a necessidade de muita reflexão na arte, o desenho como uma valiosa ferramenta para isso e a consideração da arte como processo. Os comentários dos doze artistas evidenciaram estes aspectos.

Não havia a intenção de realizar um trabalho sobre a obra ou a biografia dos artistas, disponíveis em livros e catálogos; o que justifica a breve apresentação que faço sobre eles. Também quando realizava as entrevistas esclarecia que o tema da pesquisa era o estudo de um **procedimento** em arte.

Enfoquei o artista de tradição gráfica (pintores, desenhistas, gravadores), com exceção da valiosa oportunidade de conversar com o escultor José Resende e com a artista Jac Leirner, que trabalha com objetos.

História. Previamente, apresentei informações de cunho histórico pois acredito que todo artista é depositário de uma herança cultural de procedimentos em arte e a ela se refere



constantemente. Sabe-se que a permanência do nome de um artista não depende tanto da “perfeição” de seu trabalho, mas do significado que o vinculou ao momento de arte em que vive.

Material. O capítulo sobre os esboços tenta fazer uma ponte com os dados levantados sobre as ferramentas e materiais que os artistas usam hoje. (A propósito, a caneta Bic foi uma das grandes descobertas para a história da arte!)

Resultados. Minha intenção era apresentar algumas noções – não estereotipadas – sobre a criação na arte contemporânea. Não busquei detectar um denominador comum, ao contrário, fiquei atenta às possíveis divergências. Recordo que a investigação sobre o procedimento se deu na perspectiva prática, não teórica.

Como era esperado, devido à sua origem sociológica, o material resultante não apresentou condições ou características fixas, ao contrário, estava submetido às inumeráveis variantes do raciocínio e sentimento humanos.

A imagem do artista. Parece ainda persistir, no âmbito dos espectadores e dos estudantes, a idéia de que a arte opera por caminhos fortuitos, desconhecidos e inspirados.

Sabe-se que foram atribuídas diferentes imagens ao processo criativo ao longo da história. Desde Platão que falava em inspiração divina, a Giorgio Vasari, com sua biografia dos artistas do Renascimento em que os aproximava a deuses pelo culto ao gênio. O extremo virtuosismo conquistado após o Renascimento também contribuiu com a imagem do “artista divino” que só poderia plasmar com tal perfeição o mundo real graças a uma intervenção sobre-humana. Já o Romantismo acentuou a imagem do artista como ser de exceção, atormentado pela extrema sensibilidade de seu temperamento capaz de receber inspirações profundas e depositário de algum tipo de mistério que traduzia em obras.

Atualmente, a imagem do artista tem se modificado devido às vanguardas do século XX e a arte conceitual, que



evidenciaram a intervenção do intelecto e o planejamento das obras.

Neste sentido, os depoimentos dos artistas ampliaram a compreensão do processo contemporâneo de arte. Explicitaram que a arte é um ofício que exige trabalho diário e projeto apesar da intervenção de todas as emoções possíveis. Evidenciaram que a influência da memória, da percepção e da emoção ocorre no artista como em qualquer indivíduo de qualquer profissão, com o diferencial de que o artista está constantemente atento a estas percepções e as incorpora a seu trabalho. O registro em cadernos pareceu um instrumento valioso para dar corpo e organizar esta prática nos artistas de linguagem gráfica.

Estilo e linguagem poética. Abordei o tema dos cadernos e diários, pois acredito que contribuem com a definição e fortalecimento do estilo dos artistas. Sobre isto, Gombrich comenta que o estilo pessoal não se compõe de "*truques individuais da mão*" (Gombrich, 1986: 321) que podem ser

isolados e descritos. É um conjunto de relações em que interagem inumeráveis reações pessoais que, quando articuladas se percebem como um todo. (Gombrich, 1986)

Quando este autor explica a arte não figurativa cita a Sinestesia, "*o espirrar de impressões de uma modalidade sensorial a outra.*" dando exemplos como: sons *claros*, cores *berrantes*, harmonias *doces* e luz *fria*. (Gombrich, 1986: 321) Argumentava que se era fácil entender estas traduções entre diferentes sentidos, também seria fácil a compreensão e transcrição da uma impressão visual em outro padrão visual.

Na arte contemporânea estas transcrições passaram a ser uma característica. Os procedimentos que registrei em ateliês incorporavam estas transcrições e traduções durante as etapas (primeira idéia – esboço – projeto - obra final) usando diferentes materiais.

Porém, constatei que este processo já se inicia no registro gráfico das idéias, através da transcodificação, geralmente no papel, de todos os conceitos e inquietações registrados. Estes



registros revelam as escolhas dos artistas, e a limitação destas escolhas evidencia, por sua vez, a procura do artista por um vocabulário próprio, que terá por resultado o estilo.

Os dados obtidos. Organizei as informações em dois aspectos que foram o eixo de toda a pesquisa: o material e o poético.

- 1) O aspecto material dos procedimentos permitiria fazer um painel de como se atua nos ateliês hoje, e detectar possíveis convergências no fazer da arte contemporâneo.
- 2) A partir da diversidade das poéticas individuais, tentar detectar convergências, com o objetivo de evidenciar uma atitude nos artistas contemporâneos.

O item **Outras técnicas** evidenciou que a reflexão e a organização das idéias ainda ocorre através do lápis e papel. Após o registro mental e gráfico das idéias, alguns artistas usam os meios técnicos para manipular as imagens (fotografar, escanear ou fazer experimentações cromáticas no computador), para chegar a um resultado visual interessante

configurado durante o processo. Os indivíduos pesquisados pertencem ao meio gráfico e como não entrevistei artistas que utilizam multimídia, obviamente, esta conclusão é de menor alcance em relação à arte contemporânea, apenas expõe um padrão que se configurou num estudo de situação.

Quanto ao que categorizei como **Poética**, foi o tema de mais difícil alcance pois envolvia dados emocionais e mentais, principalmente da memória. Difícil no sentido de acessar algo que era íntimo e geralmente privativo, elementos que o artista talvez não tivesse interesse de divulgar ou desenvoltura para apresentar. Este tema constituía um dos itens abordados para ampliar a compreensão sobre o que aciona e materializa a criação em arte.

Graças à generosidade dos artistas entrevistados, os dados obtidos: curiosos, fascinantes, esclarecedores, ampliaram a imagem do artista como um indivíduo rico em percepções, que consegue elaborar constantemente estas percepções e organizá-las na matéria, resultando numa obra.



Por isso, acrescentaria o subtítulo “*Trilhas de Papel*” pois os registros me pareceram os indícios temporais e materiais do caminho que estas percepções e emoções, somadas ao conhecimento teórico e técnico do artista, trilharam da mente do artista até transformar-se em obra.

Sobre o item **Recorrência de idéias** constatei que o registro destas idéias recorrentes é um meio que possibilita sua constante percepção, e que os artistas voltam a elas seguidamente. Evidenciou-se o importante papel que ocupa na definição do perfil do artista.

Item **Imagem mental**. Costuma ser abordada em sua relação com a memória, pois permite fazer associações para reconhecer as imagens reais. Não por acaso o desenho foi usado com frequência nas experiências sobre memória. Arnheim afirma que as imagens que não tem referencial real, como os conceitos e as abstrações, exigiriam uma relação com outros sentidos além da visão. Esta constatação foi fundamental para entender a arte abstrata.

O fato de um artista definir um projeto prévio ou guiar-se pelas percepções subjetivas na criação, poderia apontar diferentes conceitos sobre a imagem mental. Alguns artistas afirmaram que conseguem detectar claramente uma imagem mental que será plasmada na matéria. Outros consideram que a idéia é um fenômeno sensorial que envolve mais que a visão mental da imagem planejada.

Percebi que o reconhecimento da imagem mental independe do artista utilizar ou não o desenho como principal ferramenta para planejar uma obra.

Os comentários dos artistas sobre o assunto, somados às leituras feitas, me levaram a considerar que a presença mais definida de uma imagem mental prévia à execução de uma obra talvez esteja em sintonia com o conceito de figuração e abstração de cada artista.

O item **Rituais** foi motivado como uma curiosidade de ateliê, contudo acrescentou dados valiosos sobre o processo de criação e principalmente sobre a idéia que o artista faz de



seu papel social, pois a maioria enfatizou o conceito de ofício, no sentido de que seu trabalho desenvolve-se numa rotina, que envolve trabalho constante e regular. Trouxe dados esclarecedores sobre a imagem do artista contemporâneo.

O item **Acasos**, permitiu enfatizar a idéia da arte como processo. Notei que, independente do procedimento adotado pelo artista, isto é, intuição ou projeto pré-definido, o acaso é sempre incorporado à obra durante sua execução.

O acaso configurou-se também como um valioso catalisador de idéias. Há relatos famosos, como o do matemático Poincaré, por exemplo, que explicam a descoberta de idéias. Geralmente descrevem o autor em estado de relaxamento ou distraído e subitamente algum elemento alheio a seu assunto de pesquisa provoca conexões mentais instantâneas, os *insights*. Tive a oportunidade de ouvir relatos semelhantes em que conexões aparentemente casuais provocaram novas idéias e acionaram uma nova série de trabalhos.

Criatividade. A maioria dos entrevistados concordou com as etapas da criatividade, mas a partir da observação de sua experiência, colocava dúvidas sobre a seqüência e a fragmentação das etapas. Quase todos apontaram maior dinamismo e mescla das etapas e acreditam que incorporara mais elementos subjetivos e sensoriais.

O item **Desenho**, que permeia toda a pesquisa embora não seja o tema principal, acrescentou dados sobre o desenho como projeto mental ou como ferramenta. A maioria dos comentários dos artistas reforçou os conceitos apresentados.

Devido ao fato de que 10 dos 12 entrevistados são professores, confirmou-se o conceito do desenho e dos procedimentos como ferramenta valiosa de cognição. Contudo na prática de ensino nem sempre se configura devido talvez às dificuldades inerentes às instituições de ensino e à resistência de muitos alunos em manter uma prática constante de desenho.



Baseada nas entrevistas, tento aproximar-me a uma conclusão. Acredito que o registro gráfico das idéias testemunha o momento em que a percepção humana se torna símbolo através de uma linguagem que é o desenho.

"O particular em toda sua riqueza está fadado a escapar pelas malhas da rede de conceitos gerais que nós mesmos armamos ao formular nossas vinte perguntas.

Criada como um instrumento para nos ajudar a encontrar nosso caminho através do mundo das coisas, nossa linguagem é notoriamente pobre quando tentamos analisar e organizar em categorias o mundo interior." ¹³

¹³ (Gombrich, 1986: 340)



5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ANDRADE, M. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Universitaria, 1971.

ARNHEIM, R. *El "Guernica" de Picasso, génesis de una pintura*. Barcelona: G.Gili, 1976.

BARDI, P. *Arte no Brasil*. São Paulo: Nova Cultural, 1986.

_____. *História da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil*. São Paulo: Sudameris, 1981.

BERGER, J. *Modos de ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRASSAÏ, . *Conversas com Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, s.d.

CARREIRA, E. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

CÉZANNE, P. *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COLETTI, L. *Pisanello*. Milão: Amilcare Pizzi, 1953.

DAHER, Flávio de Carvalho e a volúpia da forma. São Paulo: MWM-IFK, 1984.

DAUCHER, H. *Visión artística y Visión racionalizada*. Barcelona: G. Gili, 1978.

DERDYK, E. *Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. São Paulo: Scipione, 1989.

DERDYK, E. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione, 1990.

DIAS, A. *Antonio Dias*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

ECO, U. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

EDWARDS, B. *Desenhando com o lado direito do cérebro*. São Paulo: Ediouro, 1984.

FOCILLON, H. *Vida de las formas*. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.

FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: EDUSP-Perspectiva, 1973.

GARDNER, H. *Mentes que criam*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

GENET, J. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GIBSON, J. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito, 1974.

GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

KNELLER, G. *Arte e ciência da criatividade*. São Paulo: Ibrasa, 1973.

KRIS, E., KURZ, O. *La leyenda del artista*. Madri: Cátedra, 1995.

LASAR SEGALL. *Antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

LEGER, F. *Funções da pintura*. São Paulo: Difel, s.d.

LEYMARIE, J. *Le dessin*. Genebra: Skira, 1985.

LORD, J. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MASSIRONI, M. *Ver pelo desenho, aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

MAY, R. *A coragem de criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

MENDES, M. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1996.

MOORE, H. *Complete sculpture*. Londres: Lund Humphries, 1990.

NAVES, R. *A forma difícil. Ensaio sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997.

NEISTEIN, J. *Feitura das Artes*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

NERET, G. *Auguste Rodin. Escultura e desenhos*. Lisboa: Taschen, 1997.

OSBORN, . *O poder criador da mente*. São Paulo: IBRASA, 1987.

OSTROWER, F. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Camp, 1990.



OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PARREIRAS, A. *História de um pintor contado por ele mesmo*. Niterói: Diário Oficial, 1943.

PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PIGNATTI, T. *El dibujo de Altamira a Picasso*. Madri: Ediciones Cátedra, 1981.

PONTUAL, R. *Entre dois séculos; arte brasileira do século XX na coleção de Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

READ, H. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

RESENDE, J. *José Resende*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

RODIN, A. *A Arte. Conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

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

RUDEL, J. *Técnica de la pintura*. Barcelona: Vergara, 1957.

SALLES, C. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1988.

SILVEIRA, P. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

SYLVESTER, D. *Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade dos fatos*. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.

STRACHAN, W. *Towards sculpture: maquettes and sketches from Rodin to Oldenburg*. Londres: Thames & Hudson, 1976.

ZAMBONI, S. *A pesquisa em arte*. Campinas: Autores Associados, 1998.

TESES

ALMEIDA, C.M. *O trabalho do artista plástico na instituição de ensino superior*. 1992. 270p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ALONSO, C. *Percepção tridimensional, representação bidimensional*. 1994. 2v. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo – São Paulo.

BARREIRA, L. *Busca metodológica para o ensino de pintura e desenho de observação*. 1988. 152p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – São Paulo.

CARVAJAL, J. *Desenho: uma técnica de projeto*. São Paulo, 1982. 101p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – São Paulo.

CARVALHO, A. *Sacilotto – visão fruição plástica de mundo*. 1995. 188f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – São Paulo.

COSTA, C. *Um salmão na corrente taciturna*. 1997. 3v. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – São Paulo.

FERREIRA, I. *Livio Abramo*. 1983. 151p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

GONÇALVES, F. *Armas do desenho*. 1994. 181p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GRINBERG, N. *Lugar com arco*. 1999. 100p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

MUBARAC, L. *Notas sobre incisão*. 1998. 46p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.



PASSOS, M. *A poética visual no processo criativo de Antônio Lizárraga*. 1999. 261f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

PFÜTZENREUTER, E. *O desejo material*. 1992. Dissertação. (Mestrado Semiótica em Artes) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

RAMPAZZO, L. *Djanira, pintora de sua gente*. 1987. 282p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

_____. *Djanira na arte brasileira*. 1993. 222p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOGABE, M. *Imagem y material*. 1990. 130f. Dissertação (Mestrado em Semiótica em Artes) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

TIRAPELLI, P. *Mitopoemas: proposta plástica para oito mitos gregos*. 1988. 110p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.



CATÁLOGOS

BEUYS, J. *Drawings, objects, Prints*. Catálogo, 1992.

CHRISTIE'S. (Nova York). *Catalogue Twentieth Century Art*. 2000.

EDART. (São Paulo). *Flávio de Carvalho, 32 desenhos*. 1967.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. (Nova York). *Guide*. 1994.

MUSEU DE ARTE SACRA. (São Paulo). *A arte sacra de Brecheret*. 2000.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. (São Paulo). *Banco Safra*, 1985.

MUSEU PAULISTA DA USP. (São Paulo). *Banco Safra*, 1984.

MUSEUM ART (Nova York). *Paul Cézanne: the Basel sketchbooks*. Gowing, L. 1988.

MUSEUM OF MODERN ART. (Oxford). *J. Beuys: The secret block for a secret person in Ireland*. 1974.

MUSEUM OF MODERN ART. (Nova York). *Allegories of Modernism: Contemporary drawing*. Ramírez. 1997.

UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN. (Texas). *Re-aligning vision: alternative currents in South american drawing*. 1997.

Crédito das Fotografias

Todas as fotografias do Capítulo 3: Laura Nehr
Com exceção de: p. 83. Reprodução
p. 106. Reprodução
p. 119 a 123. Álvaro Guillermo





