

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

**DIÁRIO DE IMAGENS:
REFLEXÕES ATRAVÉS DO DESENHO**

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA

CAMPINAS - 1997

8385046
9705838
AL68d

00555/PC

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

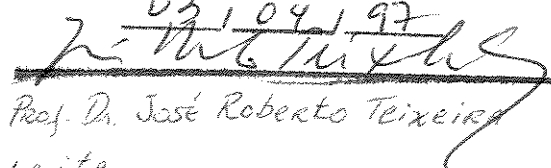
**DIÁRIO DE IMAGENS:
REFLEXÕES ATRAVÉS DO DESENHO**

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA

Dissertação apresentada ao
Curso de Mestrado em Artes do
Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em
Artes sob a orientação do Prof.
Dr. José Roberto Teixeira Leite.

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Paula Cristina
Somenzari Almozara

e aprovada pela Comissão Julgadora em

03/04/97

Prof. Dr. José Roberto Teixeira
Leite

Presidente

CAMPINAS - 1997

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	TI/UNICAMP
V.	AL 68d
INSCRIÇÃO Nº	30555
PASSO	281197
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	24/05/1977
N.º CPD	

CM-00098887-1

Al 68d

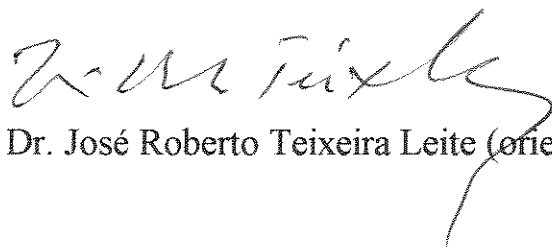
Almozara, Paula Cristina Somenzari

Diário de imagens: reflexões através do
desenho / Paula Cristina Somenzari Almozara.-
Campinas, SP : [s. n.], 1997.

Orientador: José Roberto Teixeira Leite
Dissertação (mestrado) - Universidade
Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Desenho 2. Desenho - Conceituação
3. Teorias sobre desenho 4. Poética Visual
I. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes II. Título

Comissão Julgadora

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'José Roberto Teixeira Leite', with a long, sweeping flourish extending from the end.

Prof. Dr. José Roberto Teixeira Leite (orientador)

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Renina Katz Pedreira', with a stylized, cursive script.

Profa. Dra. Renina Katz Pedreira

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Regina P. Müller', with a cursive script.

Profa. Dra. Regina Polo Müller

Para

L. A. E.

AGRADECIMENTOS:

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Roberto Teixeira Leite;

À Profa. Lygia Arcuri Eluf;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, pela bolsa concedida no período de setembro de 1994 à fevereiro de 1997;

À Profa. Dra. Renina Katz, ao Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim, à Profa. Dra. Regina Polo Müller e à Profa. Dra. Célia Maria de Castro Almeida.

Aos amigos, Edilton Monteiro da Silva, Henrique Steve, Virgílio E. Solli, Solange Siquerolli;

À Galeria do Instituto de Artes da Unicamp, em especial à Vera Semaniuc e Maria Lúcia Neves.

RESUMO

A dissertação tem como base o trabalho artístico que teve origem em uma série de cadernos de desenho e de desenhos, iniciada em 1989.

O texto estrutura-se em duas partes que se relacionam e que são inerentes quando se trata de um processo de trabalho artístico:

“Considerações sobre a Técnica e o Conceito de Desenho” e *“Processo de Trabalho”*. Inerentes, pois a primeira parte é reflexo das questões com as quais o artista se depara em processo criativo *“ao se engalfinhar com a matéria”* (Dufrenne, 1981), da importância da consciência histórica e do cuidado da transferência de conceitos anacrônicos no estudo das teorias sobre desenho. A segunda parte, especificamente sobre meus desenhos, trata sobre a experiência de criação e o modo pelo qual se realiza o trabalho, antes de mais nada por aquilo que move sua realização. Estabelecendo o sentido da atividade artística como algo que transcende a necessidade pragmática humana e se instala em um território dominado por um conhecimento sensível e por uma vontade da expressão dessa sensibilidade. Uma força dinâmica de entendimento de uma condição de vida que se revela no mundo através do desenho.

RÉSUMÉ

Cette dissertation est basée sur le travail artistique dont l'origine a été une série de cahiers de dessin et des dessins, faite à partir de 1989.

Le texte a deux parties qui ont un rapport entre elles et qui sont inhérentes lorsqu'il s'agit d'un processus de travail artistique: "*Considérations sur la Technique et le Concept du Dessin*" et "*Processus de Travail*". Inhérentes, puisque la première partie est le reflet des questions avec lesquelles l'artiste s'affronte pendant son processus de création "en se disputant avec la matière" (Dufrenne, 1981), de l'importance de la conscience historique et de l'attention qu'il doit faire à la transférence des concepts anacroniques de l'étude des théories sur le dessin. La deuxième partie, dont mes dessins sont le sujet especifiquement, s'agit de l'expérience de la création et de la façon à travers laquelle le travail est réalisé, d'abord par la raison qui fait qu'il soit réalisé, pour mieux mettre en place le sens de l'activité artistique, comme une chose qui dépasse la nécessité pragmatique de l'homme et s'intalle sur un territoire dominé par une connaissance sensible et l'envie d'expression de cette sensibilité. Une force dynamique de compréhension d'une condition de vie qui se manifeste au monde à travers le dessin.

ÍNDICE

	Página
INTRODUÇÃO.....	8
SOBRE AS SÉRIES DE DESENHOS.....	12
<i>PARTE I</i>	
CONSIDERAÇÕES SOBRE A TÉCNICA E O CONCEITO DE DESENHO.....	14
<i>PARTE II</i>	
PROCESSO DE TRABALHO.....	53
CONCLUSÃO.....	68
BIBLIOGRAFIA.....	70
REPRODUÇÕES.....	80

INTRODUÇÃO

“O artista, ao se procurar, procura aquilo que pode encontrar o mundo: toda obra é subjetiva para ser objetiva, visto ser esta sua maneira de ser veraz.”¹

O texto de *“Diário de Imagens: reflexões através do desenho”* refere-se ao conceito de desenho, de sua natureza como meio de expressão, da utilização da técnica e descrição de meu processo de trabalho.

A dissertação tem como base o trabalho artístico. A parte escrita não pode e não tem o objetivo de substituir os desenhos, nem de tratá-los de modo ingenuamente explicativo. A principal intenção é, como artista, procurar compreender a natureza do desenho e da técnica, através da experiência e das questões suscitadas na realização de meu trabalho artístico.

¹ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*, São Paulo (Editora Perspectiva: Col. “Debates”, 69), 1981, p.58.

O projeto teve origem em uma série de cadernos de desenho e de desenhos, por mim iniciada em 1989, no Laboratório de Desenho, no oitavo semestre de graduação no Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp.

Quando do envio do projeto para o mestrado, a série dos cadernos era composta por 8 exemplares (o oitavo em execução) com 480 imagens e os desenhos perfazendo um total de 4800 imagens, procurando desenvolver a parte escrita em dois pontos principais: *“reflexão sobre esta produção artística - do uso da técnica ao desenvolvimento do estilo - e o uso dessa experiência intensa do trabalho gráfico como profundo subsídio para uma abordagem introdutória sobre o desenvolvimento das técnicas”*.

A idéia de uma *abordagem introdutória*, no sentido de uma procura pela essência e origem de certos conceitos, desenvolveu-se como reflexo de leituras que havia realizado em 1989, sobre textos de historiadores da *“École des Annales”*.

O cuidado e utilidade na transferência de conceitos anacrônicos para uma compreensão correlativa, sugeridos pelos textos, permaneceram fortemente em minha memória. Não como pretensão de um comprometimento ferrenho com os conceitos e termos utilizados pelos

historiadores dos *Annales*, mas da importância da “consciência histórica, atualmente em vias de desaparecimento”², não significando “retorno ao passado ou nostalgia dele - segundo Fritz Baumgart -, mas sim esforço pelo conhecimento do que **fez de nós o que somos**. Sem esta autocompreensão, a ser constantemente renovada, a realização da vida no mundo, na sociedade e em nós mesmos não é possível”³.

Do projeto inicial, várias questões mudaram de enfoque, principalmente as que diziam respeito *ao desenvolvimento das técnicas e estilo*. Observei que uma abordagem histórica do desenho ou das técnicas como uma série de fatos e informações de conhecimento geral e sequencial levariam, na verdade, ao aparecimento de duas teses em princípio dissociadas, procurei trabalhar com questões históricas que sempre me interessaram e absorveram como artista, mas com uma preocupação - segundo Philippe Ariès - “*em demonstrar à sociedade que é sua a relatividade de seus conceitos*”. Estruturando a dissertação em duas partes que se relacionam e que são inerentes quando se trata de um processo de trabalho artístico: “*Considerações sobre a Técnica e o Conceito de Desenho*” e “*Processo de Trabalho*”. Inerentes, pois a primeira parte é reflexo das questões com as quais o artista se depara em

² BAUMGART, Fritz. *Breve História da Arte*, São Paulo (Martins Fontes), 1994, p.2.

³ BAUMGART, Fritz. *Breve História da Arte*, São Paulo (Martins Fontes), 1994, p.2.

seu processo criativo “*ao se engalfinhar com a matéria*”⁴. A segunda parte, especificamente sobre meus desenhos, procura tratar sobre a experiência de criação e o modo pelo qual se realiza o processo de trabalho, antes de mais nada por aquilo que move sua realização.

O sentido da atividade artística, de sua realização, se estabelece muitas vezes como algo que transcende a necessidade pragmática humana e se instala em um território dominado por um conhecimento sensível e por uma vontade da expressão dessa sensibilidade. Uma força dinâmica de entendimento de uma condição de vida que se revela no mundo através do desenho. É uma tentativa de transformação.

*O mundo sugerido pelo objeto estético é a irradiação de uma qualidade afetiva, a experiência urgente e precária na qual o homem descobre num instante o sentido de seu destino, quando ele está totalmente engajado nessa prova.*⁵

⁴ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*, São Paulo (Editora Perspectiva: Col. “Debates”, 69), 1981, p.58.

⁵ DUFRENNE, Mikel.- *Estética e Filosofia*, São Paulo (Editora Perspectiva: Col. “Debates”, 69), 1981, p.55.

SOBRE AS SÉRIES DE DESENHO

As séries, inicialmente compostas de 8 cadernos e de 4800 desenhos, desenvolveram-se durante o curso de mestrado em mais 930 desenhos em grafite sobre papel.

Os desenhos que integram a dissertação foram selecionados entre estas séries e compreendem 10 desenhos da última série de 930 desenhos em grafite, 31 desenhos em grafite entre os 4800 desenhos realizados anteriormente e 11 desenhos pertencentes a 3 cadernos.

O primeiro caderno de 1989 foi escolhido por ter originado o projeto. Os outros dois, o sexto caderno de 26/12/1991 a 26/01/1993 e o oitavo caderno de 08/07/1993 a 12/09/1995, respectivamente por terem sido os de mais longa elaboração, onde é possível perceber o tratamento gráfico na utilização de materiais como o nanquim, a aquarela e o guache.

A escolha dos desenhos em grafite baseou-se, assim como os dos cadernos, em sua importância no desenvolvimento técnico, temático, de construção espacial e poético.

Os desenhos apresentados na dissertação são representativos de uma produção de 6 anos, que possui mais de 6210 desenhos. A escolha

foi inegavelmente complexa, mas procurando demonstrar o desenvolvimento desta produção de acordo com as questões suscitadas desde o início do projeto. A quantidade e a constante afirmação desta é significativa apenas no que diz respeito à confirmação de minha necessidade interior em realizar desenhos e tê-los em mãos, como objeto de reflexão e estudo de meu desenvolvimento, de disciplina de trabalho, na constante atenção sobre os caminhos da produção e expressão artística.

PARTE I

CONSIDERAÇÕES SOBRE A TÉCNICA E O CONCEITO DE DESENHO

"Visto que jamais há possibilidade para desqualificar a tecnicidade: o fazer não é somente prova do pensar, é já certa maneira de pensar e viver conforme o pensamento"⁶.

A técnica é importante na medida em que ela objetiva o pensamento, ou seja, o transforma em algo que é perceptível aos sentidos. É na realização da obra e a partir dela que o artista faz sua reflexão.

A matéria determinante da técnica influi na condução do pensamento e vice-versa. Quando a matéria está dominada em sua utilização, o pensar já é revestido das possibilidades dadas pela própria

⁶ DUFRENNE, Mikel.- *Estética e Filosofia*, São Paulo (Editora Perspectiva: Col. "Debates", 69), 1981, p.58.

matéria e esta surge revestida do próprio pensamento, indissociável do meio que melhor o torna objetivo.

A delimitação entre *reflexão* e *realização* em conceitos e em acontecimentos espacial e temporalmente diferentes é apenas possível quando se pretende analisar didaticamente essa questão. Para o artista acontecem simultaneamente e a partir do processo de seu trabalho. Somos impelidos imediatamente à constatação de que *na realização* é que se encontra a reflexão. Falamos em uma reflexão onde a matéria plástica na qual o artista realiza uma idéia, de outra forma inatingível se esta permanece no nível de um pensamento encerrado em sua memória, se estabelece no mundo como uma forma.

A técnica, não somente como matéria da qual se utiliza para realizar algo, mas como maneira de realizar, está ligada ao uso e à intenção que o artista faz dela. É possível afirmar a existência de uma série de procedimentos diversos que levam em conta padrões estabelecidos e conhecidos na reação física do material ou em artifícios mecânicos de obtenção de um determinado efeito. Pode-se partir do princípio de que esta série de procedimentos - utilização da matéria como propriedade física - pode ser ensinada, modificada, sendo algo passível de transformações na busca por novos processos para suprir **necessidades**

especiais. A aquisição tecnológica parte deste princípio. É um acúmulo de possibilidades - ou entendimento, ou até mesmo superação - do potencial da matéria na realização do trabalho. Acima do pragmatismo humano, o artista a utiliza para suas necessidades individuais e muitas vezes ultrapassa o estabelecido como procedimento característico de determinados materiais.

Na aquarela, *Turner* seria uma referência indispensável. Sobre a obra de *Joseph Mallord Willian Turner* (1775-1851), Andrew Wilton⁷ afirma que Turner não só conseguiu se utilizar de todos os recursos de uma técnica, mas multiplicar suas possibilidades, alcançando imensos recursos técnicos. Sua maneira de trabalhar a aquarela é totalmente particular, ligado ao seu espírito investigador e a sua necessidade de experimentação.

Como técnica, a aquarela possui uma longa história. Na Idade Média era utilizada para colorir desenhos feitos em manuscritos que necessitavam de outros meios de expressão além do desenho, para evocar os elementos da composição com mais fluidez e preencher áreas maiores do que o permitido pelo traço da linha. A aquarela serviu também, freqüentemente, para estudos de paisagem, de plantas e animais. O termo

⁷ WILTON, Andrew (seleção e apresentação). *Turner. Aquarelles. Oeuvres Conservées à la Clore Gallery*, London (Adam Biro), s.d.

aquarela - ainda segundo Wilton -, se encontra em sua origem técnica, que designa os *desenhos*, executados à aquarela pura ou associando aquarela ao guache, sendo a aquarela um preparado de pigmento e aglutinante (geralmente goma arábica) à base de água, tendo aí uma relação com a palavra latina *aqua* (água), para as línguas derivadas do latim. O guache difere da aquarela apenas quanto ao acréscimo de um pigmento branco, como o carbonato de cálcio, ou mesmo o gesso, que lhe confere maior opacidade e densidade, observada nas iluminuras da Idade Média e na Renascença.

A história da aquarela em boa parte se confunde com a história do desenho e da paisagem. Na mão de mestres como Dürer ou Van Dyck, que se utilizaram da aquarela em estudos de paisagem e animais, podemos antever a riqueza e o potencial deste meio, “sua sutileza e sua fluidez são apropriadas para a evocação da natureza”⁸. Muito freqüentemente, era utilizada para dar aos desenhos acabados um ligeiro toque de cor, não mais que uma indicação como o verde das árvores, o vermelho das casas ou o azul do céu. Esse uso convencional se perpetuou por décadas, e mesmo se certos artistas a utilizaram com bastante talento,

⁸ WILTON, Andrew (seleção e apresentação). *Turner. Aquarelles. Oeuvres Conservées à la Clore Gallery*, London (Adam Biro), s.d. p. 5.

a aquarela restou confinada a esta maneira de trabalhar até o período de nascimento de Turner, em 1775.

Técnica por excelência da paisagem inglesa⁹, a aquarela servia geralmente para dar mais “encanto” às vistas minuciosamente feitas com pontas de metal (de chumbo) e pena, ao *lavis* cinza feito geralmente para dar contrastes de tonalidade, onde o artista introduzia “notas” de cor, reservando os brancos para definir as zonas de luz intensa da composição. Turner se formou dentro dessa tradição topográfica, superando-a, construindo a partir dela um modo pessoal de se relacionar com a natureza e a arquitetura, percebendo-os como um todo na realização do trabalho. Esforçou-se em demonstrar que a paisagem não era um “gênero menor”, que podia ser tratada com lirismo e expressividade, sem necessidade de ligação com temas históricos ou mitológicos para que fosse considerada uma grande obra.

Falar sobre uma determinada maneira de trabalhar, da existência de uma técnica particularmente desenvolvida por Turner - tanto em aquarela como também na pintura a óleo - é falar sobre um artista incessantemente instigado pela possibilidade de uma expressão dramática da natureza. Fez experimentações por necessidade de realizar em forma suas concepções.

⁹ WILTON, Andrew (seleção e apresentação). *Turner. Aquarelles. Oeuvres Conservées à la Clore Gallery*, London (Adam Biro), s.d.

A técnica, em sua definição corrente de “parte material ou o conjunto de processos de uma arte”, indica que certo material ou essa *parte material*, como pigmento, aglutinante, diluente, papel, etc., como no caso da aquarela, possua dentro de um *conjunto de processos* seu potencial de realização. Potencial este, retirado de sua condição de latência pelo artista, na possibilidade de realizar seu trabalho. O material de que se faz uso, destituído da idéia na qual se busca uma *realização da obra no mundo*¹⁰, recoloca a técnica em uma situação potencial, daquilo que pode vir a ser, que existe como faculdade, suscetível de se realizar. A existência da técnica como faculdade estabelece sua importância como conhecimento humano. Se a técnica em si é potencial, o trabalho do artista pressupõe um diálogo. Os processos técnicos existem, não como um fim em si mesmo, mas como meio, onde por vezes a matéria sugere ao artista algo mais que este não havia previsto e o artista pode trabalhar o material de uma maneira que ainda não havia sido feita, visto que o material é o suporte “plástico” do pensamento artístico.

Na busca incessante pela realização do trabalho, o grau de conhecimento e envolvimento com a técnica corrobora para que exista

¹⁰ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*, São Paulo (Editora Perspectiva: Col. “Debates”, 69), 1981, p.58.

uma troca de valores entre a existência do potencial técnico e de seu entendimento como conhecimento mutável por parte do artista.

A escolha de um meio técnico, ou a preferência por uma técnica, se estabelece como algo que pode esclarecer o quão determinante é esta preocupação com a matéria e como isso faz parte indissociável dos resultados obtidos pelo artista entre reflexão e realização, do que se espera e do que se quer realizar a partir dela. O artista busca no meio técnico a realização de sua poética. É lícito falar de poética, como a essência do pensamento artístico, como forma e até estilo, e em sua ligação com o meio, uma vez que é na matéria que a poética se mostra e se desenvolve. Lembramo-nos o quanto os desenhos de *Leonardo da Vinci* são documentos de sua visão do mundo e o como os materiais com os quais trabalhou refletem sua idéia e vontade de manifestar o entendimento deste mundo. Martin Clayton¹¹ afirma que os desenhos de Leonardo estão conectados diretamente com seu projeto artístico formal, mesmo tendo sobrevivido uma pequena parte. Os desenhos remanescentes demonstram sua maneira de capturar a forma para registrar, compreender e explicar a infinita variedade de experiências, tema este de toda sua vida. Muito embora Leonardo tenha desenvolvido

¹¹ CLAYTON, Martin. *Leonardo da Vinci. A Singular Vision*, New York (Abbeville Press), 1996, p. 9.

um rico e poderoso estilo literário, ele manteve sempre a imagem transmitindo de forma mais acurada o conhecimento do que qualquer palavra. Para entender a grande importância dos desenhos, Clayton destaca duas qualidades principais: suas séries de abordagem e obsessão sobre os temas. O estudo e a observação das técnicas de desenho utilizadas por Leonardo revelam sua própria função, escolha, modificação de acordo com as necessidades e situação em que se encontra o artista. Observa-se, por exemplo, a utilização de técnicas que favoreçam mais a linha do que o plano, principalmente nos desenhos acompanhados de texto, e de aguadas, onde a fluência da aquarela deva substituir a linha na construção de grandes áreas, como no caso dos desenhos de mapas.

Os dois principais meios de desenho de Leonardo da Vinci desde seus primeiros anos foram a ponta de metal (feita geralmente de prata), a pena e a tinta. A ponta de metal foi um dos meios que mais exigiu disciplina e autocontrole do desenhista, não foi à toa muito utilizada para treinar os jovens artistas em seu estudo na Itália do século XV. Podemos falar do termo “ponta de metal”, mais apropriadamente no plural, “pontas”, uma vez que estas podiam ser feitas de prata, chumbo, ouro, e usadas no formato de uma ponta de estilete. Existe uma variação de procedimento e função para a utilização de diferentes tipos de metal, e da

cor produzida pelo traço: cinza-escuro para a prata, cinza-claro para o chumbo e marrom para o ouro. O chumbo, por exemplo, pode ser usado diretamente sobre o papel e sua função era reservada mais para realização de esboços. As pontas de prata e ouro requerem um suporte previamente preparado com carbonato de cálcio, para que haja um depósito das partículas de metal na superfície, onde o traço aparece imediatamente¹². A variação de pressão da ponta de metal sobre a superfície não muda a característica da linha e a marca não pode ser apagada. Este rigor de execução conferia grande subsídio para que certos desenhos de detalhes anatômicos, de profundo estudo da forma e acurada visão do modelo, fossem utilizados por Leonardo para realizar trabalhos onde estas características devessem ser ressaltadas, ou mesmo onde a delicadeza das formas convidava o artista a utilizar tal material. Reservando a pena e a tinta para serem usadas em desenhos onde havia texto escrito, sugerindo que este meio, além de apropriado à realização de desenhos em condições adversas, favorecia a escrita que os acompanhava, principalmente na observação de modelos para desenhos da anatomia humana, tendo em vista que a dissecação de cadáveres era uma prática condenada pela Igreja de sua época. Ou mesmo no estudo de panejamentos, com crayon, caracterizado pelo *sfumato*.

¹² MAYER, Ralph. *Manual do Artista*, São Paulo (Martins Fontes), 1996, p. 3-4.

Muitas vezes a decisão ou o “saber” da escolha de uma técnica se revela de tal maneira incorporada ao pensamento do artista, que essa escolha parece destinada à intuição. O maior desafio do artista é justamente “entender” esse diálogo com o material de seu trabalho. É quase impossível estabelecer de *maneira linear* o que ocorre com essas relações de escolha, sendo que vários fatores, inclusive o menos racional de todos, o acaso, é algo com o qual o artista sempre se depara. A intuição, neste caso, é um conhecimento sensível, que preciosamente acompanha o processo de trabalho entre o pensamento e o fazer e vice-versa. A escolha e o domínio da utilização do material são acontecimentos particulares dentro do trabalho de cada um. A intuição¹³ é determinante de um pensamento criador, construída por um conhecimento sensível ligado à percepção, mas destinado à imaginação. Se “perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência” e “imaginar é lançar-se a uma nova vida”¹⁴, este “lançar” projeta o artista para realização do trabalho por algum meio.

Quando pensamos que certos meios sugerem sua realização em certas formas, compreendemos basicamente o potencial e as características do material. Cabe ao “conhecimento sensível” o trabalho

¹³ ARNHEIM, Rudolf. “A Duplicidade da Mente: Intuição e o Intelecto”, in *Intuição e Intelecto na Arte*, São Paulo (Martins Fontes), 1989, pp. 13-30.

¹⁴ BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*, São Paulo (Martins Fontes), 1990, p. 3.

de reflexão, seja este trabalho: rejeição a certos procedimentos, escolha, maneira de usar a matéria, tudo que pode determinar a realização poética e que está englobado em pensamento e forma, que se manifesta por uma compreensão total destes acontecimentos do processo de trabalho.

Nos desenhos de Rembrandt esta força de unir maneira e matéria na construção poética revela sua necessidade interior de realização e o conhecimento sensível que impele uma transformação do pensamento em forma, pela experiência e pelo modo como o pensar se reveste das qualidades dadas pela matéria e a matéria se transforma de potencial em trabalho. Temos em sua obra todas as facetas do que poderíamos chamar de “gêneros” de desenhos, desde esboços preparatórios para suas gravuras e pinturas, desenhos que não se relacionam como preparação de quadro algum, como idéias para composições não realizadas, até desenhos firmados em si. Nestes desenhos, os meios com os quais trabalhava se modificam em razão de suas necessidades específicas e alguns são preferencialmente utilizados em certas fases de sua vida. Ele realizou desenhos basicamente com materiais como o crayon, a pena e o pincel com bistre¹⁵ e sépia¹⁶ e por vezes o nanquim.

¹⁵ Pigmento marrom feito de madeira queimada, usado como tinta ou giz. Utilizado como tinta para *lavis*, principalmente no século XVII.

¹⁶ Pigmento marrom, como o bistre. Proveniente de um molusco do Atlântico (Siba ou Sépia, *Sepia officinalis*, em latim), animal provido de uma bolsa de tinta, a *sépia*, com a qual escurece a água para fugir dos inimigos. Nome ou designação de cor derivado deste pigmento.

Os desenhos com crayon dominam seu primeiro período e são raros no último, por volta de 1650. Em compensação, desenhou com pena durante a vida inteira. Em sua juventude preferiu a pena de ganso, mais flexível e idônea para traçar linhas rápidas e sensíveis, com descrições detalhadas; e em seu último período, quando em sua obra o monumental ocupava um lugar destacado e não necessitava de detalhes tão precisos, serviu-se da pena de bambu, que, por sua vez, oferece resistência e é apta para desenhar linhas largas e vigorosas, traços fortes, de acordo com o corte realizado na ponta do bambu. Utilizou-se do pincel em lavis, sobretudo para sombrear e também para o desenho propriamente dito.¹⁷

Rembrandt desenhou raramente com ponta de prata sobre pergaminho em desenhos de extrema delicadeza temática, visto que o uso da ponta de prata na época de Rembrandt não era tão sistemática quanto em séculos anteriores. Esta destinava-se notadamente para ocasiões especiais, como no retrato de sua esposa: “*Saskia van Uylenburch*” (*Kupferstichkabinett, Berlin*), com a inscrição: “este é um desenho a partir de minha esposa, quando ela tinha 21 anos de idade, o terceiro dia depois de nosso noivado - a 8 de junho de 1633”¹⁸.

¹⁷ HAAK, Bob. *Rembrandt. Dibujos*, Barcelona (Editorial Gustavo Gili), 1980.

¹⁸ “*dit is naer mijn hwysvrou geconterfeyt, do sy 21 jaer oud was, den derden dach als wij getroudt waren - den 8 juniyus 1633*”

Sua relação sensível com o meio e sua necessidade de realizar desenhos, tendo em conta uma perda enorme durante séculos - pela negligência, ignorância, acidentes - leva a crer, segundo Seymour Slive¹⁹, que a produção de Rembrandt foi muito intensa, visto a grande quantidade de desenhos que chegou até nós. A preservação em parte se deveu à admiração de seus contemporâneos e, durante os séculos seguintes, reservadamente por poucos, mas impressionados colecionadores, como Jonathan Richardson, pintor inglês e crítico, que em 1725 alegou que o toque solene de um desenho de Rembrandt em sua posse, o *St. Peter's Prayer Before of Tabita* (187 Dover [I,127b]) é “da maior excelência que eu jamais pensei ou vi ou pude conceber a possibilidade de tê-lo imaginado”, não permitindo que sua obra gráfica caísse no ostracismo ou na perda total, como ocorreu com Vermeer e Hals.

Rembrandt acumulou e guardou seus desenhos de modo meticuloso. Eram seus materiais de reflexão de temas e composição. No inventário realizado em 1656, quando o artista foi declarado insolvente e seus bens foram à leilão, constavam nos lotes vinte e quatro livros encadernados onde ele guardava seus desenhos entre as páginas brancas, “um método ainda sim favorecido por uns poucos sensíveis

¹⁹ SLIVE, Seymour. *Drawings of Rembrandt*, New York (Dover Publications), 2 vols. 1989.

coleccionadores”²⁰, além de uma série considerável de esboços, dez cadernos de desenhos e cadernos de notas, bem como pacotes com seus desenhos e de outros artistas. Alguns dos livros foram descritos no leilão como contendo desenhos especificamente devotados a um único assunto: nus, estudos de figuras, paisagens, animais e outros. Sem dúvida a “Bíblia”, mais do que qualquer outro livro, proporcionou temas para seus trabalho. Os desenhos sobre “mulher com crianças” e outros tirados da observação da vida cotidiana, ocupam na obra de Rembrandt um lugar bastante importante, assim como os desenhos de Saskia e sua vida familiar, na tentativa de captar o profundo senso de humanidade e cotidiano emocional que o conduz como pintor histórico segundo Bob Haak²¹, em “seu desejo de dar a conhecer, por meio da representação emotiva, expressada nos gestos e no rosto dos personagens o essencial dos acontecimentos históricos”. Dentro de sua vontade de representação do emocional, do momento da ação - seja ela cotidiana ou histórica - sua vontade poética buscou na escolha dos materiais de trabalho a extensão de seu pensamento na precisão da emoção e dramaticidade de seus protagonistas. Observamos isso de forma contundente em trabalhos de sua maturidade, demonstrando a liberdade da reflexão sobre um tema, na

²⁰ SLIVE, Seymour. *Drawings of Rembrandt*. New York (Dover Publications), 2 vols. 1989, p. xi.

²¹ HAAK, Bob. *Rembrandt. Dibujos*, Barcelona (Editorial Gustavo Gili), 1980, p. 21.

aparente simplicidade do meio, como por exemplo no desenho realizado com pena de bambu e bistre: “*Jupiter com Philemon e Baco*” (*Kupferstichkabinett, Berlin*). Estes instrumentos e materiais de desenho de Rembrandt eram bastante simples²², mas intuitivamente, ou seja, sensivelmente integrados à realização de sua expressão de um ideal de dramaticidade. Drama como acontecimento, ação.

A técnica - como material e procedimento - e seu destino, o uso que dela se faz quando ligada ao processo de trabalho de um determinado artista, tem sua existência vinculada dialéticamente à poética, que se manifesta pela expressão de um conhecimento sensível estabelecido por um processo vital e totalizante de experiências. Seu potencial é revelado no individual, mas sua caracterização como faculdade determina também sua existência como conhecimento de um coletivo. Esta parte material e de procedimento no que diz respeito a sua função, se estabelece em sentido histórico, como conceitos e necessidades bastante específicas de quem dela faz uso, e absolutamente ideais em cada época.²³

Os antigos não eram mais simples, por exemplo, em acreditar que a realização de uma boa obra também provinha de um domínio da execução técnica na observação de certa maneira de utilização material

²² HAAK, Bob. *Rembrandt. Dibujos*, Barcelona (Editorial Gustavo Gili), 1980.

²³ HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical. Monteverdi, Bach e Mozart*, Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1993, p. 22.

que lhes permitissem essa integração de ação e pensamento e da percepção de fenômenos visuais que se estabeleciam como preceitos técnicos, por exemplo, na construção da perspectiva e na utilização de mecanismos que facilitassem a percepção, como em *Da Pintura* (c. 1435) de Leon Battista Alberti²⁴, quando fala sobre o “véu”: *“E se os pintores desejarem experimentar seu talento sem o véu, devem notar primeiramente os limites dos objetos dentro das paralelas do véu, ou então se ponham a olhar imaginando sempre uma linha intersectada por sua perpendicular onde esses limites estejam colocados. Mas como para os pintores inexperientes não raro os contornos de superfície são desconhecidos, dúbios ou incertos, como nas fisionomias das pessoas onde eles não distinguem o espaço entre a fronte e as têmporas, por isso convém ensinar-lhes de que modo podem conhecer. A natureza nos mostra bem isso”*²⁵. A utilização desses mecanismos em nada impedia o trabalho ou trazia algum tipo de indignidade ao ofício, ao contrário, buscavam-se novos meios, por necessidade de ampliar o conhecimento existente sobre os fenômenos, como no caso da perspectiva. O que realmente importava e pode ser notada no aparecimento de vários livros destinados à técnica e ao processo de trabalho de certos artistas em

²⁴ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*, Campinas (Editora da Unicamp), 1992, p.104.

²⁵ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*, Campinas (Editora da Unicamp), 1992, p.104.

tempos passados - e considerados hoje obras eruditas, como *Da Pintura* - a revelação, acima de tudo, não de uma simplificação da questão técnica, é claro, mas da importância da necessidade dos artistas e de uma determinada época, principalmente a de um “novo humanismo”, na sistematização do conhecimento, não na tentativa do aprisionamento do trabalho em regras fixas, e, sim, **no entendimento das coisas do mundo perceptíveis aos sentidos**. Possuía-se outra dimensão da utilização da técnica e da relação artista/artesão. Mesmo no Renascimento, onde se afirma que tal separação e relação tenha surgido, era conceitualmente diferente da do século XIX, justamente porque essa diferença residia tão somente no limiar da ciência que se estruturava e da qual, no seu estudo e prática, o artista se distanciava do artesão. O artista, apesar de tudo precisa da matéria para realizar o trabalho e não deveria haver nenhum problema em se achar o modo de melhor utilizá-la e de transmiti-la. Nesse aspecto o artista ainda era um artesão.

As expressões artista e arte são “invenções” recentes, que se tornaram “conscientes há cerca de 500 anos”²⁶, e as usamos indistintamente para todas as épocas, transformando a palavra “artesão” em uma expressão de conotação pejorativa, de uma pessoa que realiza um trabalho cuja a única característica é de uma realização técnica bem

²⁶ BAUMGART, Fritz. *Breve História da Arte*, São Paulo (Martins Fontes), 1994, p. 2.

feita. Para épocas anteriores, é preciso abstrair este significado torpe. A técnica e a boa realização técnica foi muitas vezes um ideal, um ideal ligado à representação da natureza. O pensamento criador é determinante de uma boa técnica, porque esta é apenas uma sustentação do pensamento. Isto parecia um conceito indissociável para os artistas. Uma obra medíocre esteticamente, estético como união do pensar e do fazer, não consegue se sustentar apenas na técnica como atributo de qualidade. A técnica não é empecilho para o artista, é a extensão de seu pensamento.

Os considerados artesões tinham esta distinção, pois trabalhavam com as próprias mãos - basta pensar na Roma antiga para entender tal expressão -, faziam parte de confrarias específicas que lhes dignavam o *status* de mestre em suas respectivas modalidades de trabalho. O que poderíamos chamar hoje de “sistema de ensino”, não estava, em épocas anteriores, ligado a uma escola ou universidade. No século XVII, onde temos melhores subsídios para entender os relacionamentos de trabalho nos ateliers e que guardam semelhanças com a estrutura mais antiga, pois esses arranjos caminharam para uma mudança radical com a Revolução Francesa, a aprendizagem se dava por meio de uma bem arranjada estrutura entre o mestre e seus pupilos, onde alcançar a técnica e o estilo

do mestre era o mínimo esperado e o desejado por quem era aceito como aluno²⁷.

Rembrandt Armensz van Rijn buscou em seu segundo mestre, Pieter Lastman, o prestígio de se tornar um pintor histórico, desejo este reforçado pelo seu pai, que pretendia investir bem seu dinheiro na educação do filho, uma vez que este havia desistido da carreira de erudito na Universidade. Esta pretensão era bastante compreensível, uma vez que a sobrevivência ou mesmo o bem viver dependiam do número de encomendas e da reputação que o pintor pudesse adquirir, e também dos alunos que viesse a instruir.

A técnica baseia sua existência, primordialmente, na busca por soluções que nascem de *necessidades* individuais, ou mesmo necessidades que poderíamos dizer serem historicamente sociais, econômicas, religiosas, etc., mas que se encontram ligadas ao individual como expressão de sua potencialidade. É acima de tudo um movimento vital, onde não podemos falar em evolução das técnicas de desenho, mas em técnicas de desenho relacionadas a um artista, uma época, uma escola, etc. pela diversidade, quantidade de informações e principalmente

²⁷ DUBY, Georges e Ariès, Philippe. *História da Vida Privada*, São Paulo (Companhia das Letras), 5 vol., 1995.

dúvidas, quando relacionamos correlativamente o que consideramos e o que significa hoje em dia o desenho.

Chamamos antes de desenho grego, egípcio, etc., mais pela qualidade gráfica baseada na linha de obras desses períodos antigos, do que propriamente por um conceito já existente nessas culturas e estruturado sobre esse termo específico de desenho. Encontramos em *Da Pintura*, de Leon Battista Alberti, as primeiras noções fundamentais sobre desenho, contidas no termo *circunscrição*. As informações encontradas esparsamente em textos anteriores se definem e se estruturam em Alberti: “*circunscrição, composição e recepção de luzes desdobram-se em preceitos e noções de interesse. Afirmada a pintura como figuração da natureza, a circunscrição trata do lugar da coisa vista e, descrição de orla, delineamento é desenho*”²⁸. O desenho nesse aspecto tem uma função e um sentido determinado:

30. Divide-se a pintura em três partes; essa divisão nós a tiramos da própria natureza. Como a pintura se dedica a representar as coisas vistas, procuremos notar como são vistas as coisas. Em primeiro lugar, ao ver uma coisa, dizemos que ela ocupa um lugar. **Neste ponto o pintor,**

²⁸ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*, Campinas (Editora da Unicamp), 1992, p.20.

descrevendo o espaço, dirá que percorrer uma orla com linha é uma circunscrição. Logo em seguida, olhando esse espaço, fica sabendo que muitas superfícies desse corpo visto convêm entre si, e então o artista, marcando-as em seus lugares, dirá que está fazendo uma composição. Por último, discernimos mais distintamente as cores e as qualidades das superfícies e, como propriedade podemos chamar sua representação de recepção de luzes.²⁹

Destacam-se 3 pontos principais: circunscrição, composição, recepção de luzes.³⁰ Nas primeiras estruturações para uma definição sobre desenho, o encontramos ligado como fundamento da pintura,

²⁹ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*, Campinas (Editora da Unicamp), 1992, p.101.

³⁰ Sobre Alberti escreve seu amigo “o estudioso do latim e um filósofo platônico, um expoente da língua italiana vernácula”, Cristoforo Landino em: “*Comento di Chirstoforo Landino fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri (Florença, 1481)*”: Onde situar Alberti, em qual categoria dos eruditos colocá-lo? Sem dúvida entre os cientistas. Certamente nasceu para investigar os segredos da natureza. Qual ramo da matemática ignorava? Foi geômetra, aritmético, astrônomo, médico, e o mais extraordinário especialista em perspectiva por muitos séculos. Seu brilho em todas as disciplinas se nota claramente em seus nove livros sobre arquitetura divinamente escritos por ele, os quais contêm toda sorte de ensinamento e resplandecem numa eloquência suprema. Escreveu sobre pintura; escreveu também um livro sobre arquitetura chamado *Statua*. Não só escreveu sobre essas artes mas também praticou-as com suas próprias mãos, e tenho comigo obras de grande valor realizadas por ele com pincel, com cinzel, com buril e moldagem de metal.” In: Baxandall, Michael.- *O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Ed. Paz e Terra. RJ, 1991. Baxandall completa: “Alberti havia escrito seu trabalho *Della Pintura* em 1435, primeiro tratado sobre pintura que sobreviveu, e que parece ter circulado particularmente entre os humanistas interessados por pintura ou geometria ou pela boa prosa simples. O Livro I é uma geometria da perspectiva. O Livro II descreve a boa pintura em três seções: 1. “Circunscrição”, ou contorno dos corpos; 2. “Composição”; 3. “Recepção de luz”, ou tons e nuances; o Livro III discute a formação e o estilo do artista. A influência do tratado tardou a se fazer sentir fora dos círculos eruditos, mas exerceu forte impressão sobre Landino...Landino desempenha um papel importante ao trazer a público mais vasto alguns dos principais conceitos de Alberti”.

captando os elementos da “natureza” e os projetando na definição estrutural da obra, construindo-a.

Alberti também fala do desenho como expressão autônoma, sendo realizado e apreciado como “*um bom engenho, que em si mesmo é muito agradável*”³¹.

Tolnay³² afirma que os autores de tratados sobre arte, no início do século XV, provavelmente tenham se baseado nos conceitos de *Vitruvius* sobre a geometria, para considerar o desenho como o fundamento de todas as “artes visuais”. Como *Cennino Cennini* (c. 1390), em “*Il Libro dell’Arte*”, capítulo IV, já havia dito “*el fondamento dell’arte, di tutti questi i lavorii di mano il principio è il disegno e’l cholorire*”³³, uma sentença que iria se repetir de maneira mais precisa em Ghiberti (1378-1455), em seu *Commentarii* (c. 1450) onde diz que “*el disegno è il fondamento et teorica di questi due arti*”³⁴ (*scil.* escultura e pintura). Dessas sentenças, ainda segundo Tolnay, foi preciso mais alguns degraus para se chegar a uma teoria do desenho, na metade do século XVI, de que “*all three fine arts were differentiations of one original art, namely the arte del disegno*”³⁵. O desenho, desse modo, recebeu uma nova

³¹ ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*, Campinas (Editora da Unicamp), 1992, p.102.

³² TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 4.

³³ “o fundamento da arte e de todo o trabalho manual tem como princípio o desenho e a pintura”

³⁴ “o desenho é a base e a teoria dessas duas artes”

³⁵ “de todas as três artes distinguia-se uma arte original, chamada *de arte del disegno*”

dignidade, justamente em um momento onde o individual é descoberto e a maneira pessoal de expressão é apreciada pela primeira vez.³⁶

A importância do livro de Alberti tem seus reflexos na forma como foi amplamente citado e divulgado e na “*glorie of Florentine drawings of Quattrocento and were developed in their purest manifestations by Pollaiuolo, Botticelli and Leonardo*”³⁷. Leonardo em seu *Trattato* afirma: “*One must render the contours of each object and their inflexions with the greatest diligence*”³⁸. A realização de uma obra a partir da observação da natureza, mais especificamente do desenho como meio de percepção dessa natureza, em contraposição à utilização do *exempla*, é significativa nos tratados sobre pintura desta época.

Tolnay afirma que, durante a “Alta Renascença”, “*the greatest creative period for drawing*”³⁹, incluindo o *Trattato della Pinttura* de Leonardo da Vinci e mencionando Pomponius Gauricus (1504), os pronunciamentos sobre desenho, de certa forma, reafirmam o anteriormente dito por Cennini, Ghiberti e Albeti.

³⁶ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 4.

³⁷ “a glória do desenho Florentino do *Quattrocento* foi desenvolvido em sua mais pura manifestação por Pollaiuolo, Botticelli and Leonardo”. TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 4.

³⁸ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 4.

³⁹ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*. New York (H. Bitner), c. 1943, p. 5.

Os escritos dos venezianos, em contrapartida aos dos toscanos, estabelecem o desenho apenas como uma parte da pintura. *Paolo Pino* em seu “*Dialogo di Pittura*” (1548), assim como também *Lodovico Dolce*⁴⁰, expressam essa opinião de um clássico período de Veneza, que corresponde à tentativa, segundo Tolnay, de distinção entre “*Venetian colorism with Tuscan draftsmanship*”.

Giorgio Vasari (1511-74)⁴¹, em contraste com os primeiros teóricos, fornece uma descrição sensível do processo de criação do desenho: “*Il disegno... procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale, simile a una idea... da questa cognizione nasce un certo concetto che si forma nella mente [nostra] quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno; si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione del concetto che si ha nell'animo*”⁴². O desenho, desta maneira, se origina no intelecto na

⁴⁰ “*Dialogo della Pittura*” (1557)

⁴¹ “Only in the middle of the sixteenth century with Vasari, the famous historiographer of Italian art, did the theory of drawing become fully developed. Vasari, one of the first collectors of drawings in the proper sense of the word, brought them together not only for purposes of study, but for their own intrinsic value. His collection consisted of five volumes in which drawings by all the great Italian masters from “Cimabue” to his own time (Greco) were assembled. He called this collection “*il libro de' disegni*”. This book of drawings was to serve as a sort of supplement and illustration to his biographies. Today we have only fragments of the *libro*”. In: TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 6.

⁴² Op. cit. in TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 6.

forma de um *concetto*, uma imagem interior inspirada na contemplação da natureza⁴³.

A grande influência que esta concepção exerceu sobre as gerações posteriores, pode ser afirmada nas teorias correspondentes do “*abstract intellectualism of the manneristic style*”⁴⁴, expressas na “filosofia do desenho” de Federigo Zuccari em seu *Idea dei pittori, scultori ed architetti* (Turin, 1607). Zuccari afirma que o desenho tem uma origem divina, uma dádiva concedida por graça de Deus. Seguindo os passos de Vasari, mas se expressando de forma mais concisa e espiritualizada⁴⁵, distingue *il disegno interno* de *il disegno esterno*, reconhecendo uma idéia platônica, de “*forma sine corpore*”, onde a forma pura, no caso uma idéia mental, repousa em Deus, expressa no anagrama: “*Disegno, segno di Dio*”. “*Per disegni interno intendo il concetto formato nella mente nostra per poter conoscere qualsivoglia cosa, ed operar di fuori conforme alla cose intensa*”⁴⁶. Em outro momento diz: “*Disegno interno è un'idea e forma nell'intelletto rapresentante espressamente la cosa intensa*”... “*scintilla della Divinità*”⁴⁷.

⁴³ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 6.

⁴⁴ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, pp. 7-8.

⁴⁵ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, pp. 7-8.

⁴⁶ Op. cit in: TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, pp. 7-8.

⁴⁷ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, pp. 7-8.

Na “theology”⁴⁸ de Zuccari, o *disegno interno* é uma coisa puramente espiritual, representa uma idéia mental e essa idéia origina de Deus. Esta teoria dá uma explicação metafísica, ao considerar o desenho uma arte primordial. Zuccari faz uma distinção entre esta idéia original, *disegno interno*, e a realização física dessa “*forma spirituale*”, expressa por um *disegno esterno* que possui já as características particulares do artista. O *desenho interno* se apresenta mais como um movimento interior “do espírito” que leva a uma ação, do que propriamente à existência de uma imagem em sentido próprio já pré-determinada: “*for Zuccari disegno interno is not at all the intimate thought of the artist. It is the “forma spirituale” of the finished work, not its embryonic preparation. He makes no distinction between the primary idea as an expression of the intimate personality and its realization.*”⁴⁹

Sobre esta “doutrina filosófica”⁵⁰ do desenho, os teóricos italianos, ainda no século XVII, não acrescentaram quase nenhuma novidade. Cesare Ripa em sua “*Iconologia*”, metaforicamente repete os conceitos de Vasari e Zuccari. Giovanni Pietro Bellori, também em sua obra *Vite*

⁴⁸ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, pp. 7-8.

⁴⁹ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, pp. 7-8.

⁵⁰ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, pp. 7-8.

dei pittori, scultori ed architetti (1664), reafirma a superioridade da idéia, de uma “fantasia” sobre a natureza, como eco da metafísica de Zuccari.

Nessa época, o centro destas teorias desloca-se da Itália para a França. Poussin, “*peintre-philosophe*” e “*the father of French theory*”⁵¹, amigo de Bellori, sofre a influência dos italianos Vasari, Lomazzo e Zuccari.

Mas o que os italianos consideravam puro virtuosismo na construção da pintura a partir da utilização de modelos geométricos⁵², para Poussin era a verdadeira expressão de um mundo espiritual. Embora a influência italiana seja marcante em certos escritos franceses, as questões metafísicas dão lugar a uma tentativa de determinar valores e conceitos entre elementos composicionais do desenho, como a linha e a cor. Dualidade de valor entre desenho e pintura.

A “linha” no século XVIII, para os franceses, torna-se a expressão de um temperamento subjetivo do artista, onde descobria-se na “incompleta e fragmentada característica” do desenho um “valor positivo” o qual “incita” a imaginação do observador a “completar” a idéia do artista. Esta sentença expressa pela primeira vez no “*Discours sur les dessins*” (Académie Royal, 7 de junho de 1732) do Conde de

⁵¹ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, pp. 7-8.

⁵² TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 10.

Caylus, de certa forma antecipa uma apreciação corrente no século XIX:

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

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

termine soy-même l'objet qui vous est offert; par conséquent on est souvent plus piqué de la vue de l'un que de celle de l'autre."⁵³

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

Proclamando os ideais de “sinceridade”, “verdade” e “simplicidade”, a “crítica de arte”, no próprio senso da palavra, que teve início com a abertura dos *Salons* (1746), expressa suas reações aos métodos de ensino da Academia, que consistiam na estrita observação de um modelo e de posições pré-determinadas para a realização do desenho. Diderot demonstra, como em um “manifesto”, a necessidade de um moderno realismo na observação da natureza: *“Ces sept ans passés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, le croyez-vous bien employés? [je pense] que pendant ces sept penibles et cruelles années, qu'on prend la manière dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées; toutes ces actions froidement imitées, - qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature? J'ai connu un jeune homme... qui avant de jeter le moindre trait sa toile, se mettait à genoux et disait: 'Mon Dieu, delivrez moi du modèle'...*

⁵³ “Discours sur les dessins” (Académie Royal, 7 de junho de 1732) do Conde de Caylus, in: TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 10.

Soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons; et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie... Il n'y aurait point de manière, ni dans le dessin, ni dans la couleur, si l'on imitait scrupuleusement la nature. La manière vient du maître, de l'académie, de l'école, et même de l'antique."⁵⁴

Este realismo, que diz mais respeito à observação da natureza do que à técnica, considera como antítese, desenho e cor: *"C'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne la vie"*⁵⁵. Mas demonstra também, acima de tudo que a noção de "contour drawing" - desenho como linha - dos academicistas, ainda permanece.

Na *Encyclopédie*, Paris, 1751-1765, a qual foi editada por Diderot e d'Alembert, o artigo sobre desenho (IV, 889 ff.) escrito por Watelet, como afirma Tolnay, contém a mesma convicção, exposta por Diderot, de retorno à natureza, descrevendo o método de instrução do desenho da seguinte maneira: *"Les premiers dessins qu'on imite sont ordinairement ceux qu'un habile maître a fait lui-même d'après la nature. On dessine ensuite certaines parties du corps, puis des ensembles; après quoi on*

⁵⁴ DIDEROT, D.- "Essai sur la Peinture"[1765] in *Oeuvres*, Paris, 1821, VIII, 412 ff. Op. cit. in: TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 11.

⁵⁵ DIDEROT, D.- "Essai sur la Peinture"[1765] in *Oeuvres*, Paris, 1821, VIII, 412 ff. Op. cit. in: TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 11.

étudie d'après la bosse mais avec prudence car on risquerait d'y puiser un goût sec.” E Watelet conclui : “... *le plus tôt qu'il lui sera possible à l'étude de la nature... c'est cet usage de dessiner continuellement la nature qui conserne à un artiste ce goût de verité qui touche et interesse machinalement les spectateurs, le moins instruits.*”⁵⁶

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

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

A reação de David e Ingres contra os ideais do século XVIII, em nome de uma certa idéia estéril de beleza, formou a base das convicções artísticas da Academia Francesa e mais tarde da *École des Beaux Arts*

⁵⁶ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 12.

durante todo o século XIX⁵⁷. Jacques Louis David e seu pupilo Ingres reafirmaram a antítese entre desenho e cor e a “superioridade”, virtuosística, do desenho. Quando Ingres proclama “*le dessin est la probité de l’art*” ou “*le dessin comprend tout excepté la teinte... La couleur ajoute des ornements à la peinture*”, reconhecemos expostos princípios do final do século XVII e início do século XVIII.

O estudo da natureza, assim como a expressão de uma personalidade interior, não foi relegado ao esquecimento. Delacroix, em 1824, afirma que o trabalho do artista é “*de tirer de son imagination les moyens de rendre la nature et les effects, et de les rendre selon son temperament propre*”⁵⁸. A mesma subjetividade aparece em seu conceito de desenho: “*dessiner, n’est pas reproduire un objet tel qu’il est, mais tel qu’il paraît*”⁵⁹ (1850).

A preocupação de realizar um desenho espontâneo a partir da natureza, procurando compreender toda a intensidade de um movimento transitório de ações da vida em contraste com um desenho realizado de uma pose fixa de um modelo na academia, é expressa em um suposto

⁵⁷ TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 12.

⁵⁸ Cf., E. DELACROIX, *Ouvres littéraires*, Paris, 1923, and L. Venturi, op. cit., pp. 282 ff., in: TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 12.

⁵⁹ Cf., E. DELACROIX, “De l’enseignement du dessin”. *Ouvres littéraires*, Paris, 1923, and L. Venturi, op. cit., I, 9 ff., in: TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 12.

encontro, anotado por Baudelaire em “*Variétés Critiques*”, entre um jovem artista e Delacroix, onde este teria afirmando que: “*si vous n’êtes pas assez habile pour faire le croquis d’un homme qui se jette par la fenêtre, pendant le temps qu’il met à tomber du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais produire de grandes machines*”⁶⁰.

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

Em seus escritos, Baudelaire fala várias vezes sobre desenho e a dualidade no uso da cor e da linha: “*Il y a différentes sortes de dessins. La qualité d’un pur dessinateur consiste surtout dans la finesse, et cette finesse exclut la touche: or il y a des touches heureuses, et le coloriste chargé d’exprimer la nature par la couleur perdrait souvent plus à supprimer des touches heureuses qu’à rechercher une plus grande austerité de dessin. La couleur n’exclut pas le grand dessin... mais bien le dessin du détail, le contour du petit morceau, où la touche mangera toujours la ligne. L’amour de l’air, le choix des sujets à mouvement, veulent l’usage des lignes flottantes et noyées. Les dessinateurs exclusifs [sont] attentifs à suivre et à surprendre la ligne dans ses ondulations les plus secrètes, ils n’ont pas le temps de voir l’air et la lumière, c’est-à-*

⁶⁰ BAUDELAIRE, C. *Variétés Critiques*. Paris, 1924, II, p. 29. Op. cit. in: TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, pp. 12-13.

dire leurs effets... De même qu'un dessinateur peut être coloriste par le grandes masses, de même un coloriste peut être dessinateur par une logique complète de l'ensemble des lignes; mais l'une de ces qualités absorbe toujours le détail de l'autre. Les coloristes dessinent comme la nature; leurs figures sont naturellement délimitées par la lutte harmonieuse des masses colorées. Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstracteurs de quintessence"⁶¹.

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

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

⁶¹ BAUDELAIRE, C. Variétés Critiques. Paris, 1924, II, p. 29. Op. cit. in: TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, pp. 12-13.

O que podemos chamar de desenho moderno, transforma-se em ecos de todas essas definições. Efetivamente o desenho para nós como conceito traz tudo isto à tona.

Matisse, segundo suas próprias palavras, sempre considerou o desenho, “não como um exercício de destreza particular, mas, antes de mais nada, como um meio de expressão de sentimentos íntimos e descrições de estados de alma, como meios simplificados para dar mais simplicidade e espontaneidade à expressão que deve penetrar sem esforço no espírito do espectador”⁶².

Os conceitos se reapresentam e se transformam embuídos de uma nova espiritualidade.

Esta “simplicidade”, exposta por Matisse, não se refere a uma simplicidade de pensamento, mas à utilização de técnicas diretas que, em contraposição de palavras, ressaltassem um “complexo” vigor emocional: “o desenho é a concretização do pensamento. Através do desenho os sentimentos e a alma do pintor passam sem dificuldade para o espírito do espectador. Uma obra sem desenho é uma casa sem madeiramento”⁶³. Em suas “notas” afirma essa “concretização do pensamento” como um trabalhador incansável, no elaborado esforço do artista: “A posse dos

⁶² MATISSE, Henri. “O Eterno Conflito entre o Desenho e a Cor”, (pp. 147-199), in: *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Póvoa de Varzim (Editora Ulisseia), s.d., p 152.

⁶³ MATISSE, Henri. “O Eterno Conflito entre o Desenho e a Cor”, (pp. 147-199), in: *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Póvoa de Varzim (Editora Ulisseia), s.d., p 152, ver notas, no. 8 (Howe, 1949).

meios deve passar do consciente para o inconsciente pelo trabalho, e é então que se chega a essa **impressão** de espontaneidade”⁶⁴, procurando exprimir essa essência ao espectador.

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

Recentemente, quando *Franz Joseph van der Grinten*⁶⁵ escreveu sobre o trabalho gráfico de *Rudolf Schoofs*, a cumplicidade na revelação de intimidade sugerida pelo desenho entre criador, obra e espectador, e o relacionamento entre o desenho e a pintura, se reafirma hoje sobre conceitos já disseminados: “Desenho e pintura são irmãos gêmeos, parecidos no seu caráter, no seu comportamento, um apoiando o outro. E mesmo que o primeiro sinta a missão de dar ajuda fraternal a todas as outras artes, e que o segundo tenha como referência só a si mesmo, entre ambos o parentesco através do espaço e tempo permanece o mais próximo e mais íntimo. Ambos estão presos ao plano, ambos existem

⁶⁴ MATISSE, Henri. “O Eterno Conflito entre o Desenho e a Cor”, (pp. 147-199), in: *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Póvoa de Varzim (Editora Ulisseia), s.d, p. 307.

⁶⁵ GRINTEN, Franz Joseph van der. *Rudolf Schoofs*, São Paulo, Alemanha (Catálogo, XVI Bienal de São Paulo), 1981.

graças ao traço feito a mão. Aberto e disponível para tudo, o desenho não tem preconceitos, parece que não exige nenhum pressuposto; no fundo, todo mundo deveria saber desenhar e o faz do melhor modo possível para seus objetivos; mas se o desenho deve ter valor próprio, ele faz exigências máximas, que apenas o desenhista nato sabe satisfazer, aquele que de um lado desenha para desenhar e que de outro lado usa a inteligência, imaginação, tino crítico e sensibilidade como meros vetores que movimentam a linha e se deixam movimentar por ela. Embora toda arte seja resultado de tal reciprocidade, nascendo como que de um jogo de perguntas e respostas entre a obra e seu autor, em nenhum caso este circuito é tão fechado como no desenho. Ele corresponde ao escrever, à fixação, à anotação, se realiza com os mesmos meios, é abstrato como eles e imediato. Riscar, escrever em cima, dar precisão, fazem com que o acontecido aconteça outra vez no mesmo lugar; o que está fixado é enriquecido, por assim dizer, comentado, fixado por aproximação, mas as tonalidades e vibrações que o acompanham obrigam o espectador a sempre voltar à linha; o que ultrapassa a sua aparição em ponto, linha e extensão do plano, mesmo que seja evocada por ela, é sua própria realização. Aberta, mas cheia de segredos, ela é tão completa quanto possível. Assim, quem contempla um desenho está tão disposto a dar

como receber. Quem não quiser ou não puder fazê-lo, se fixa na maior evidência de sentido da pintura e escultura, recebendo desta uma corporalidade tátil e daquela estímulos de cor e ilusão de espaço.”⁶⁶

A consciência de todos estes conceitos que se transformam diante das necessidades do indivíduo ou de uma época, constituem, em última análise, um legado que se reestrutura como um movimento vital dentro das características do ato de desenhar.

Desenhar é um “ato de conhecimento, de apropriação, de simpatia e mesmo de comunhão, figura do desejo... para distinguindo as coisas melhor amá-las”, como afirma Jean Rude⁶⁷.

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

Observo que a matéria e o procedimento que objetiva a criação, o define como um meio, onde cada elemento gráfico acrescentado na ação de desenhar não pode ser considerado supérfluo. A intenção contida em tais elementos é determinante de sua função, do pensamento que o originou. Intenção esta que pode ser de correção, anotação, estudo, onde os elementos podem ser enriquecedores ou excessivos ao conjunto.

⁶⁶ GRINTEN, Franz Joseph van der. *Rudolf Schoofs*, São Paulo, Alemanha (Catálogo, XVI Bienal de São Paulo), 1981.

⁶⁷ RUDEL, Jean. *A Técnica do Desenho*, Rio de Janeiro (Zahar Editores), 1980, p.8.

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

A economia material do meio, que muitos afirmam ser sua característica principal, não o transforma em um meio fácil. Sua manifestação é imediata, não em sentido temporal virtuosístico de sua execução, mas como reflexão ou revelação do pensamento, e é irremediável pelo mesmo aspecto.

*“Abrigado atrás de minha irresponsabilidade amo os desenhos, estudo-os; procuro neles revelações sobre mim próprio. Considero-os como materializações do meu sentimento.”*⁶⁸

⁶⁸ MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Póvoa de Varzim (Editora Ulisseia), s.d., p.150, nota no. 4.

PARTE II

PROCESSO DE TRABALHO

*“Citemos ainda Francastel: ‘não se trata de ordenar os elementos esparsos com mais ou menos engenho, nem de abeberar-se num repertório de existentes; a forma plástica é um dinamismo... O signo determina-se, dizia Matisse, no momento em que se descobre em função da obra em curso... A coerência da obra está no fim do processo de criação e não no ponto de partida’. Acrescentemos que essa coerência se manifesta no próprio sensível, pois a obra é feita pela mão - uma mão inteligente - para o olhar e não para o entendimento, como o discurso é preparado. Há um pensamento plástico, mas onde o corpo é algo da parte, e cuja mensagem - além dessa decifração morfológica e quando olhar, por sua vez, se tornou inteligente - é apreendida por uma percepção global”*⁶⁹

⁶⁹ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo (Editora Perspectiva: Col. “Debates”, 69) 1981, p.126.

A estruturação do trabalho em cadernos de desenhos, no início, foi motivada por uma preocupação do entendimento da forma: de como ela se modificava no tratamento dos elementos temáticos, ou mesmo que elementos interessavam mais, que material poderia melhor expressá-los. **Em um sentido onde o desenho deveria ser construído e desenvolvido a partir um do outro. Procurando uma maneira de trabalhar que me permitisse um olhar contínuo da produção gráfica.**

Os primeiros cadernos baseiam-se em desenhos de observação e as anotações escritas em lembretes, título, referências ao modelo, datação.

Posteriormente, passaram a significar mais do que observação, tornaram-se anotações de minhas vivências e de minha busca por algo que pudesse tornar estas vivências transcendententes ao próprio cotidiano que as tomava como base.

Poderia determinar esta situação, naquela época, como uma busca por um sentido poético que se estruturava em um processo de trabalho.

Ao realizar os desenhos acreditei que eles estivessem intrinsecamente ligados a uma questão temporal. No sentido de que existe uma construção do processo de trabalho: do que dele resulta e do que dele se espera. Uma construção poética na medida de sua produção. De

que o desenho revelasse caminhos próprios que me permitissem refletir quanto às suas possibilidades. Uma relação intrínseca entre pensamento e realização.

Quando falo em “reflexão através do desenho” e também do começo com desenhos de observação, é porque procurei “observar” o que o cotidiano me entregava como elementos e o que se revelava desse cotidiano na realização dos desenhos. Realização e reflexão se confundem.

A palavra *cotidiano* pode apenas - em sua precariedade - caracterizar momentos, ou o que era dado ou estava ao meu redor, como vivência diária e particular.

“*De todos os dias*”, “*que aparece todos os dias*”⁷⁰, definições simples e absolutamente convincentes. O *cotidiano* como sucessão diária de acontecimentos, nos diz pouco. Parece óbvio dessa maneira de ver, que ao se deparar com a mesma xícara, o mesmo quarto, a mesma janela, luz do sol, nuvens que parecem estar sempre no mesmo céu, estes constituam elementos pertencentes ao que chamamos de cotidiano. Mas com que visão, com que intensidade, que intenção, nos deparamos e percebemos essas coisas, sem que elas nos transformem, ou sem que nós

⁷⁰ FERREIRA, A. B. H. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*, São Paulo (Nova Fronteira), 1995.

as transformemos em algum tipo de reação emocional. “Perceber e imaginar são tão antitéticos como presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma nova vida”⁷¹. Percebemo-nos no mundo, mas com que velocidade não nos lançamos a nossa própria ausência, a transformar quando envolvidos pelo desenho.

Essa transformação se opera na medida de nossa percepção, mas se torna dramática em nossa imaginação. O que é se conformar com o cotidiano? Não é o cotidiano que se demonstra sem novidades aos nossos olhos. A busca poética, a curiosidade e o desafio do desenho é que o torna pleno de novas motivações. “‘Familiarizados com as coisas que cotidianamente vemos, não as admiramos mais e não procuramos entender as causas disso’ (Cícero). A novidade de uma coisa, mais do que sua importância, incita-nos a procurar-lhe a origem.”⁷² Essa novidade é constantemente invocada pelo ato de desenhar, ou mais ainda pela vontade de desenhar. O olhar se estabelece buscando essa origem através do desenho. Bachelard, por sua vez, afirma que “seria, entretanto, na vida das imagens que poderíamos experimentar uma vontade de conduzir. Somente pela indução material e dinâmica, essa ‘dução’ pela intimidade

⁷¹ BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a Imaginação do Movimento*, São Paulo (Martins Fontes), 1990, p. 3.

⁷² MONTAIGNE, Michel de.- “Da loucura de opinar acerca do verdadeiro e do falso unicamente de acordo com a razão” (Capítulo XXVII, Livro Primeiro), in: *Ensaio*, São Paulo (Nova Cultural: Coleção “Os Pensadores”, 8), 1996, p.175.

do real pode soerguer nosso ser íntimo. Aprendemos isso estabelecendo entre as coisas e nós próprios uma correspondência de materialidade”⁷³.

Correspondência a qual Matisse afirma ser “o desdobramento da vida de seu cérebro”⁷⁴, é uma experiência dinâmica vivenciada que dela se fará “o que bem entender: uma vista ou uma visão, uma realidade desenhada ou um movimento sonhado. O que pedimos ao leitor é que não apenas viva essa dialética, esses estados alternados, mas que reúna numa ambivalência em que se compreende ser a realidade um poder de sonho e o sonho uma realidade”⁷⁵.

Um processo “onde o estado de alma é criado pelos objetos que me rodeiam e que reagem em mim: desde o horizonte até mim próprio, incluindo eu próprio”⁷⁶, se estabelece, segundo Matisse, na poética como expressão de uma emoção.

A revelação deste estado poético nos “desenhos de observação” realizados nos cadernos, desdobraram-se em “desenhos de memória”, como afirmação a esta condição expressiva, diante de momentos emocionais e da *lembrança* desses momentos.

⁷³ BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*, São Paulo (Martins Fontes), 1990, p. 9.

⁷⁴ MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Póvoa de Varzim (Editora Ulisseia), s.d., p. 90.

⁷⁵ BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*, São Paulo (Martins Fontes), 1990, p. 13.

⁷⁶ MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Póvoa de Varzim (Editora Ulisseia), s.d., p. 88.

Comecei a realizar “desenhos de memória”, como desafio à minha capacidade de observação desses acontecimentos, na expectativa de que este processo levasse a um outro entendimento formal, conduzidos por esses momentos emocionais, como no primeiro “*desenho de memória*” realizado no primeiro caderno: “lembrança” de um cão morto (reprodução nº 2). Desenhos posteriores àquele onde a inscrição indica “*desenho de observação*” (como na reprodução nº 3), são na realidade referências da observação de minha própria memória e o quanto o momento de determinadas visões estavam inscritas em meu pensamento. Imaginei lançar-me em busca de algo que miticamente, é o próprio entendimento de uma condição de vida. É a tentativa de uma transformação.

Observação de minha própria natureza, a transformação se dignifica em imagens. A matéria se apresenta como potencial, o pensamento reveste-se dessas qualidades plásticas, tendo também uma expectativa de que essa matéria dialogue com o pensamento.

O que poderia apresentar como sendo “memória emocional” se estabelece e se demonstra dentro dos “Diários”, nesse momento, como realização de relações pessoais, de encontros, de situações construídas no desenho por fragmentos desses momentos, determinados detalhes encontrados dentro dessas situações como lembranças do acontecido, que

se perderiam sem minha interferência. São vivenciados e modificados pelo desenho e pelo observador a partir de sua própria experiência.

O desenho tornou-se para mim, um ato de envolvimento emocional. Uma necessidade que se explica pela vontade de determinar a experiência do momento pela imagem.

A lembrança, e o que ela pode suscitar como imagem, é uma experiência próxima do que Scheneider⁷⁷ apresenta como uma condição que extrema o dinamismo da poética desta imagem e confere a esta um caráter de dramaticidade. No desenho busco essa relação com os objetos de minha vida.

“O que interessa não é tanto querer saber para onde vamos, mas procurar viver com a matéria, penetrarmo-nos de todas as suas possibilidades. O contributo pessoal do artista mede-se sempre pela maneira como ele cria a sua matéria e mais ainda pela qualidade das suas relações”⁷⁸. Matisse afirma que o seu “desenho a traço é a tradução direta e mais pura” de sua “emoção”⁷⁹. Utiliza-se frequentemente deste termo sem receio, apenas preocupado com uma sinceridade que transparece na manifestação de um trabalho intenso.

⁷⁷ Op. cit. in: CIRLOT, Juan-Eduardo.- “Delimitação do Simbólico”, in: *Dicionário de Símbolos*, São Paulo (Editora Moraes), 1984.

⁷⁸ MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Póvoa de Varzim (Editora Ulisseia), s.d., p. 189.

⁷⁹ MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Póvoa de Varzim (Editora Ulisseia), s.d., p. 149.

Buscando essa sinceridade sem “complascência”⁸⁰, os cadernos foram realizados como relatos íntimos de um percurso e de minha relação com determinados meios. São confessionais para mim quando relacionados às lembranças que tenho deles. A disciplina imposta no trabalho com os cadernos teve seu reflexo nos desenhos com grafite.

O desenho com grafite sugere a construção de áreas de modo diferente em contraposição à aquarela, ao guache, ao nanquim ou mesmo ao suporte e à forma como caderno. Na sensação imposta pelo material, que favorece a linha, o gesto se reveste de um outro comportamento diante da construção da imagem.

Estes desenhos não estão dissociados dos cadernos, eles se completam e se relacionam. Iniciei o trabalho com esse material em 1993. O pequeno formato dos desenhos respeita o que o material me sugere. O grafite é um meio que possibilita, em sua simplicidade e economia material, valorizar os elementos gráficos que se estabeleceram na minha construção poética.

Observo nos últimos desenhos em grafite, comparando-os com os anteriores, uma mudança no tratamento do espaço e da forma. Certos

⁸⁰ MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Póvoa de Varzim (Editora Ulisseia), s.d., p. 326.

elementos gráficos começam a se expandir. O que estava contido em uma figura, como parte de sua construção, agora torna-se mais evidente.

Uma qualidade afetiva que aproxima o artista de seu objeto e que se revela no desenho, agora se estabelece também, e fortemente, com o material de desenho. O grafite exige uma predisposição e um entendimento da forma que ultrapassa a fragilidade do meio. A vontade de utilizar esse material surgiu de reminiscências, do uso que fiz dele em experiências anteriores à realização de minha graduação, como resgate dessas lembranças: “fui levado a isso pelas circunstâncias, mas será isto necessário a todos?”⁸¹. A conformação do processo poético é absolutamente individual. Esta individualidade corresponde a vivência ou a experiência de vida do indivíduo ao estabelecer suas relações com os objetos de sua vida pelo desenho e de como o desenho também transforma estas relações. O artista como “foco dinamogênico”, segundo Fernando Pessoa, “converte tudo em substância de sensibilidade”⁸², sua poética reside na força dessas relações que são relações vitais, ou seja, estabelecem-se na vida: “como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida”⁸³.

⁸¹ MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Póvoa de Varzim (Editora Ulisseia), s.d., p. 159.

⁸² PESSOA, Fernando. *Alguma Prosa*, Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1990, p. 92.

⁸³ PESSOA, Fernando. *Alguma Prosa*, Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1990, p. 88.

“Dinamogênico”, o artista sob a influência desta vontade, que enfim aparece como uma “força”⁸⁴, trabalha para “a epifania do sensível”⁸⁵. A sensibilidade “reage por uma forma especial de coesão” que Fernando Pessoa chama de “assimilação”, isto é, “a conversão dos elementos das forças estranhas em elementos próprios, em substância sua”⁸⁶.

O desenho ou a vontade determinante do ato de desenhar aproxima os elementos, transforma-os em “novidade”, e sob essa coesão nada se perde para o olhar, tudo se converte em uma força dramática, o drama como ação e reflexo deste ato.

A intensidade dinâmica desta “força” se estabelece no processo, em sua definição mais corrente como “sucessão de estados ou de mudanças”.

Estes estados ou mudanças construídos pela vontade da experiência poética são também momentos construtores desta, o processo é uma “tentativa” que vai se determinando na própria tentativa de ser.

Os cadernos e os desenhos são expressão desta “tentativa”, realização do sentimento que me impulsionava: “é o sentimento de um

⁸⁴ PESSOA, Fernando. *Alguma Prosa*, Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1990, p. 92.

⁸⁵ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*, São Paulo (Editora Perspectiva), 1981, p.58.

⁸⁶ PESSOA, Fernando. *Alguma Prosa*, Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1990, p. 90.

mundo, a presença de um mundo que se revela inefavelmente ao sentimento”⁸⁷.

Não poderia escapar das coisas ao meu redor, Rilke afirmava que o “ser se sente no momento em que vai ser escrito”⁸⁸. Para afigurar-se de minha condição, comecei pelas coisas que estavam próximas e que, em minha vontade, se estabeleciam como algo a ser explorado: “é preciso acrescentar, em seguida, que a imaginação, ao mesmo tempo que unifica, ilimita o objeto, dilata-o até as dimensões de um mundo: ela não ajunta algo do imaginário ao real, mas amplia o real até o imaginário que é, ainda, o real e que acaba por unificá-lo em lugar de dispersá-lo. E a imaginação só consagra a unidade do objeto ao unificar o sujeito, ao fazê-lo inteiramente presente no objeto, ao elevar a sensibilidade ao sentimento”⁸⁹.

Quando se está entregue a esta condição, tudo colabora para a expressão sensível. Observando novamente os desenhos que realizei, a conjunção destes estados e desta condição constituem e são constituídos na sua realização: “Quem escreve (quem pinta, esculpe, compõe música), sempre sabe o que está fazendo e quanto isto lhe custa”⁹⁰. O desenho não

⁸⁷ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*, São Paulo (Editora Perspectiva), 1981, p. 95.

⁸⁸ Op. cit. in: BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*, São Paulo (Martins Fontes), 1990.

⁸⁹ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*, São Paulo (Editora Perspectiva), 1981, p. 95.

⁹⁰ ECO, Umberto. *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1985, p. 13.

permite enganos: “é, antes de tudo, reencontrar em si”, sem complascência, nem trapaça “para experimentar, enfim, o sentimento de uma consistência e de uma necessidade irrecusáveis”⁹¹

Essa consistência e essa necessidade constantemente evocados pelos desenhos e pelas relações afetivas estabelecidas, revelam situações e significações no desenho que lhe são dadas por “acréscimo”.

Como revelação deste “acréscimo”, a inscrição de a “*Viagem Invernal ao Harz*” de Goethe, no desenho da reprodução nº 3, é sugestão de uma *viagem* à minha memória na recordação de uma emoção vivida. O que consta na inscrição, na verdade, é a celebração de um acaso entre a música que escutava naquele momento e este sentido da viagem pelo desenho. A lembrança da visita a tal “casa antiga” em “31 de janeiro de 1989” e a emoção lúgubre sugerida pela fachada perdida em meio a um centro de cidade decadente, é uma viagem a um estado emanante de solidão. A Rapsódia de Brahms, sombria e considerada pelo seu autor “muito íntima”, é também a manifestação de sua profunda solidão: (1ª estrofe, Adagio) “*Mas quem está lá, afastado? Sua senda se perde no mato, os arbustos se fecham atrás dele, a grama se ergue, a solidão o engole*”; (2ª, Poco Andante) “*Quem curará as penas daquele, cujo bálsamo virou veneno? Quem, do transbordante cálice do amor, se*

⁹¹ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*, São Paulo (Editora Perspectiva), 1981, p. 127.

abeberou de ódio contra a humanidade? Antes desprezado, agora desprezador, consome em segredo seu próprio valor, num egoísmo insaciável”; (3ª, Adagio) “Se na tua lira, ó pai do amor, existe uma nota que possa chegar ao seu ouvido, conforta-lhe o coração! Desvela aos olhos ofuscados desse sedento as mil fontes borbulhantes do deserto próximo”.

A “viagem” em seu aspecto simbólico, nunca é “mera translação no espaço, mas sim a tensão da busca e da mudança determinada pelo movimento e pela experiência que deriva do mesmo”⁹², viajar em seu sentido mais primevo é “procurar”. É uma necessidade ambivalente. Muitas vezes somos procurados pelos próprios sentimentos que teimam em não nos abandonar, como a solidão. As exigências do trabalho artístico transformam estes sentimentos em “força”.

Estes valores surgiram como desdobramento do próprio trabalho: “O artista trabalha para a epifania do sensível e não para o advento do valor: entretanto o sentido que o dirige é dado por acréscimo”⁹³.

Aprender com estas significações são, na verdade, descobertas felizes de nossa própria sensibilidade. E estar atento para que esta curiosidade nunca nos abandone.

⁹² CIRLOT, Juan-Eduardo.- *Dicionário de Símbolos*, São Paulo (Editora Moraes), 1984, p. 598.

⁹³ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*, São Paulo (Editora Perspectiva), 1981, p. 58.

Estes estados de memória emocional são basicamente vivenciados em todos os desenhos seguintes. O desenho da reprodução nº 8 é um “relato” íntimo de minhas relações pessoais, por conta de um objeto de desenho, que se torna motivo do próprio desenho e que traz a lembrança de um amigo.

Isto não se perde com os desenhos em grafite. O que ocorre com maior intensidade é uma expansão dos elementos gráficos dos desenhos a partir de 1994, quando comecei a me dedicar quase que exclusivamente a este meio.

O sentido de viagem se estabelece agora com relação à paisagem. A viagem desta vez real, como “translação no espaço”, é tema e memória que se transforma posteriormente em metáfora, fundamentando uma relação de semelhança subentendida.

O que ocorria com os objetos, começa a se projetar para uma relação afetiva com o espaço e com a lembrança deste. O “*Esboço do forte perto do Porto de Santos*”, reprodução nº 13, está inserido como “tentativa” deste relacionamento com essas memórias de viagem. A inscrição “esboço” não se refere à característica ou à qualidade do desenho como esboço, mas à condição de sua lembrança fugidia em minha mente.

Isto se reflete também nos cadernos, como na reprodução nº 10. E para os desenhos de “objetos”, como ampliação de seus elementos, reflexo do espaço encontrado na paisagem.

Os últimos desenhos realizados em 1996 são observações e estudos acerca dos caminhos apontados pela expansão destes elementos. A emoção e, às vezes, a rejeição a certas imagens que me impele a novos experimentos e que me une a sua execução compulsiva, são imagens de um trabalho em curso.

A natureza do desenho, como ato de conhecimento, de assimilação, de simpatia, de manifestação sensível de um meio expressivo complexo que não permite enganos, afirmou-se em meu trabalho, não mais como natureza, mas como essência poética.

CONCLUSÃO

*“A cada um seu caminho”*⁹⁴

Este projeto artístico, que se refere ao desenho como meio de expressão, tem o objetivo de entender o trabalho como uma ocorrência dinâmica, relacionado as “forças” que o conduzem, e que se revelam na medida de sua produção. A dinâmica pressupõe um movimento dialético entre pensamento e matéria.

No trabalho com a matéria e nas relações que estabelecemos durante o processo, não podemos nos furtar às questões que se impõe tanto a nossa percepção quanto a nossa imaginação do mundo. Estas questões poéticas, históricas, técnicas, conceituais abordadas aqui instigam novas pesquisas: “O artista é um explorador. Que comece por se procurar, por se ver agir. Em seguida, não se force. Sobretudo, não se satisfaça facilmente”⁹⁵.

Na elaboração da estrutura da “Parte I”, no que diz respeito ao conceito de desenho, não só trabalhei com questões que sempre me

⁹⁴ MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Póvoa de Varzim (Editora Ulisseia), s.d., p. 313.

⁹⁵ MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Póvoa de Varzim (Editora Ulisseia), s.d., p. 311.

interessaram e que se tornaram intensas na busca pelo entendimento da natureza do desenho, como também procurei apresentar de maneira referencial os principais conceitos e teorias a respeito e seus autores.

A importância deste tema na determinação de linhas de pesquisa sobre o desenho se intensifica na medida em que são raras as publicações desse gênero no país. Segundo *Charles de Tolnay*, os problemas da definição de um conceito de “desenho moderno”⁹⁶, ainda demanda mais investigação e novos trabalhos.

*“Haverá sempre caminho a percorrer para quem vier depois, e até para nós se agirmos de outro modo. Nossas investigações só chegarão ao fim no outro mundo.”*⁹⁷

*“Nunca duas pessoas julgaram uma mesma coisa da mesma maneira e é impossível observarem-se duas opiniões idênticas, não só de indivíduos diferentes mas ainda de um mesmo homem em dois momentos diversos.”*⁹⁸

⁹⁶ Para Tolnay o termo “modern drawings”, teve sua origem na Renascença. Período onde as primeiras teorias a respeito começaram a se desenvolver. TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bitner), c. 1943, p. 28-35.

⁹⁷ MONTAIGNE, Michel de. - “Da experiência” (Capítulo XIII, Livro Terceiro), in: *Ensaaios*, São Paulo (Nova Cultural: Coleção “Os Pensadores”, 8), 1996, p. 357.

⁹⁸ MONTAIGNE, Michel de. - “Da experiência” (Capítulo XIII, Livro Terceiro), in: *Ensaaios*, São Paulo (Nova Cultural: Coleção “Os Pensadores”, 8), 1996, p. 356-357.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, Campinas (Editora da Unicamp), 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*, São Paulo (Companhia das Letras), 1993.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*, São Paulo (Martins Fontes), 1985.

BAATSCH, Henry-Alexis. *Hokusai*, Paris (Fernand Hazan), 1985.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*, São Paulo (Martins Fontes), 1988.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*, São Paulo (Martins Fontes), 1988.

BACHELARD, Gaston.- *O Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*, São Paulo (Martins Fontes), 1989.

BACHELARD, Gaston.- *O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*, São Paulo (Martins Fontes), 1990.

BAROCCHI, Paola di. *Scritti D'Arte Del Cinquecento*, Milano (Riccardo Ricciardi Editore, tomos I, II, III), 1971.

BAUDELAIRE, Charles.- *A Modernidade de Baudelaire*, (Org. Teixeira Coelho), Rio de Janeiro (Paz e Terra), 1988.

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*, São Paulo (Paz e Terra), 1991.

BEAN, Jacob and Willian GRISWOLD. *18th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York (The Metropolitan Museum of Art and Harry N. Abrams), 1990.

BELLORI, Giovan Pietro. *Le Vite De' Pittori, Scultori e Architetti Moderni*, Torino (Giulio Einaudi Editore), 1976.

BOMFORD, D. e outros. *Art in The Making, Rembrandt*, London (National Gallery), s.d.

BOUSSEL, Patrice. *Leonardo da Vinci*, London (Tiger Books Internacional), 1992.

BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*, São Paulo (Companhia das Letras), 1981.

CABANNE, Pierre. *Van Gogh*, Paris (Éditions Aimery Somogy), 1988.

CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus. Mitologia Primitiva*, São Paulo (Editora Palas Athena), 1992.

CASTLEMAN, Riva. *Prints of the Twentieth Century*. New York (Thames and Hudson), 1988.

CENNINI, Cennino. *Il Libro Dell'Arte*, Vicenza (Neri Pozza Editore), 1982.

CHABRUM, Jean-François. *Goya, Portugal* (Editorial Verbo), 1984.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*, São Paulo (Editora Moraes), 1984.

CLAYTON, Martin. *Leonardo da Vinci, A Singular Vision. Drawings from the Royal Collection at Windsor Castle*, New York (Abbeville Press), 1996.

COOMARASWAMY, A. K. *Sobre la Doctrina Tradicional del Arte*, Barcelona (Ediciones de la Tradición Unánime), 1983.

CUMMINGS, Paul. *Twentieth-Century Drawings*, New York (Dover Publications), 1981.

DEGUER, André (Introd.). *Albrecht Dürer. The Complete Woodcuts*, London (Artline Editions), 1990.

DUBY, Georges e Ariès, Philippe. *História da Vida Privada*, São Paulo (Companhia da Letras), 5 vol. 1990.

DUBY, Georges. *A Europa na Idade Média*, São Paulo (Martins Fontes), 1988.

DUBY, Georges. *A História Continua*, Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor, Editora URFJ), 1993.

DUBY, Georges. *A Sociedade Cavaleiresca*, São Paulo (Martins Fontes), 1989.

DUBY, Georges. *Fundamentos de un Nuevo Humanismo. 1280-1440*, Barcelona (Éditions D'Art Albert Skira, Carroggio), 1966.

DUBY, Georges. *History of Medieval Art. 980-1440*, New York (Éditions D'Art Albert Skira, Rizzoli), 1986.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens*, São Paulo (Companhia da Letras), 1990.

DUBY, Georges. *São Bernardo e a Arte Cisterciense*, São Paulo (Martins Fontes), 1990.

DUBY, Georges. *Senhores e Camponeses*, São Paulo (Martins Fontes), 1990.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*, São Paulo (Editora Perspectiva: Col. Debates, 69), 1981.

ECO, Umberto. *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1985.

ELUF, Lygia Arcuri. *Da Estrutura às Secretas Alterações*, São Paulo, (Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo).
Dissertação (Mestrado em Artes), orientadora Profa. Dra. Regina Silveira, 1992.

FEBVRE, Lucien e MARTIN, Henry-Jean. *O Aparecimento do Livro*, São Paulo (Editora Unesp, Hucitec), 1992.

FRANCASTEL, Pierre. *O Impressionismo*, São Paulo (Martins Fontes), 1988.

GAY, Peter. *O Estilo na História*, São Paulo (Companhia das Letras), 1990.

GLINCHER, Arnold. *Je suis le cahier. The sketchbooks of Picasso*, New York (Thames and Hudson), 1986.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A História da Arte*, Rio de Janeiro (Zahar Editores), 1979.

GOMBRICH, Ernest Hans. *Norma e Forma*, São Paulo (Martins Fontes), 1990.

GOYA, Francisco. *The Disasters of War by Francisco de Goya y Lucientes*, New York (Dover Publications), 1967.

GRASSELLI, Margaret Morgan. *The Touch of the Artist. Master Drawings from the Woodner Collections*, New York (National Gallery of Art Washington and Harry N. Abrams), 1995.

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

GRISWOLD, Willian M. *Guercino. Drawings*, New York (The Metropolitan Museum of Art), 1991.

GROTE, Ludwig. *Dürer*, Genève (Éditions D'Art Albert Skira), 1965.

HAAK, Bob. - *Rembrandt. Dibujos*. Barcelona (Editorial Gustavo Gili), 1980.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical*, Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1993.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*, Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1990.

HARRIS, Ann Sutherland (Ed.). *Selected Drawings of Gian Lorenzo Bernini*, New York (Dover Publications), 1977.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo (Martins Fontes), 1995.

ITTEN, Johannes. *Design and Form*, New York (Van Nostrand Reinhold Company), 1975.

KANDINSKY, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*, Barcelona (Barral Editores), 1978.

KANDINSKY, Wassily. *Olhar Sobre o Passado*, São Paulo (Martins Fontes: Coleção A), 1991.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha sobre o Plano*, Lisboa (Edições 70), 1987.

KITSON, M. *Rembrandt*, Oxford (Phaidon), 1982.

KLEE, Paul. *Diários*, São Paulo (Martins Fontes), 1990.

KLEE, Paul. *Teoria del Arte Moderno*, Buenos Aires (Ediciones Caldén), 1979.

LAMBERT, Élie. *Le Style Gothique*, Paris (Librairie Larrouse), 1943.

LAVALLÉE, Pierre. *Le dessin Français*, Paris (Librairie Larrouse), 1948.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, Campinas (Editora da Unicamp), 1994.

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

MONTAIGNE, Michel de. “Da experiência” (Capítulo XIII, Livro Terceiro), in: *Ensaaios*, São Paulo (Nova Cultural: Coleção “Os Pensadores”, 8), 2 vol. 1996.

MONTAIGNE, Michel de. “Da loucura de opinar acerca do verdadeiro e do falso unicamente de acordo com a razão” (Capítulo XXVII, Livro Primeiro), in *Ensaaios*, São Paulo (Nova Cultural: Coleção “Os Pensadores”, 8), 2 vol. 1996.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*, São Paulo (Nova Cultural: Coleção “Os Pensadores”, 8), 2 vol. 1996.

MOORE, Henry. *A Shelter Sketchbook*, London (British Museum Publications), 1988.

MOTA, Flávio. “Desenho e Emancipação”, in: *Ciclo de Debates “O Desenho como Projeto”* (texto), São Paulo (Pinacoteca do Estado), setembro/1982.

PANOFSKY, Erwin. *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris (Les Éditions de Minuit), 1987.

PESSOA, Fernando. *Alguma Prosa*, (Org. Cleonice Berardinelli) Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1990.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de Willian Morris a Walter Gropius*, São Paulo (Martins Fontes), 1980.

PIGNATTI, Terísio. *O Desenho de Altamira a Picasso*, São Paulo (Abril Cultural), s.d.

REYNOLDS, Graham. *Watercolors. A Concise History*, New York (Thames and Hudson), 1992.

SADDI, Maria Luiza Saboia. *Desenho-Acontecimento. Atualização do Vivível*, São Paulo (Escola de Ccomunicações e Artes, Universidade de

São Paulo). Dissertação (Mestrado em Artes), orientadora Profa. Dra. Regina Silveira, 1989

SCHAPIRO, Meyer. "Style", in *Aesthetics Today*, (Org. Morris Philipson), Cleveland (Meridian Books), 1968.

SCHAPIRO, Meyer. *Style. Artiste et Société*, Paris (Éditions Gallimard), 1982.

SLIVE, Seymour (Introd.). *Drawings of Rembrandt*, New York (Dover Publications), 2 vols. s.d.

TAYLOR, John. *Design and Expression in the Visual Arts*, New York (Dover Publications), 1964.

TOLNAY, Charles de. *History and Technique of Old Master Drawings*, New York (H. Bittner and Company), 1943.

TÜMPPEL, Christian. *Rembrandt*, Belgique (Albin Michel), 1986.

VAN DER WOLK, Johannes. *The Seven Sketchbooks of Vincent van Gogh*, New York (Harry N. Abrams), 1987.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*, São Paulo (L&PM Editores: Col. "Rebeldes & Malditos", 10), 1986.

VASARI, Giorgio. *Opere*, Firenze (S. Audin), 6 vol. 1822.

VINCI, Leonardo da. *Trattado de la Pintura*, Buenos Aires (Editorial Losada), 1954.

WEBER, Nicholas Fox. *The Drawings of Josef Albers*, USA (Yale University Press), 1984.

WILSON, Sarah. *Matisse*, New York (Rizzoli), 1992.

WONG, W. *Fundamentos Del Diseño Bi- y Tri- Dimensional*, Barcelona (Editorial Gustavo Gili), 1989.

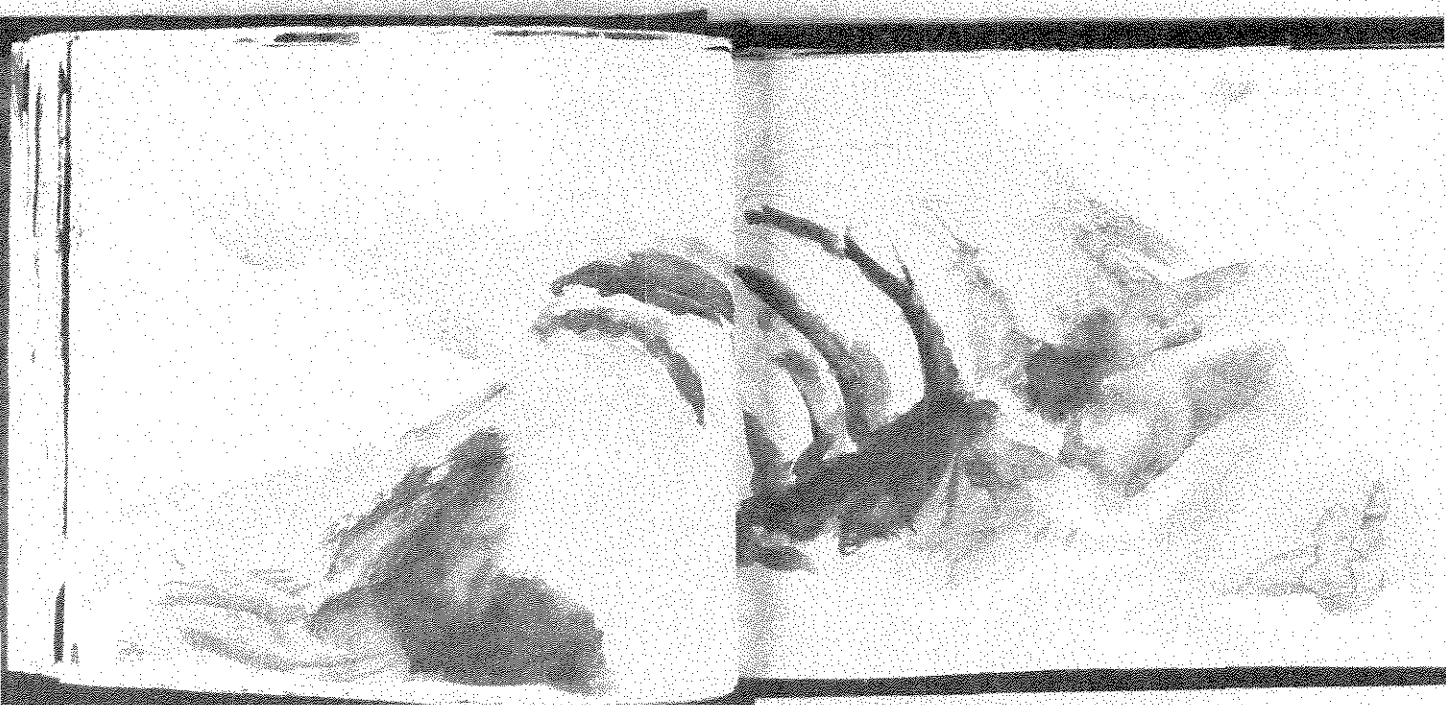
ZUCCARI, Federico. "Eccellenza e Necessità Del Disegno", in Barocchi, Paola di. *Scritti D'Arte Del Cinquecento*, Milano (Riccardo Ricciardi Editore, tomo II, volume 32), 1971.

REPRODUÇÕES



1. (1º) Caderno de Desenho. *Sem título*. Grafite, aquarela, nanquim.

16 cm x 38 cm, 1989.

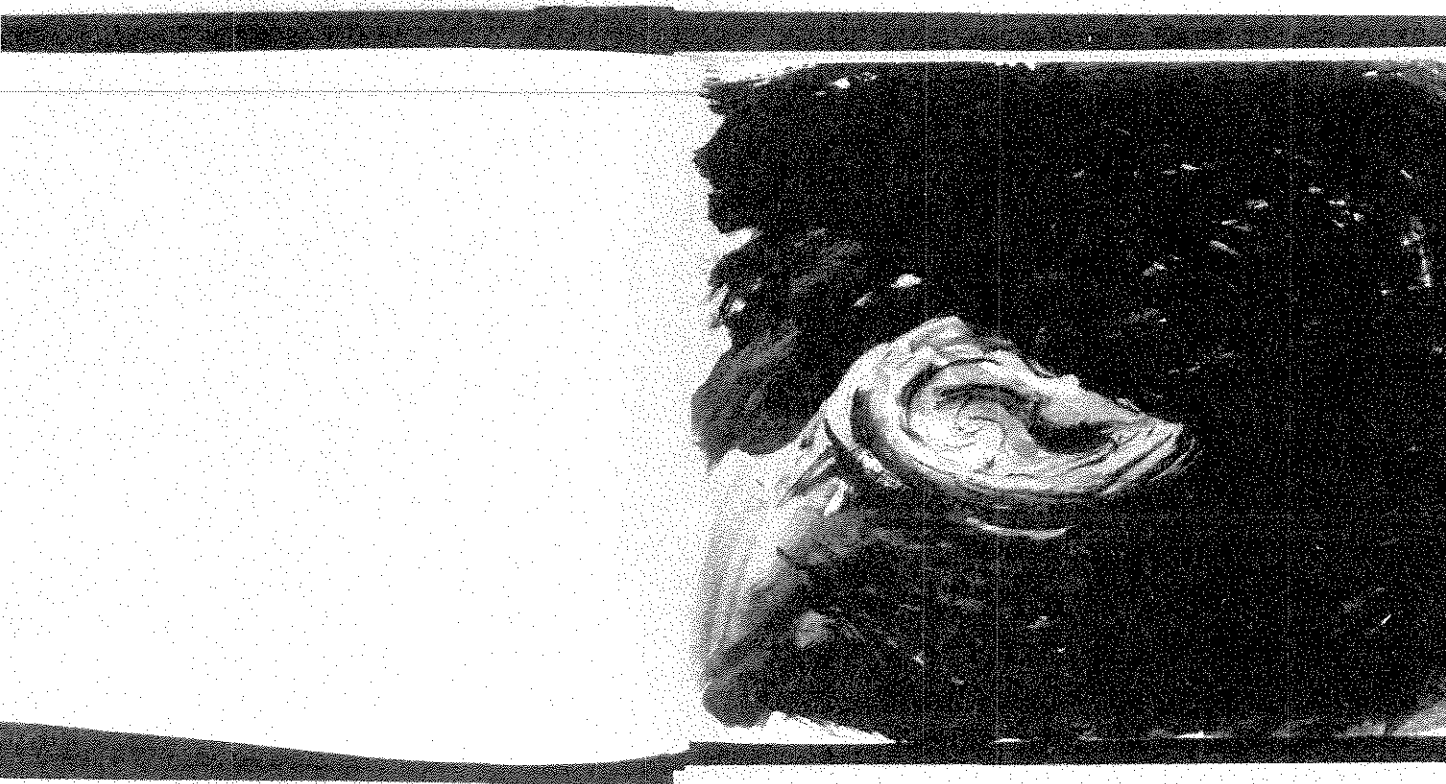


2. (1º) Caderno de Desenho. *Sem título*. Grafite, aquarela.

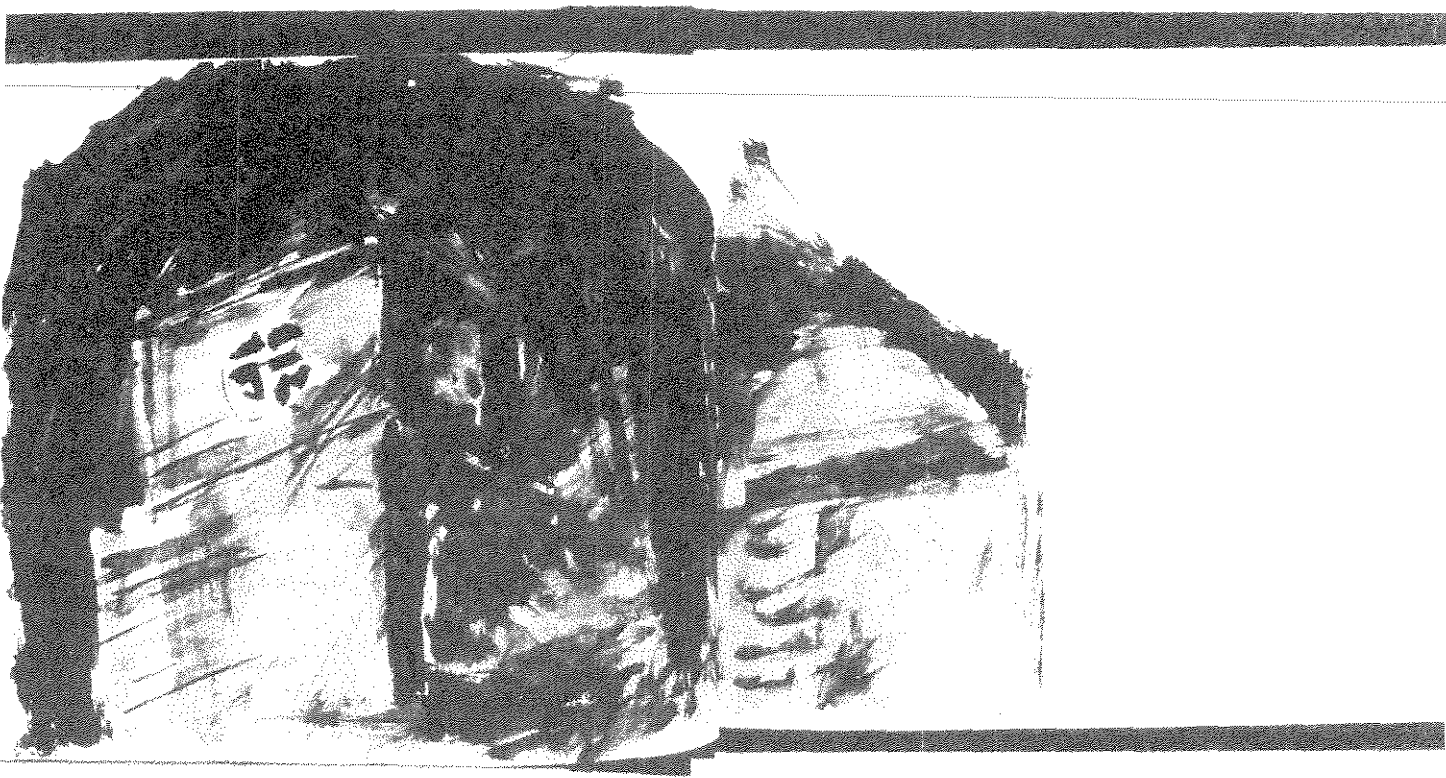
16 cm x 38 cm, 16 de janeiro de 1989.



3. (1^o) Caderno de Desenho. *Entrada de uma casa antiga*. Grafite, aquarela, nanquim. 16 cm x 38 cm, 31 de janeiro de 1989.

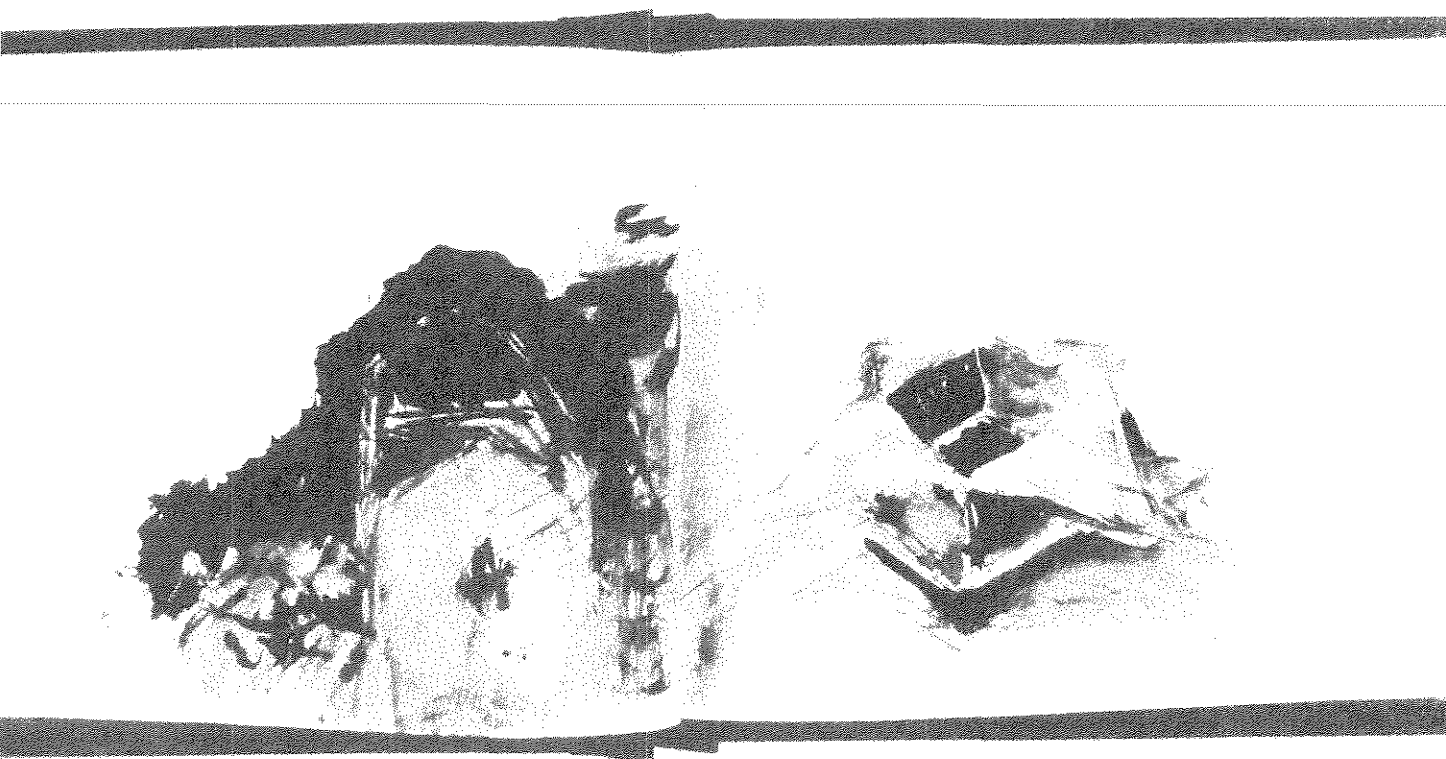


4. (6º) Caderno de Desenho. *Sem título*. Aquarela. 16 cm x 38 cm, 1991.



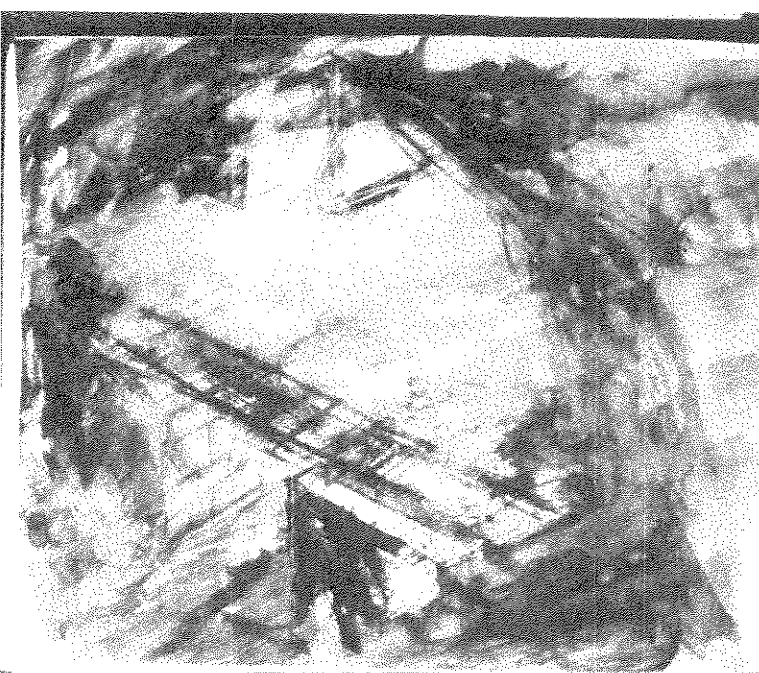
5. (6º) Caderno de Desenho. *Sobre uma casa*. Aquarela, guache.

16 cm x 38 cm, 25 de janeiro de 1992.



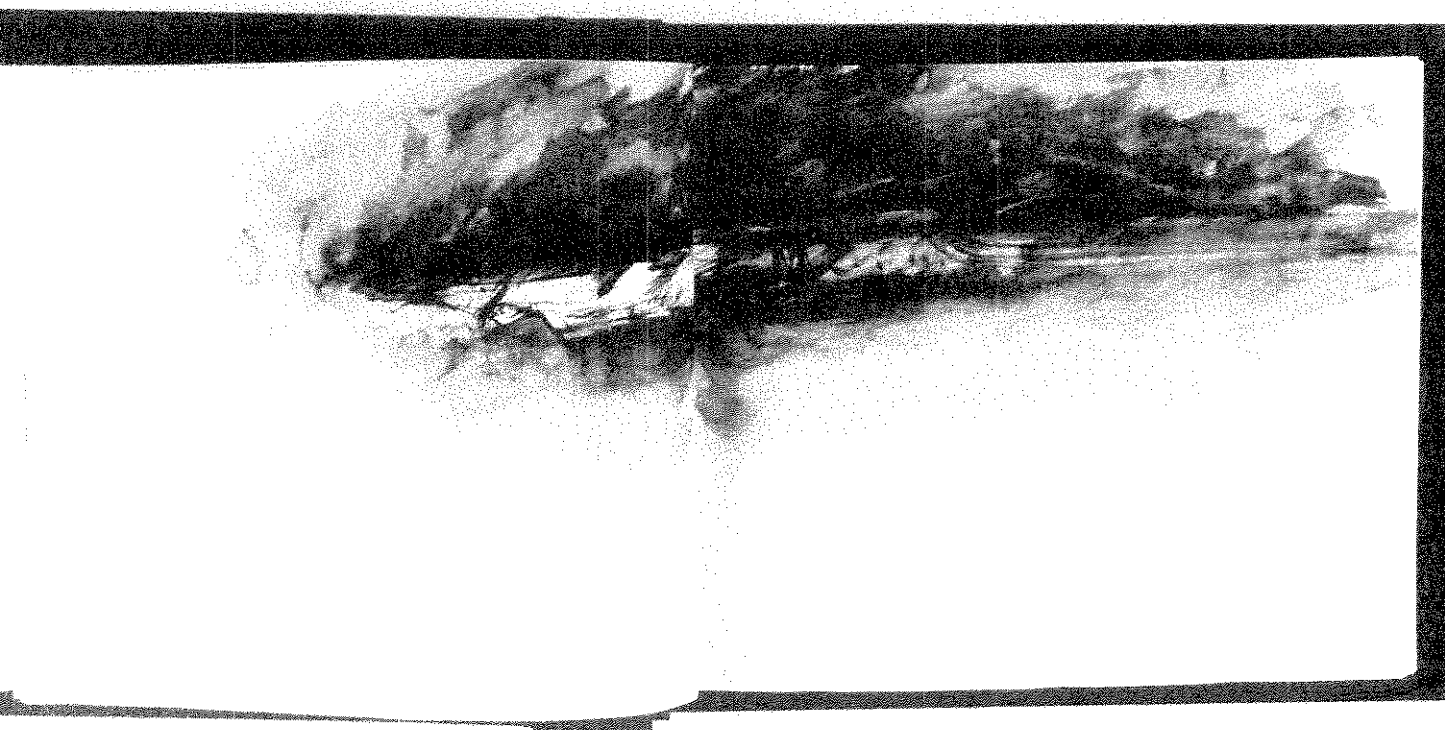
6. (6º) Caderno de Desenho. *Sem título*. Aquarela, guache.

16 cm x 38 cm, 24 de junho de 1992.

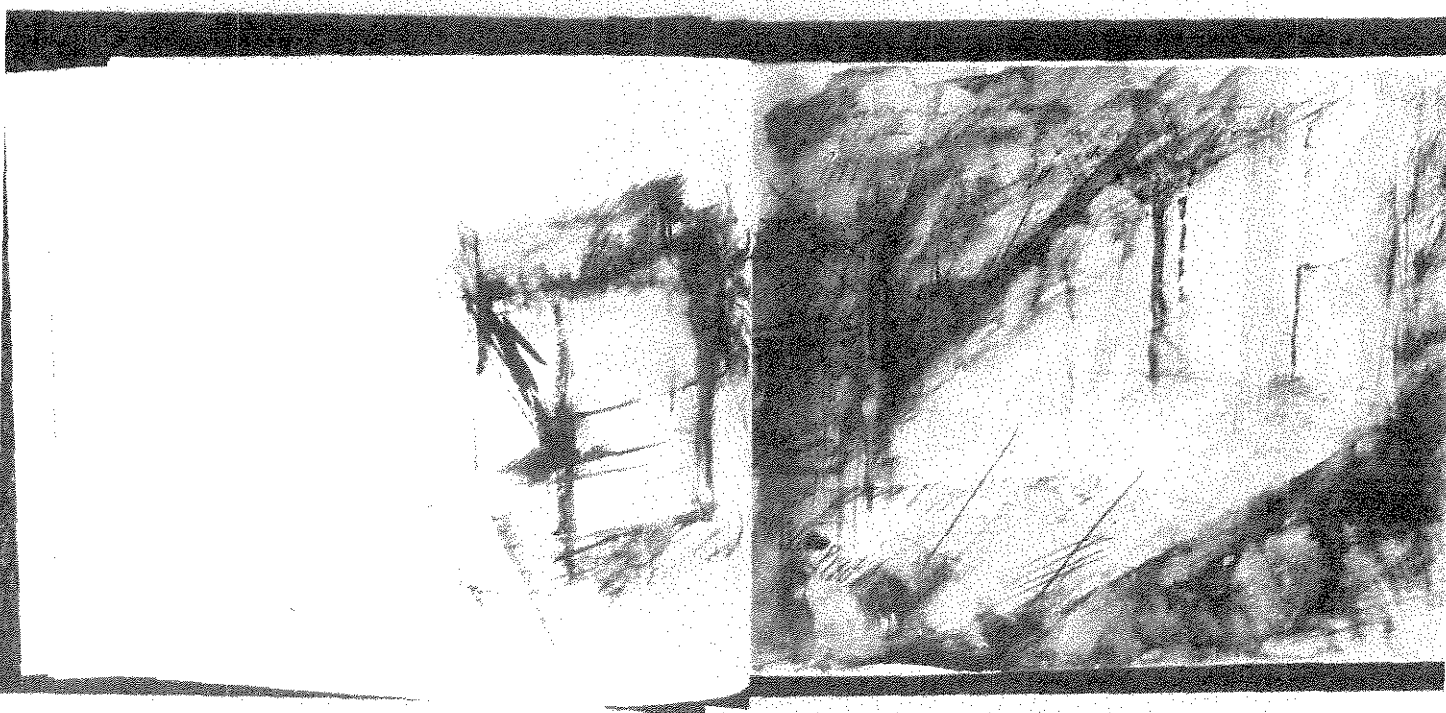


7. (6^º) Caderno de Desenho. *Sem título*. Aquarela, guache.

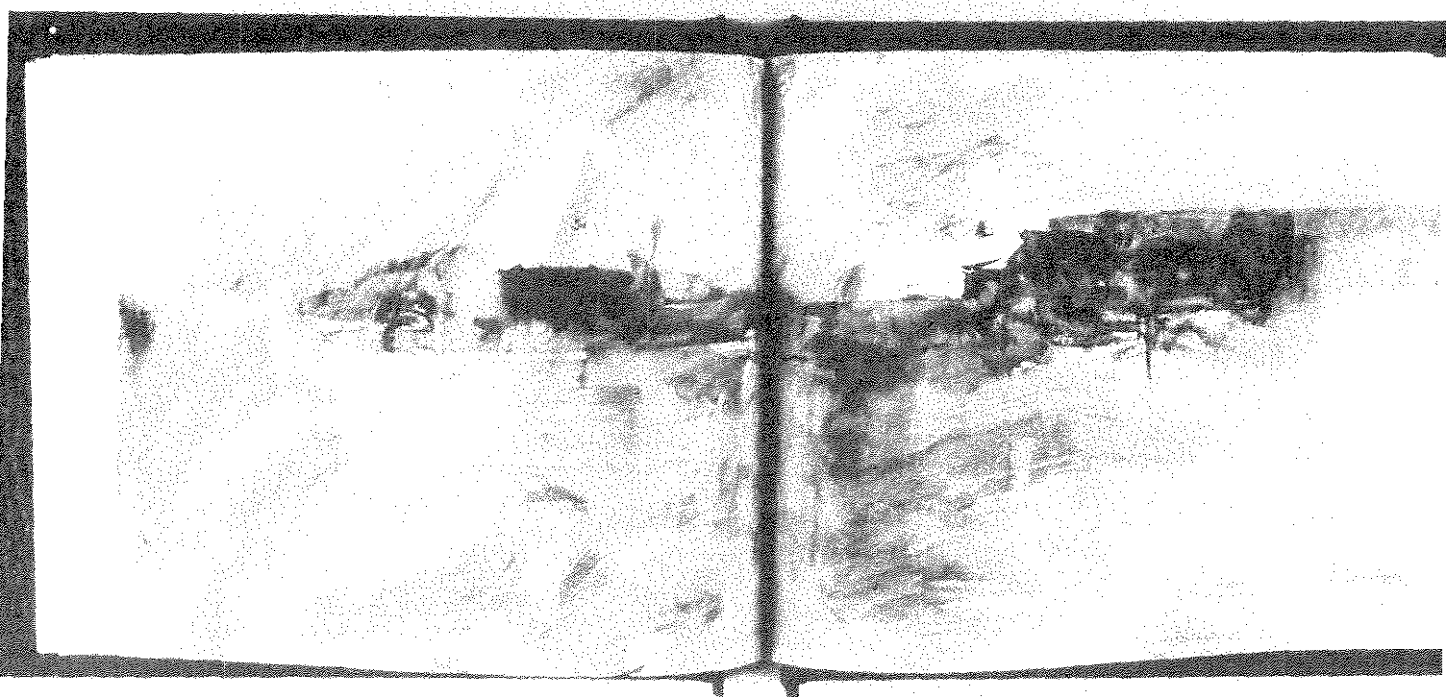
16 cm x 38 cm, 1993.



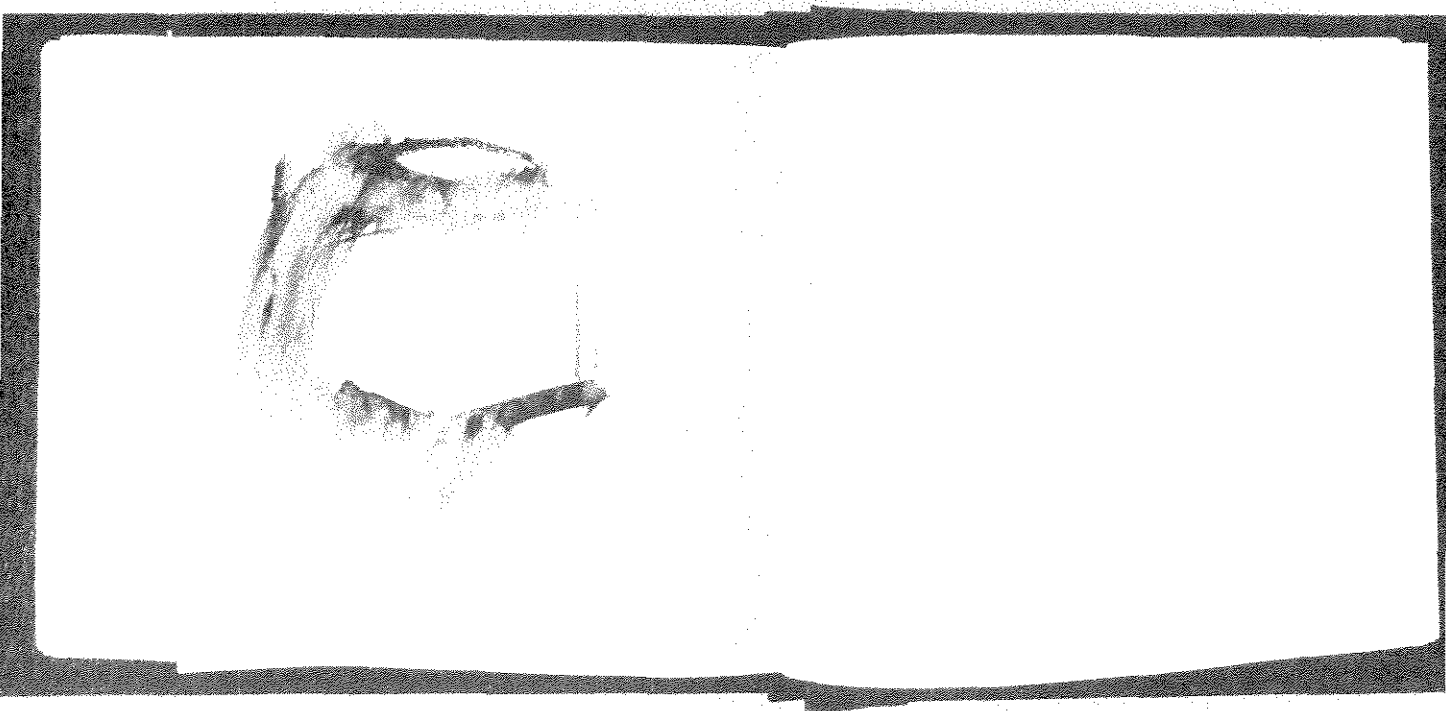
8. (8º) Caderno de Desenho. *Sem título*. Aquarela. 16 cm x 38 cm, 1993.



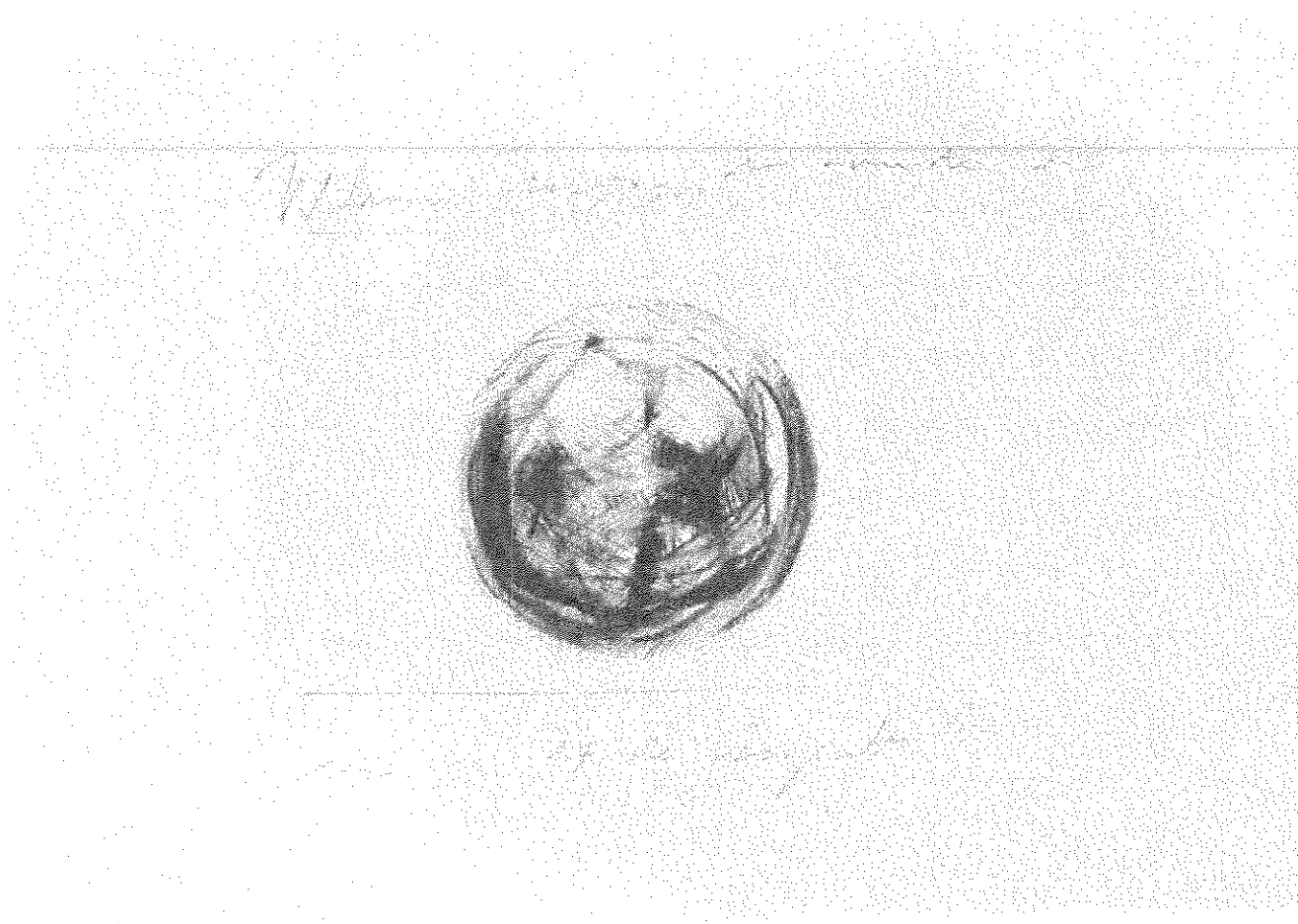
9. (8^o) Caderno de Desenho. *Sem título*. Aquarela. 16 cm x 38 cm, 10 de maio de 1994.



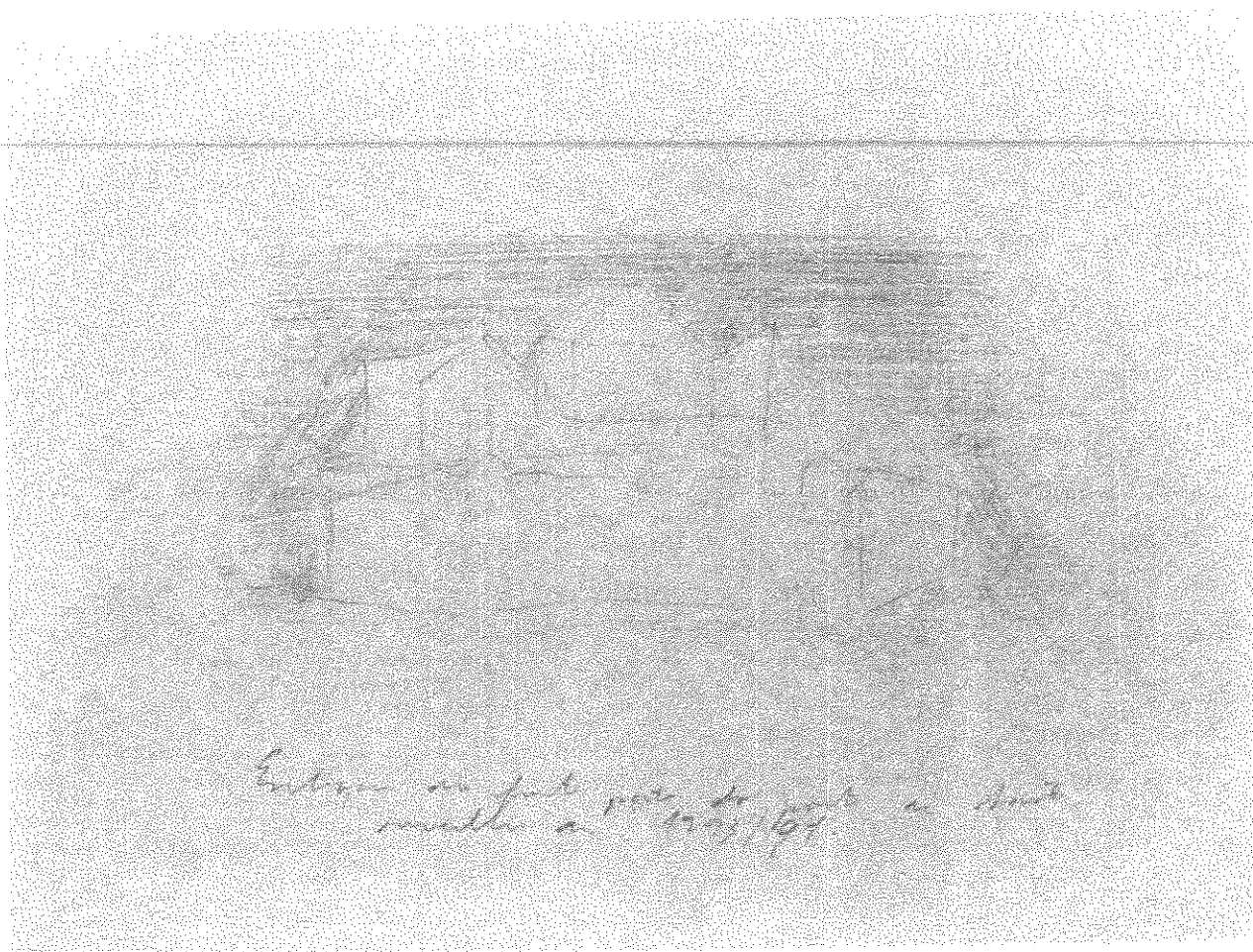
10. (8º) Caderno de desenho. *Sem título*. Guache. 16 cm x 38 cm, 1994.



11. (8º) Caderno de Desenho. *Sem título*. Aquarela. 16 cm x 38 cm,
16 de fevereiro de 1995.

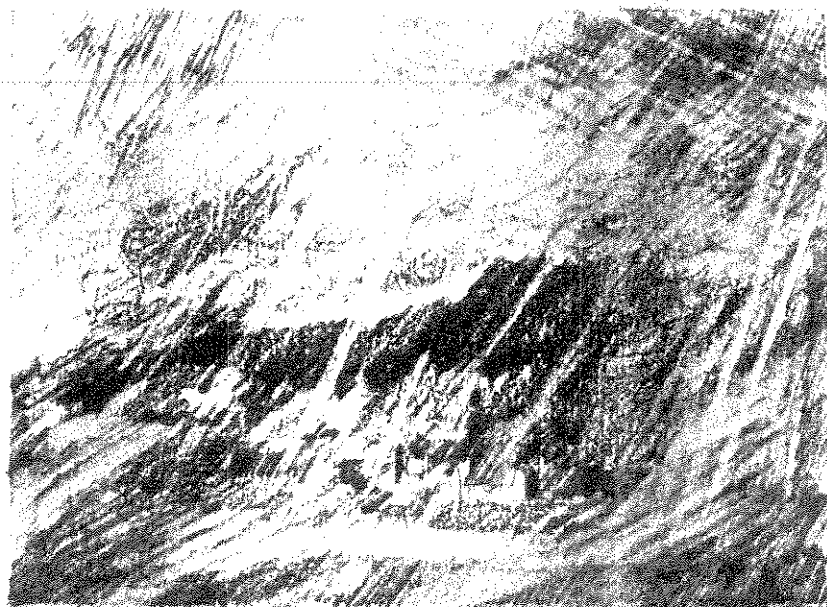


12. *Sem título*. Grafite. 16,5 cm x 21,5 cm, 1993.

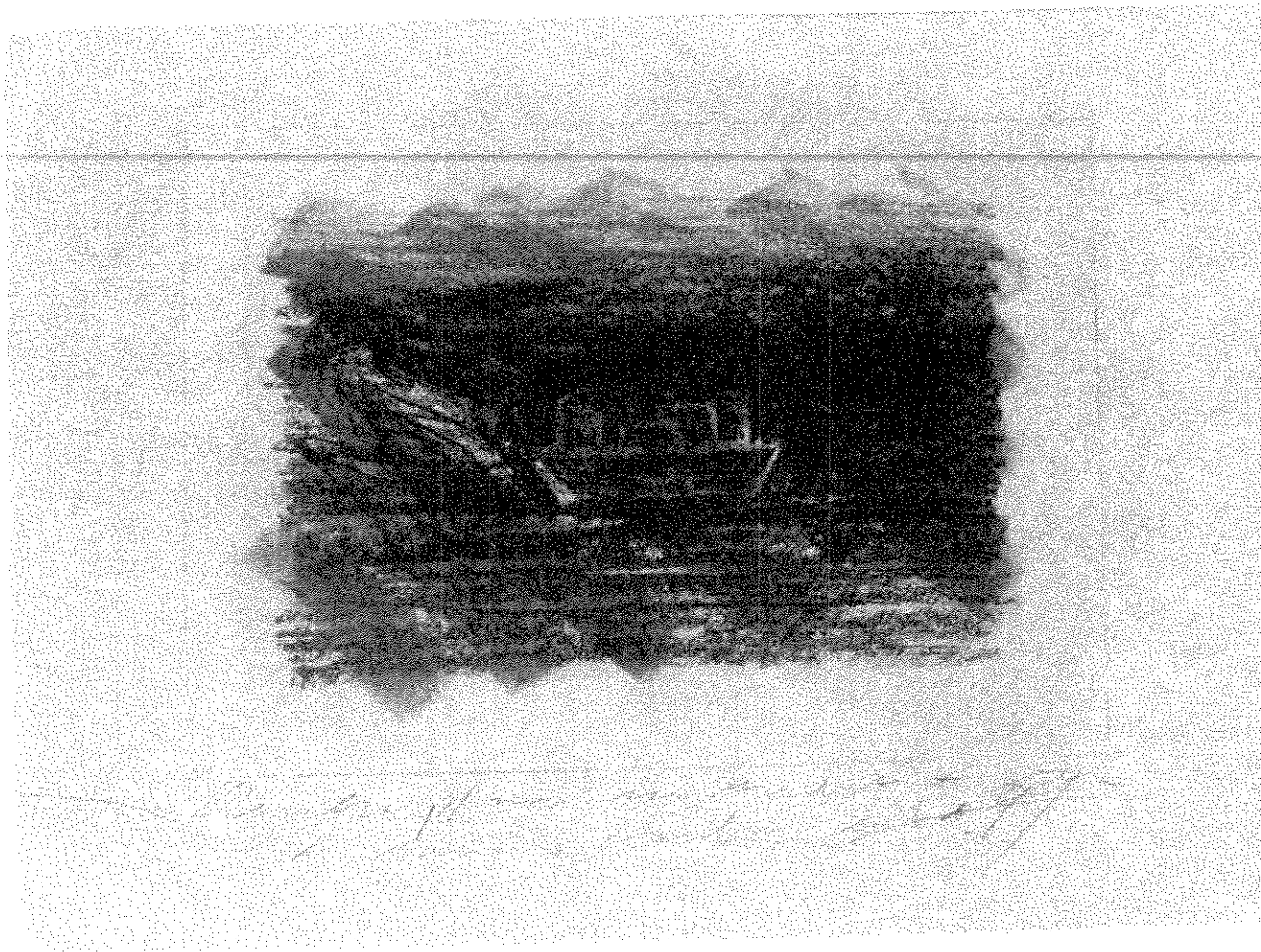


13. *Esboço do forte perto do porto de Santos. Grafite. 16 cm x 22 cm,*

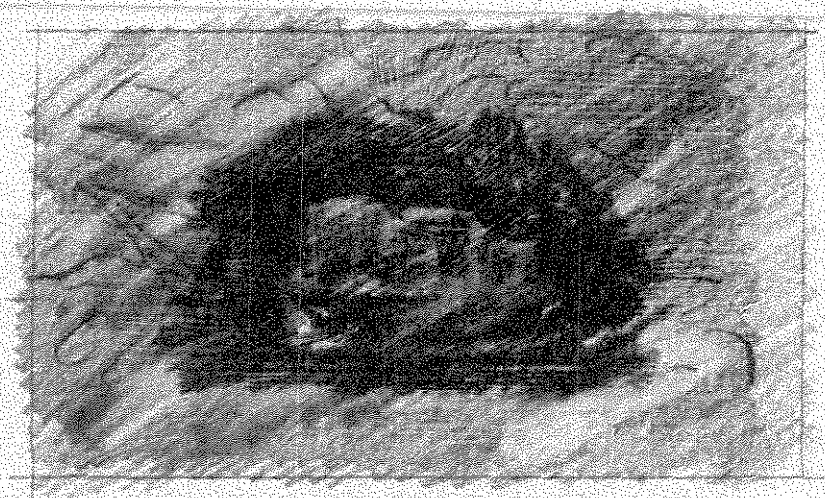
31 de dezembro 1993.



14. *Paisagem*. Grafite. 15,3 cm x 21,8 cm, 1994.

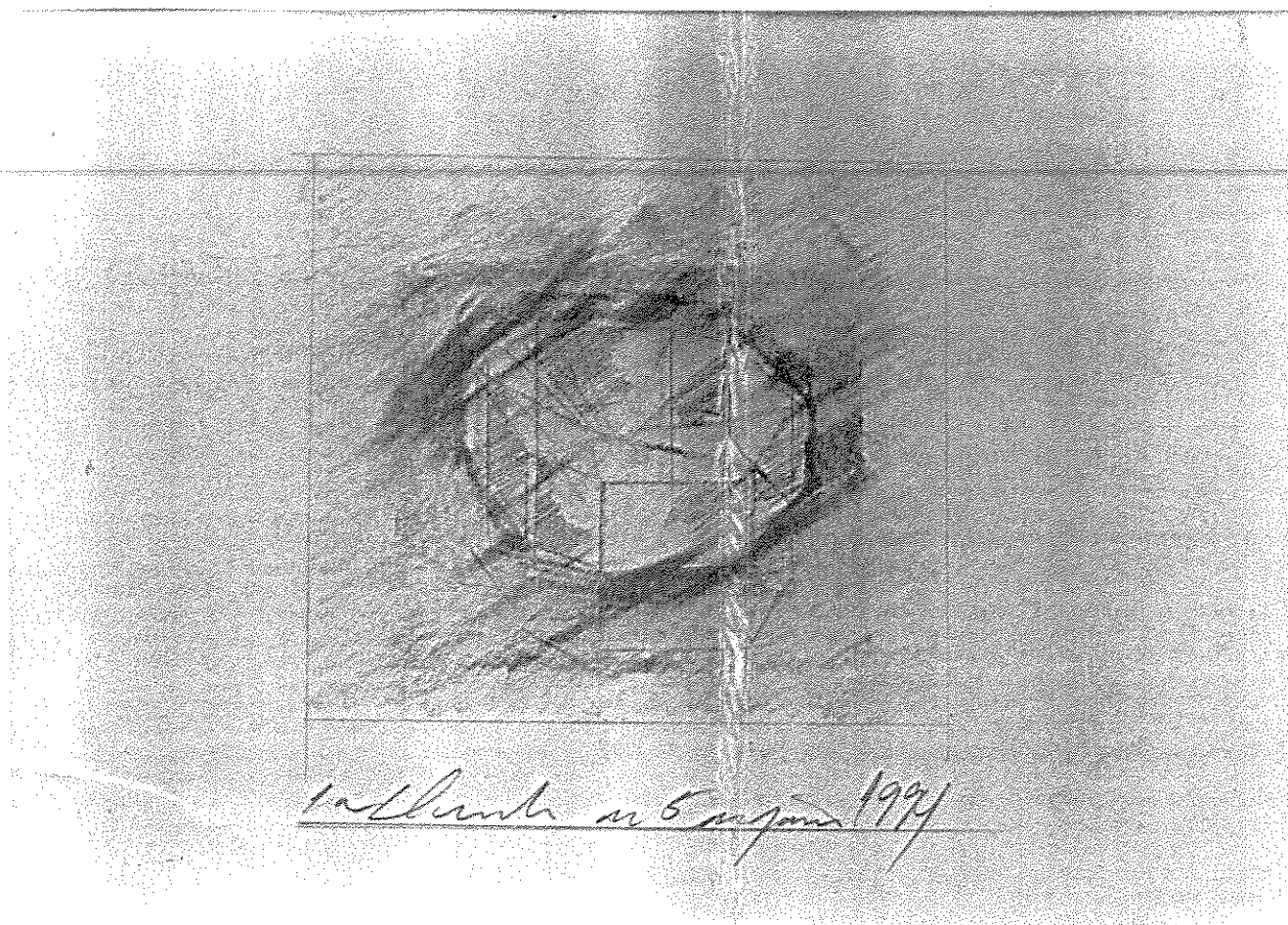


15. *Sem título*. Grafite. 16,2 cm x 21,8 cm, 4 de janeiro de 1994.

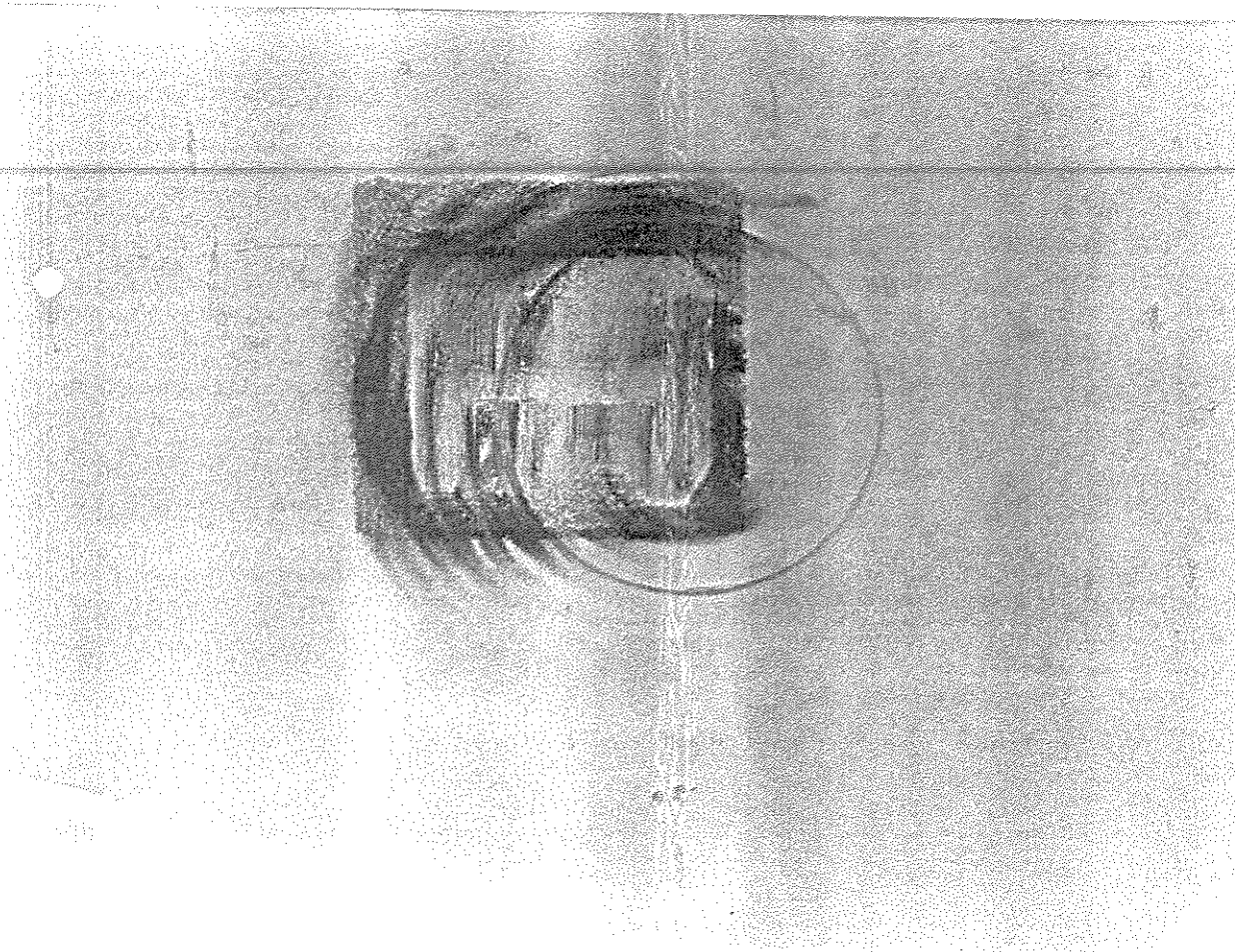


16. Sem título. Grafite. 16,2 cm x 21,8 cm, 5 de janeiro de 1994.

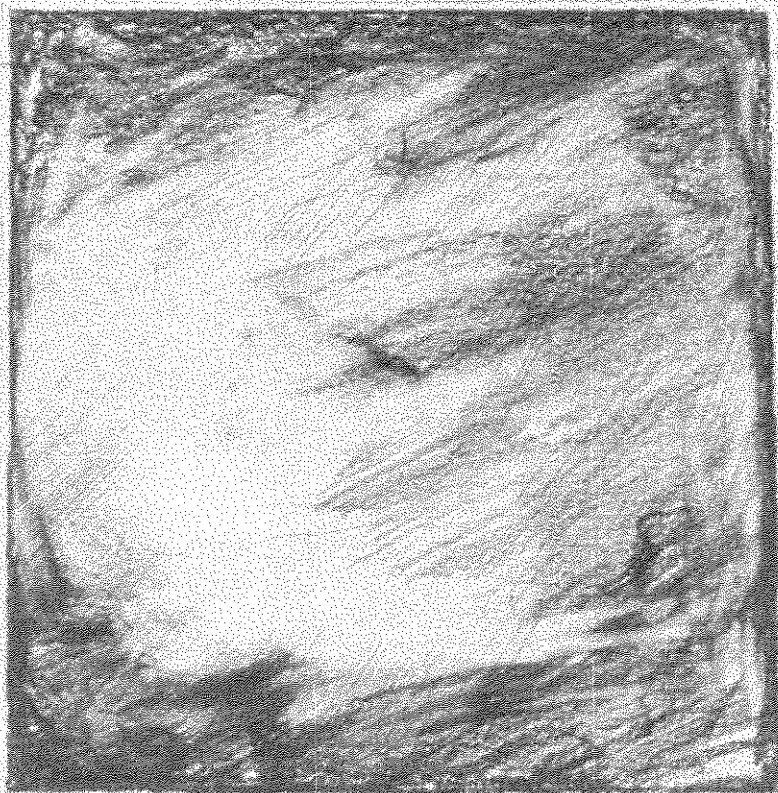
16. *Sem título.* Grafite. 16,2 cm x 21,8 cm, 5 de janeiro de 1994.



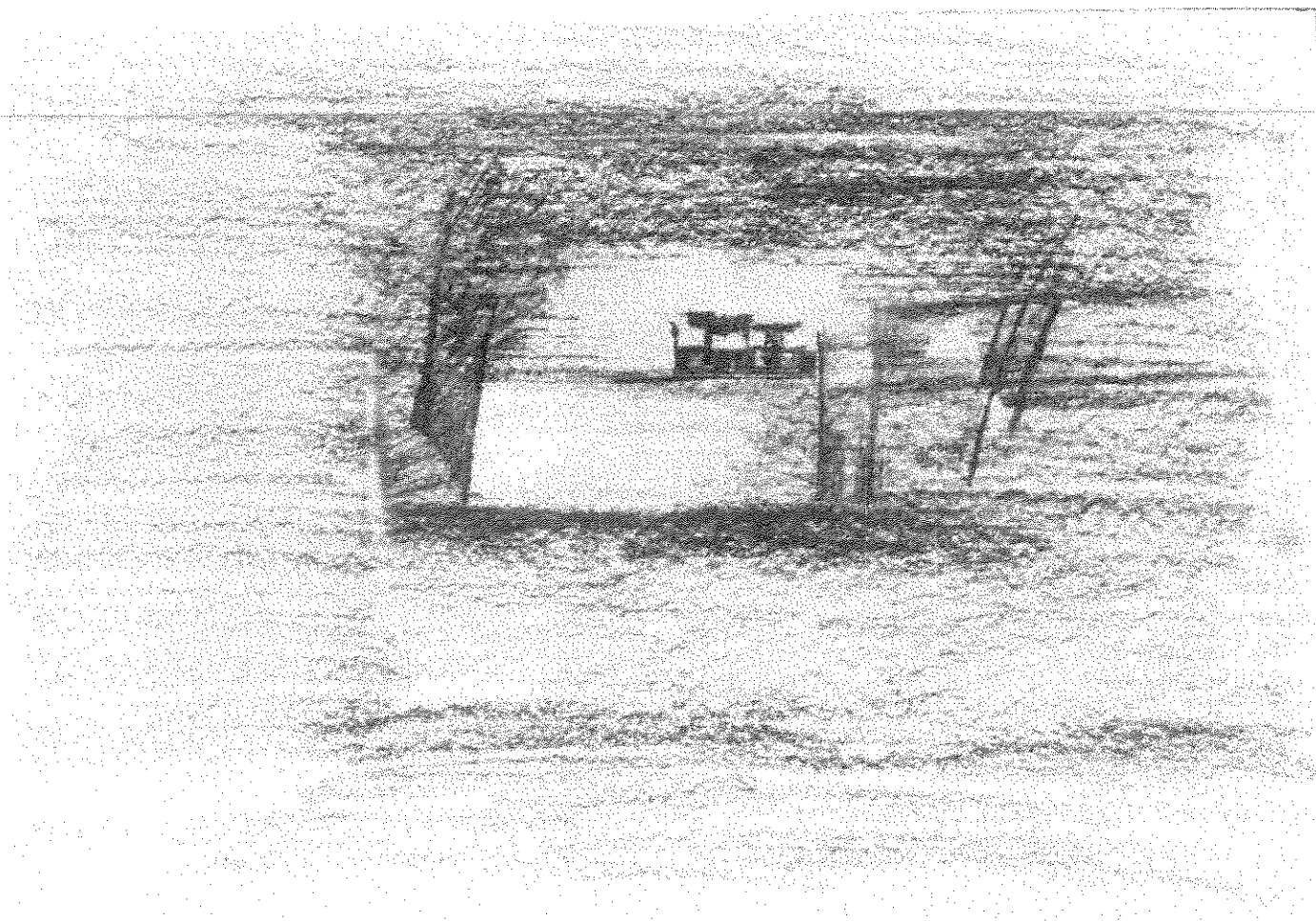
17. *Sem título*. Grafite. 15,8 cm x 21,8 cm, 5 de janeiro 1994.



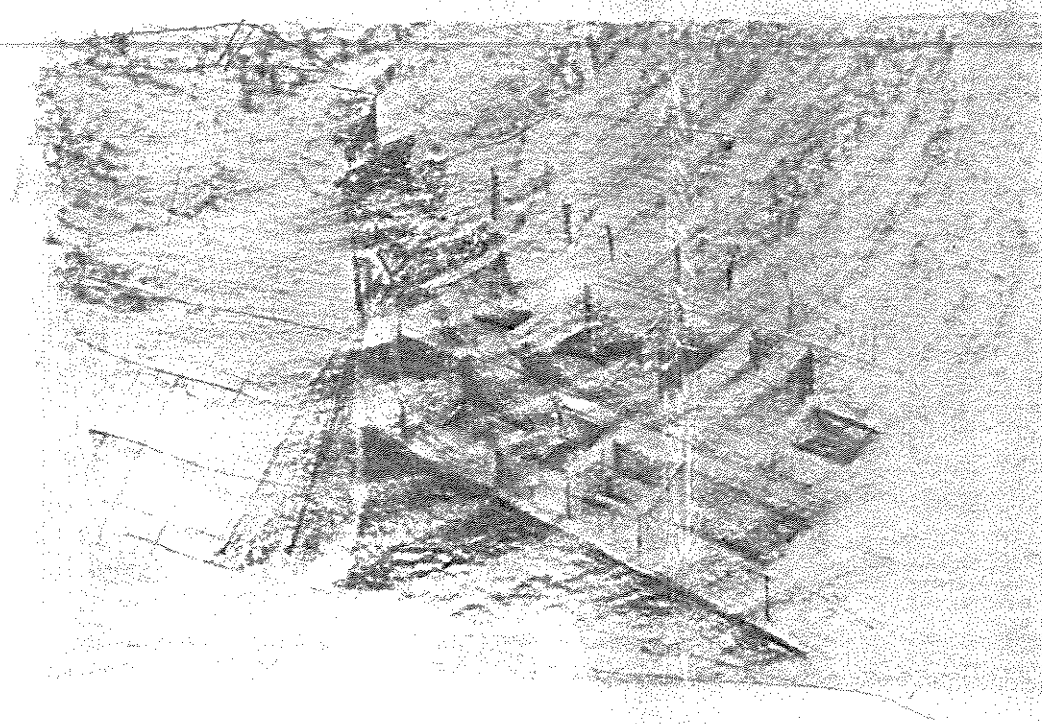
18. *Sem título*. Grafite. 16,5 cm x 21,5 cm, 1994.



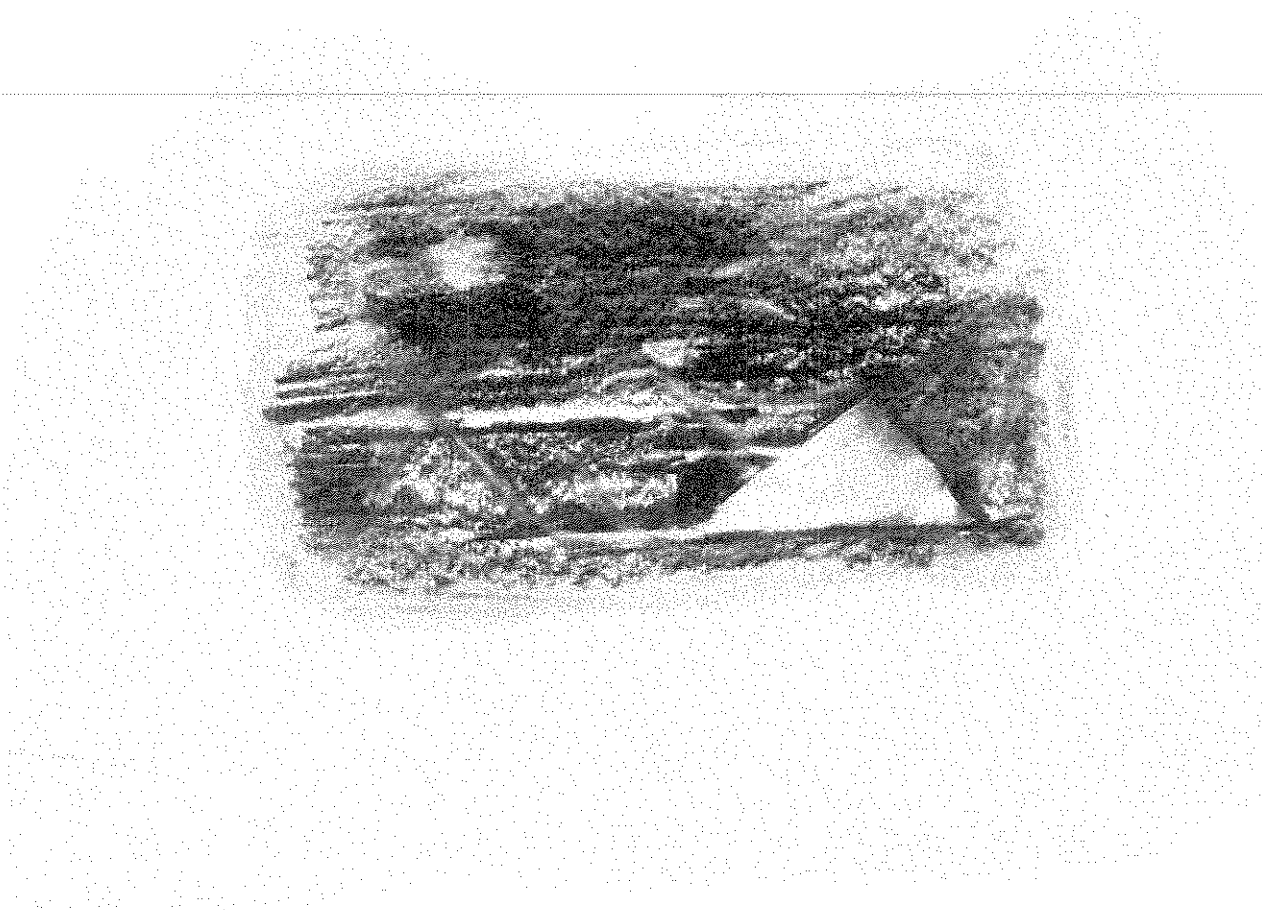
19. *Sem título*. Grafite. 16,3 cm x 23 cm, 1995.



20. *Sem título*. Grafite. 16 cm x 23 cm, 1995.



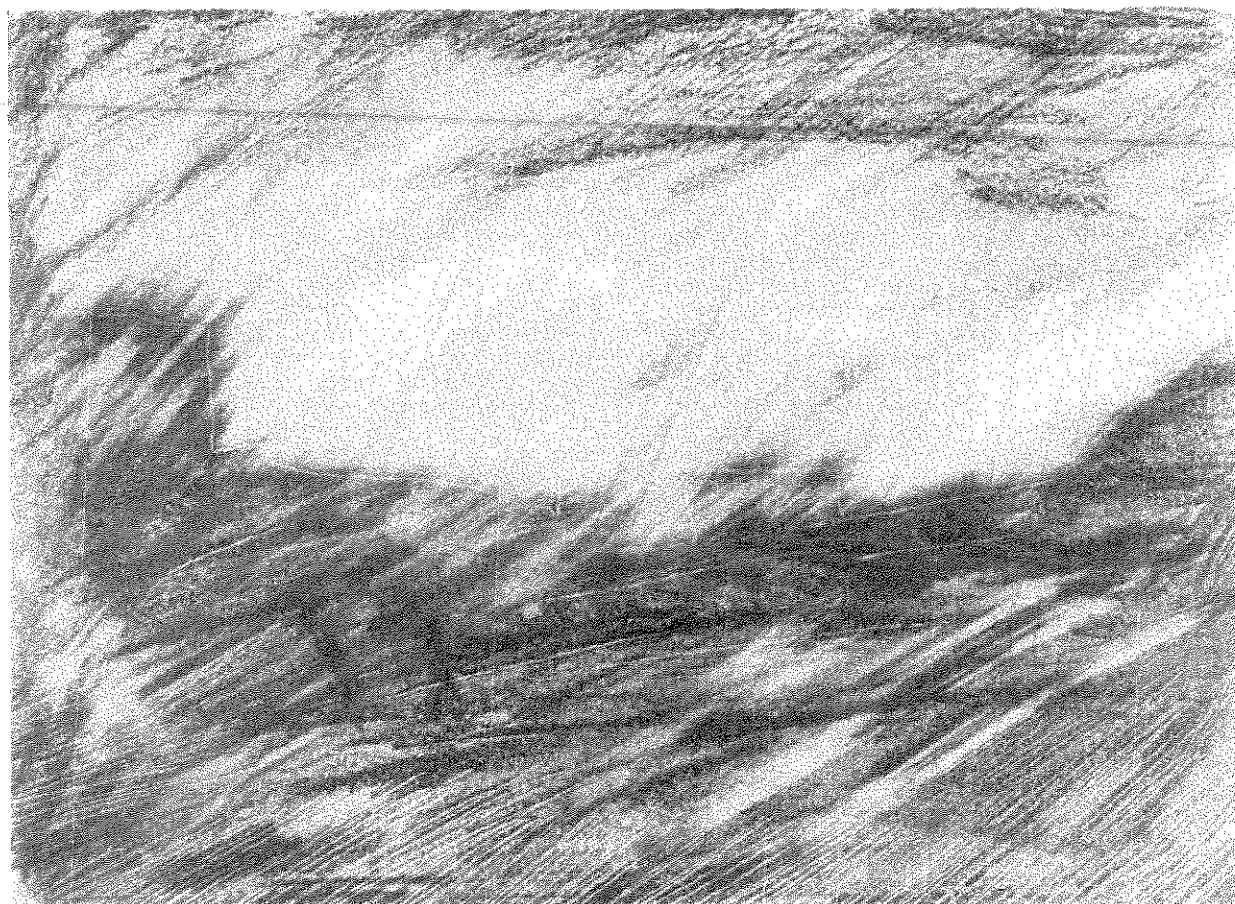
21. *Sem título.* Grafite. 16,8 cm x 23 cm, 1995.



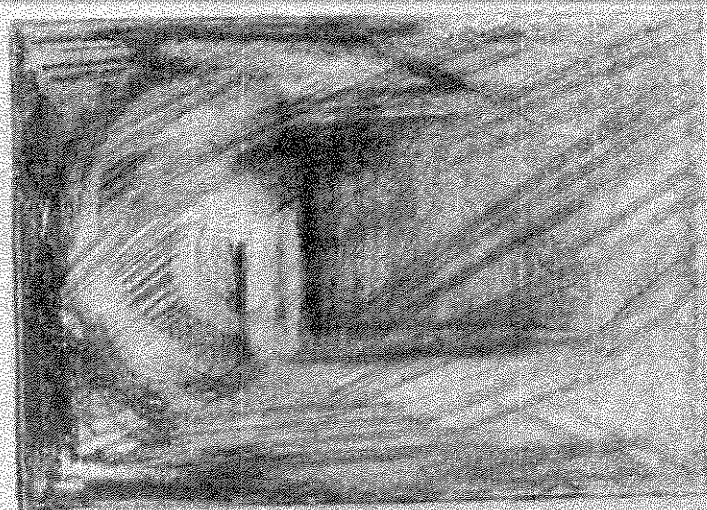
22. *Sem título.* Grafite. 15,8 cm x 21,6 cm, 11 de abril de 1995.



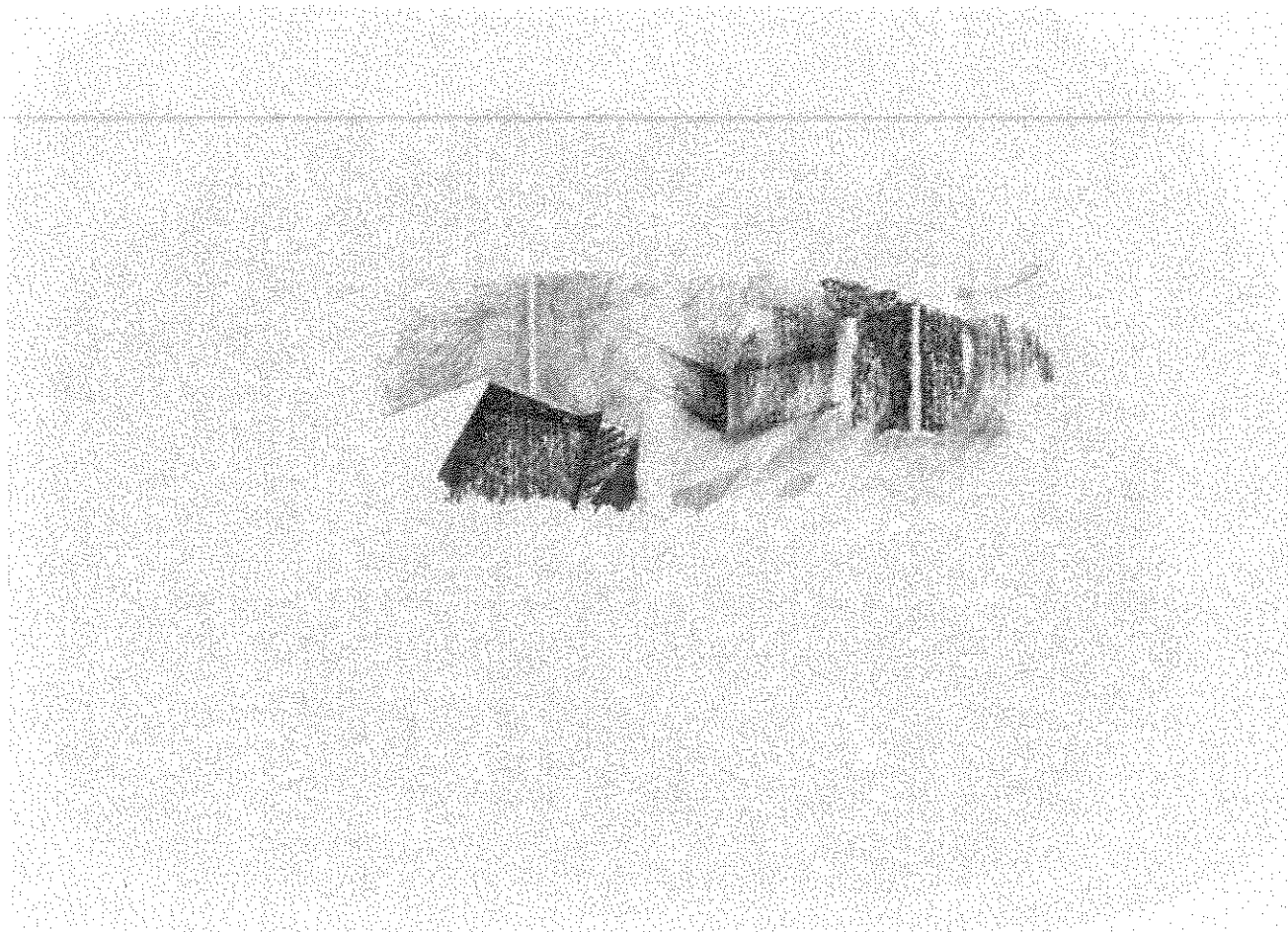
23. *Sem título.* Grafite. 16 cm x 23 cm, 1995.



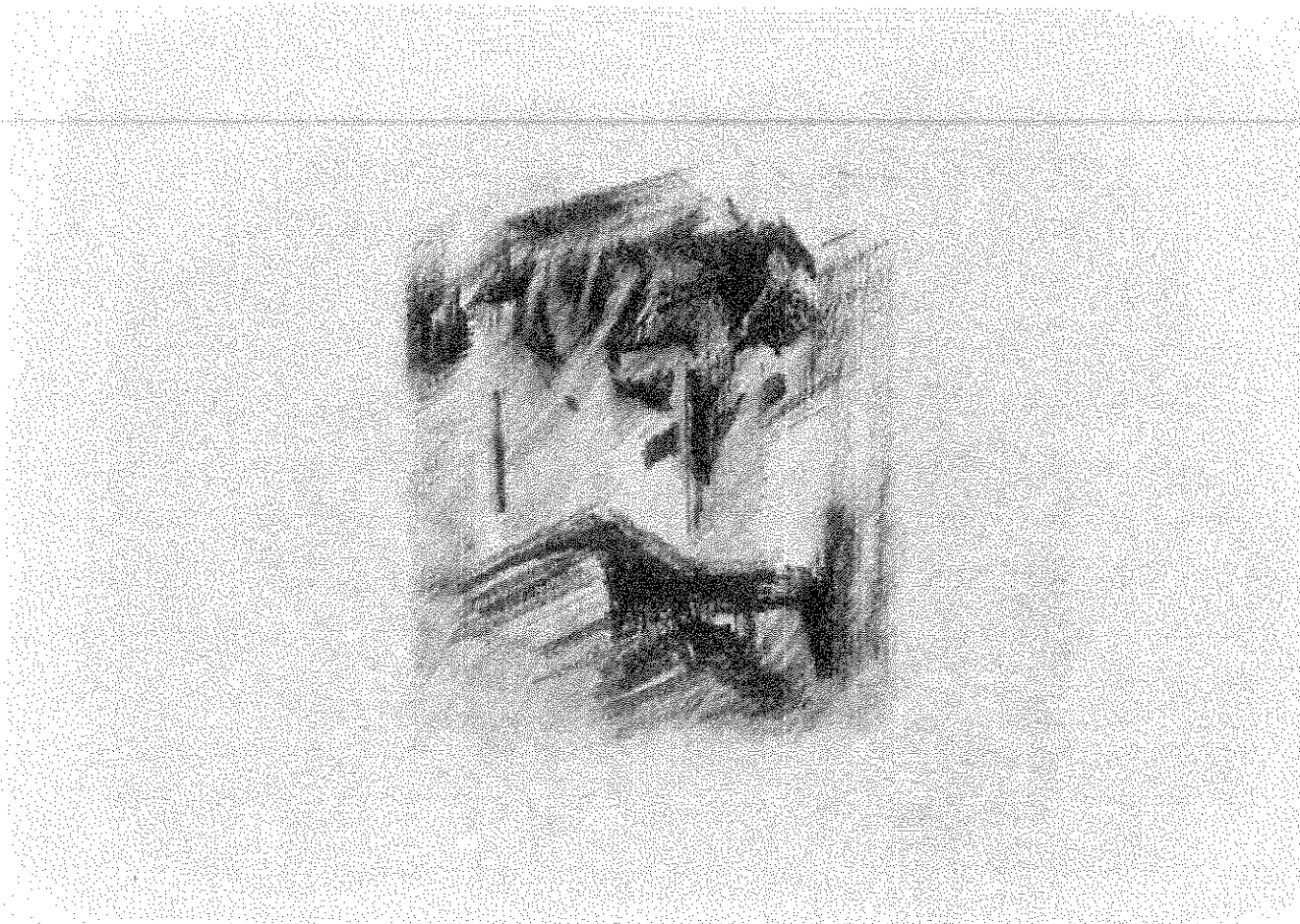
24. *Sem título*. Grafite. 16,2 cm x 21,8 cm, 1995.



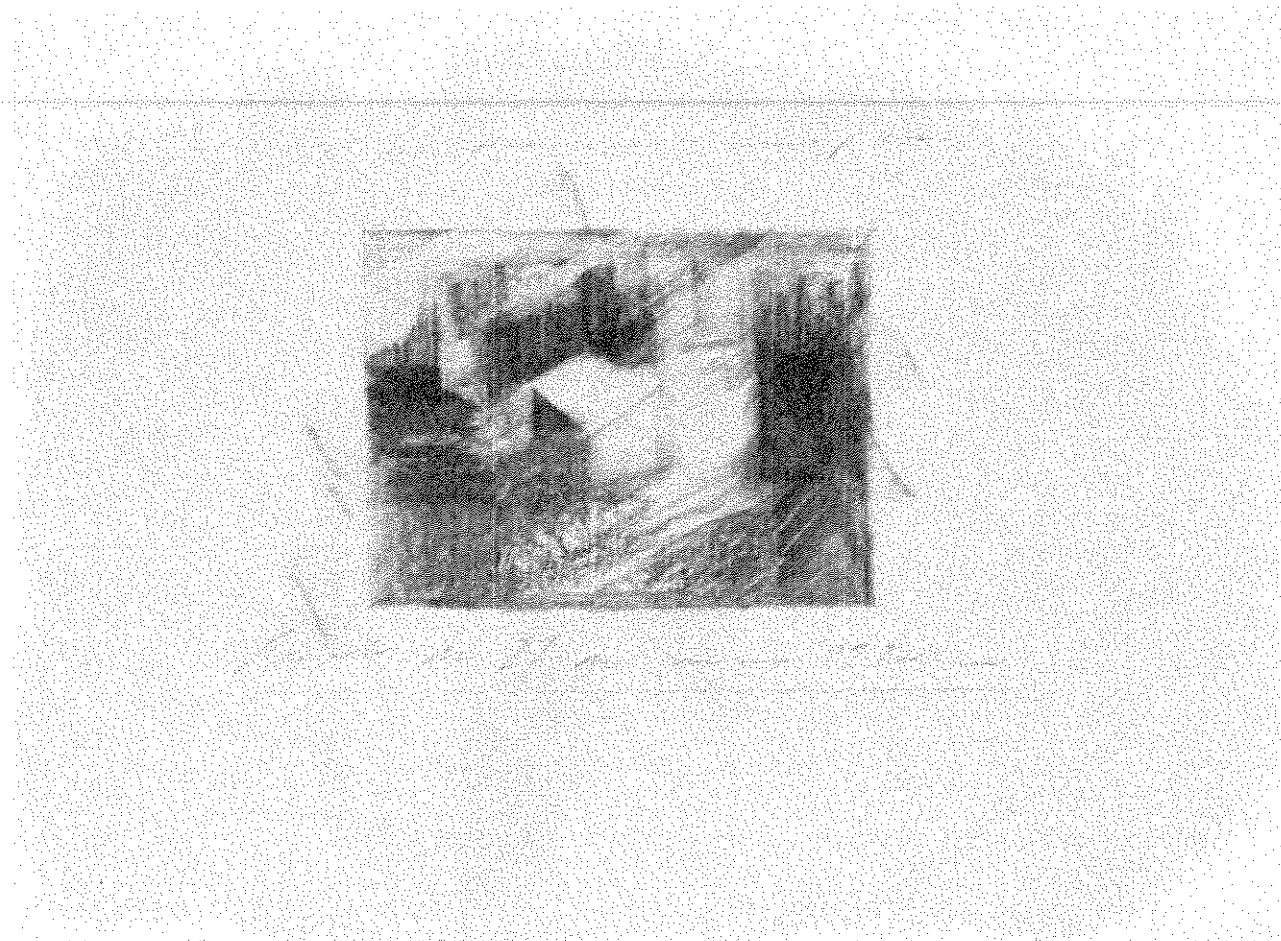
25. *Sem título.* Grafite. 15,8 cm x 21,6 cm, 1995.



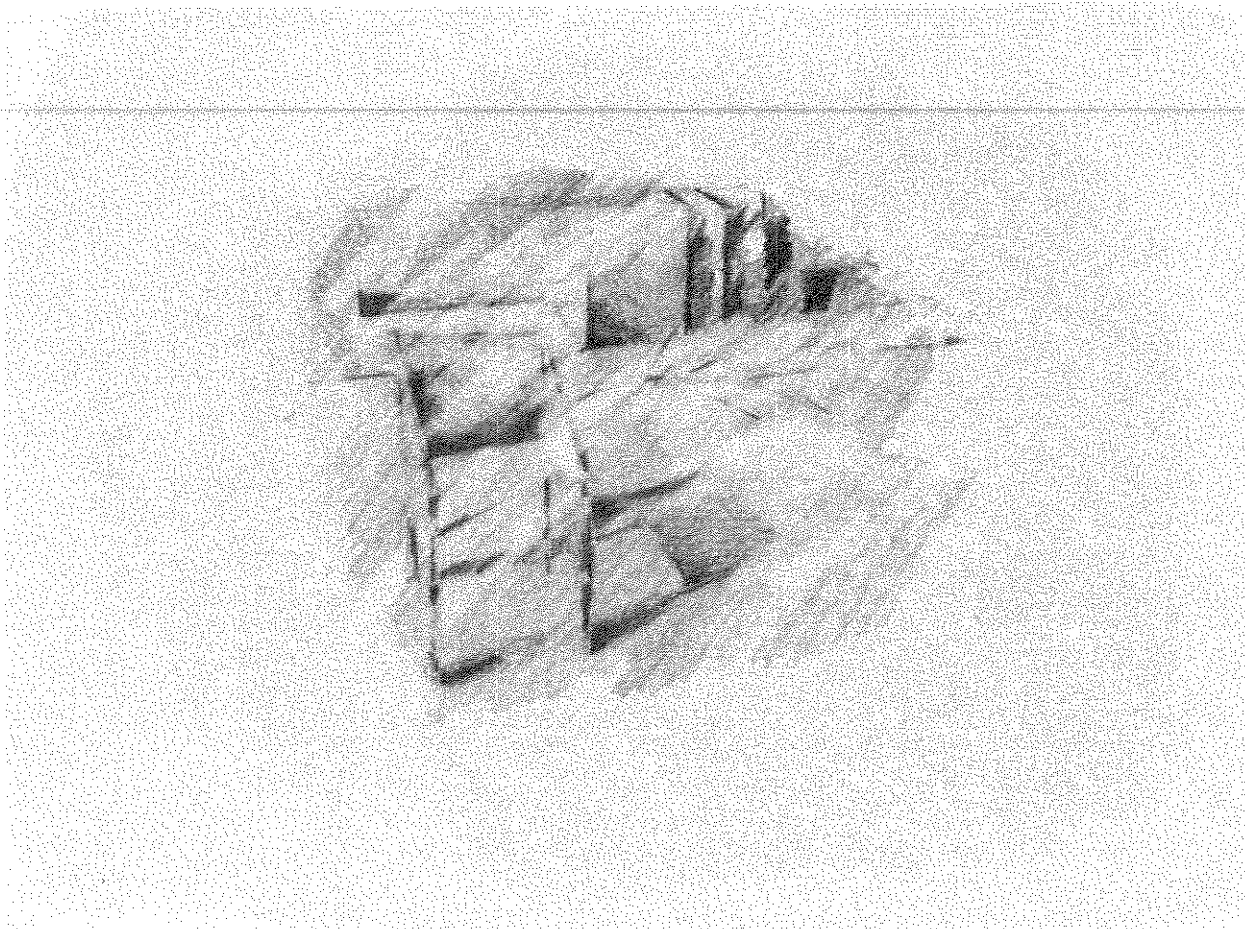
26. *Sem título*. Grafite. 15,8 cm x 21,7 cm, 1995.



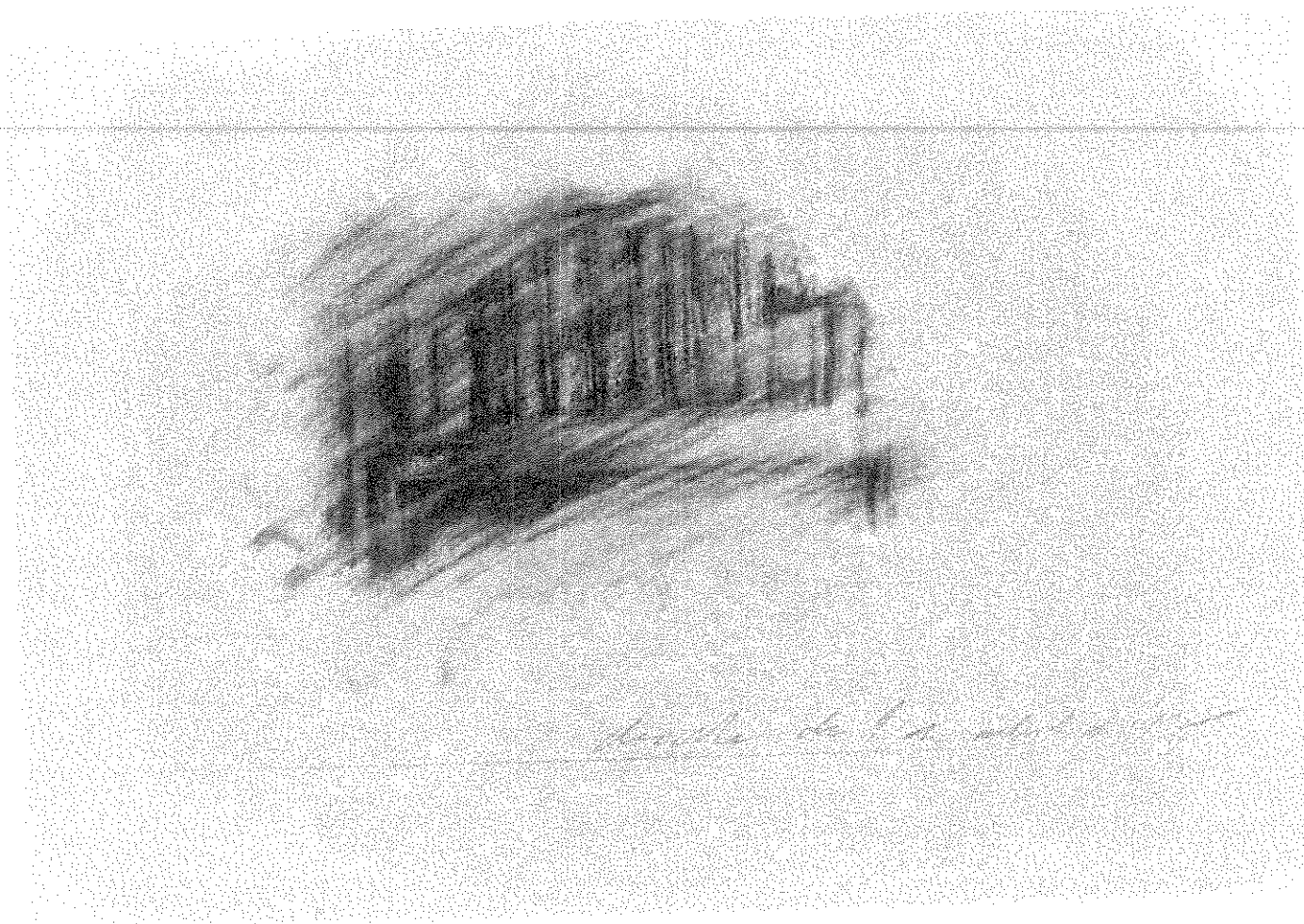
27. *Sem título*. Grafite. 15,5 cm x 21,7 cm, 1995.



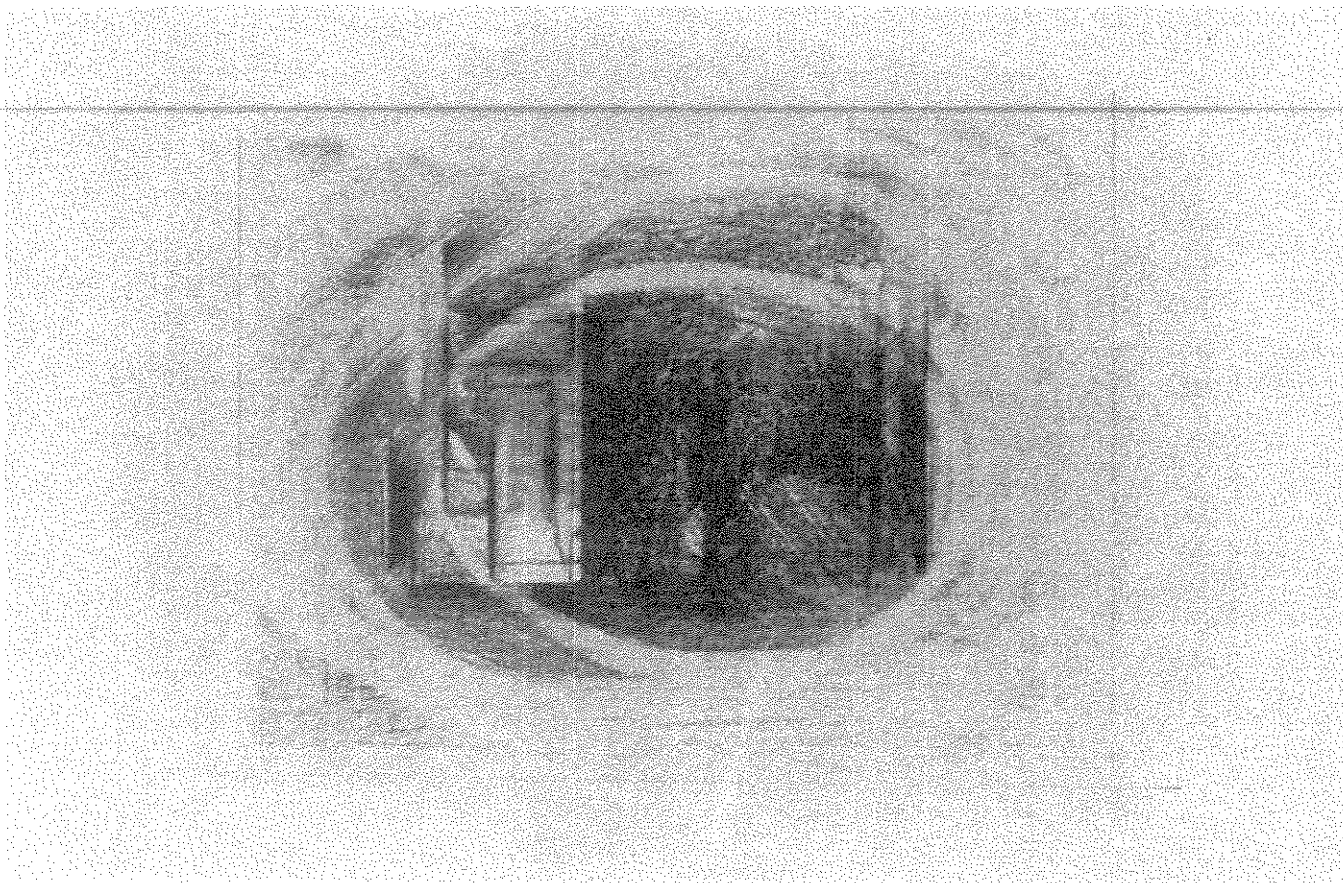
28. *Sem título.* Grafite. 15,5 cm x 21,6 cm, 1995.



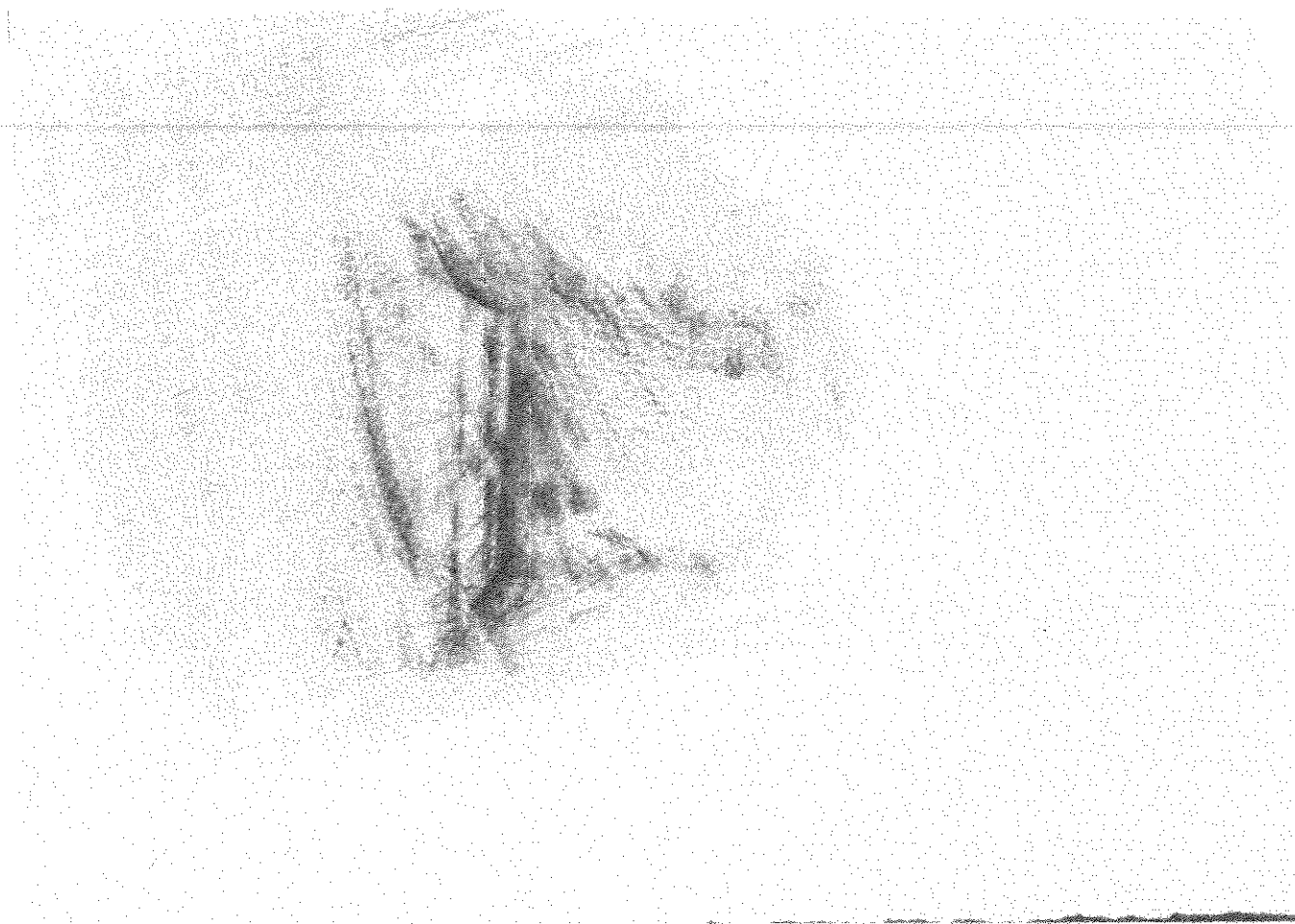
29. *Sem título.* Grafite. 16,6 cm x 23 cm, 1995.



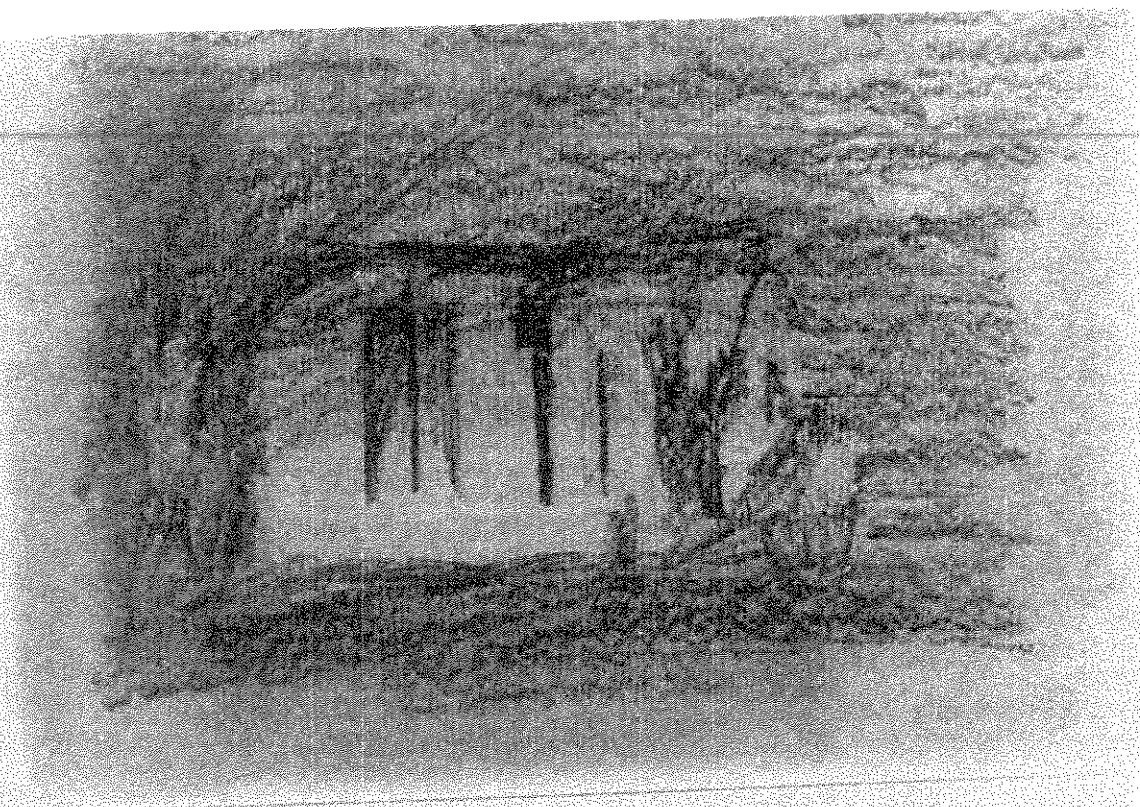
30. *Sem título*. Grafite. 15,5 cm x 21,6 cm, 1995.



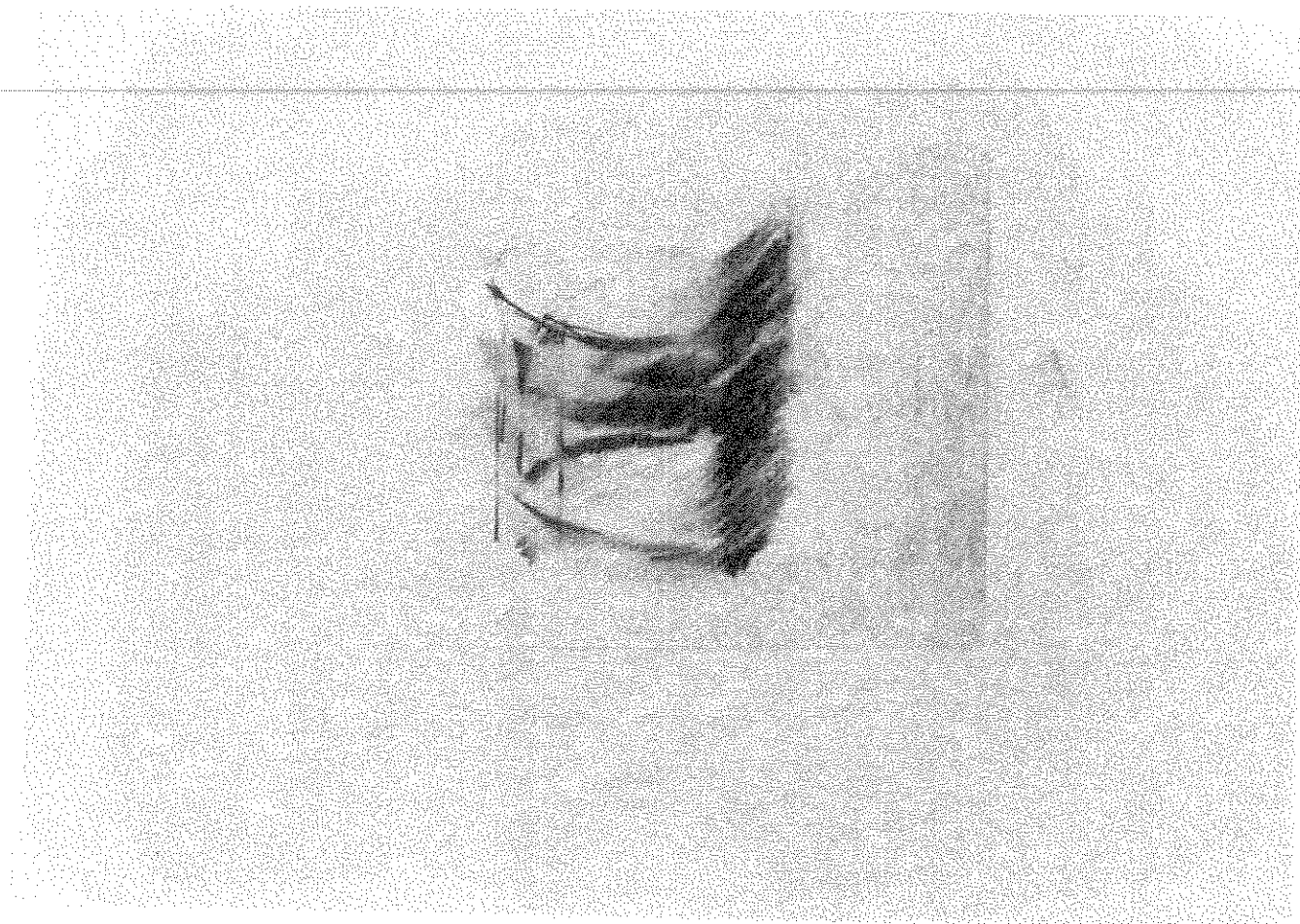
31. *Sem título.* Grafite. 16,6 cm x 23 cm, 1995.



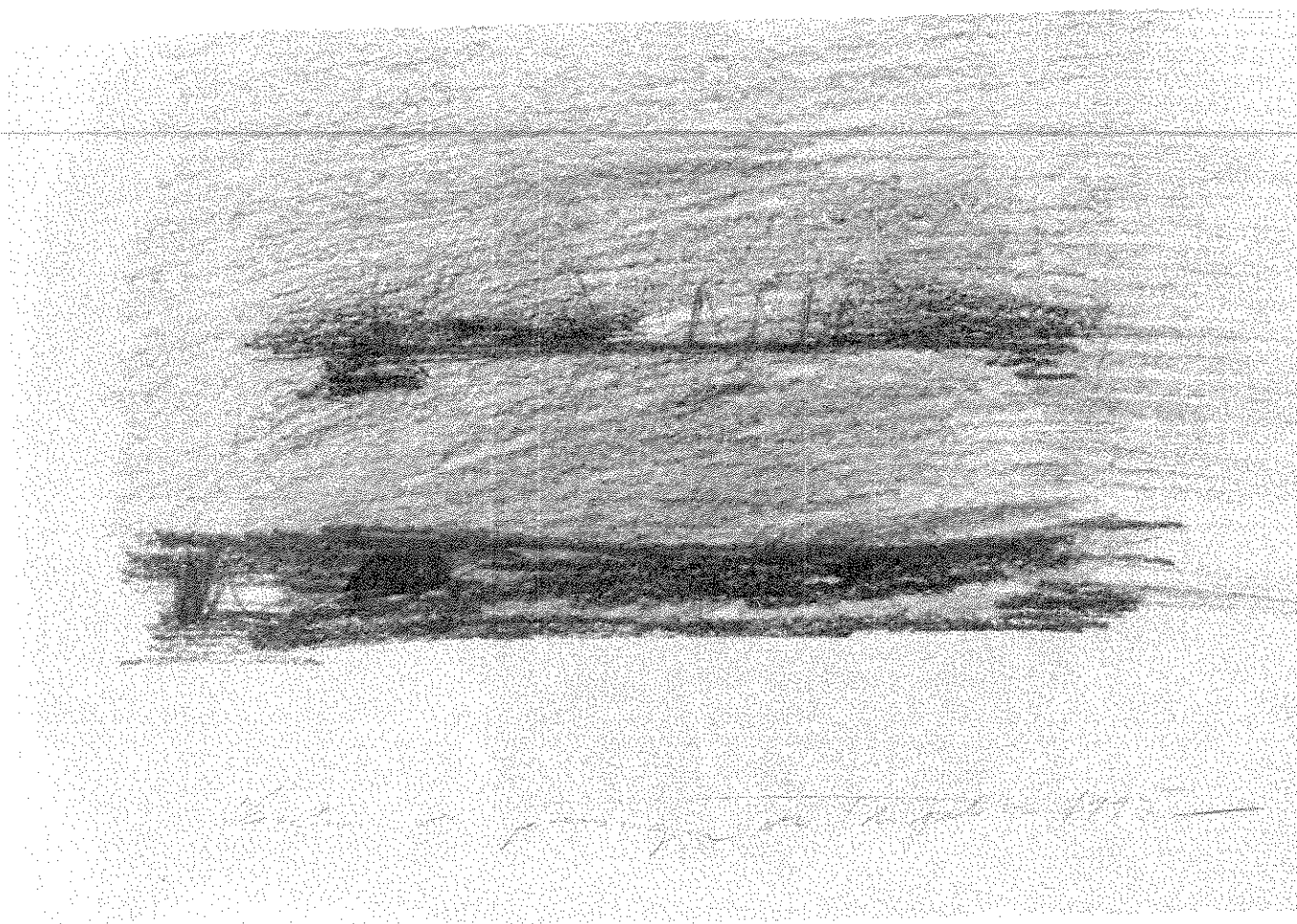
32. *Sem título.* Grafite. 16,7 cm x 23 cm, 1995.



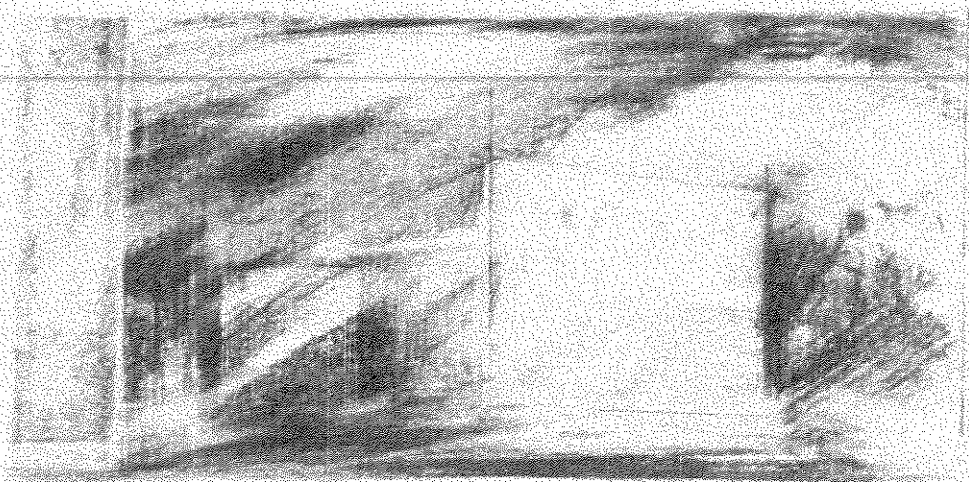
33. *Sem título.* Grafite. 15,8 cm x 21,6 cm, 1995.



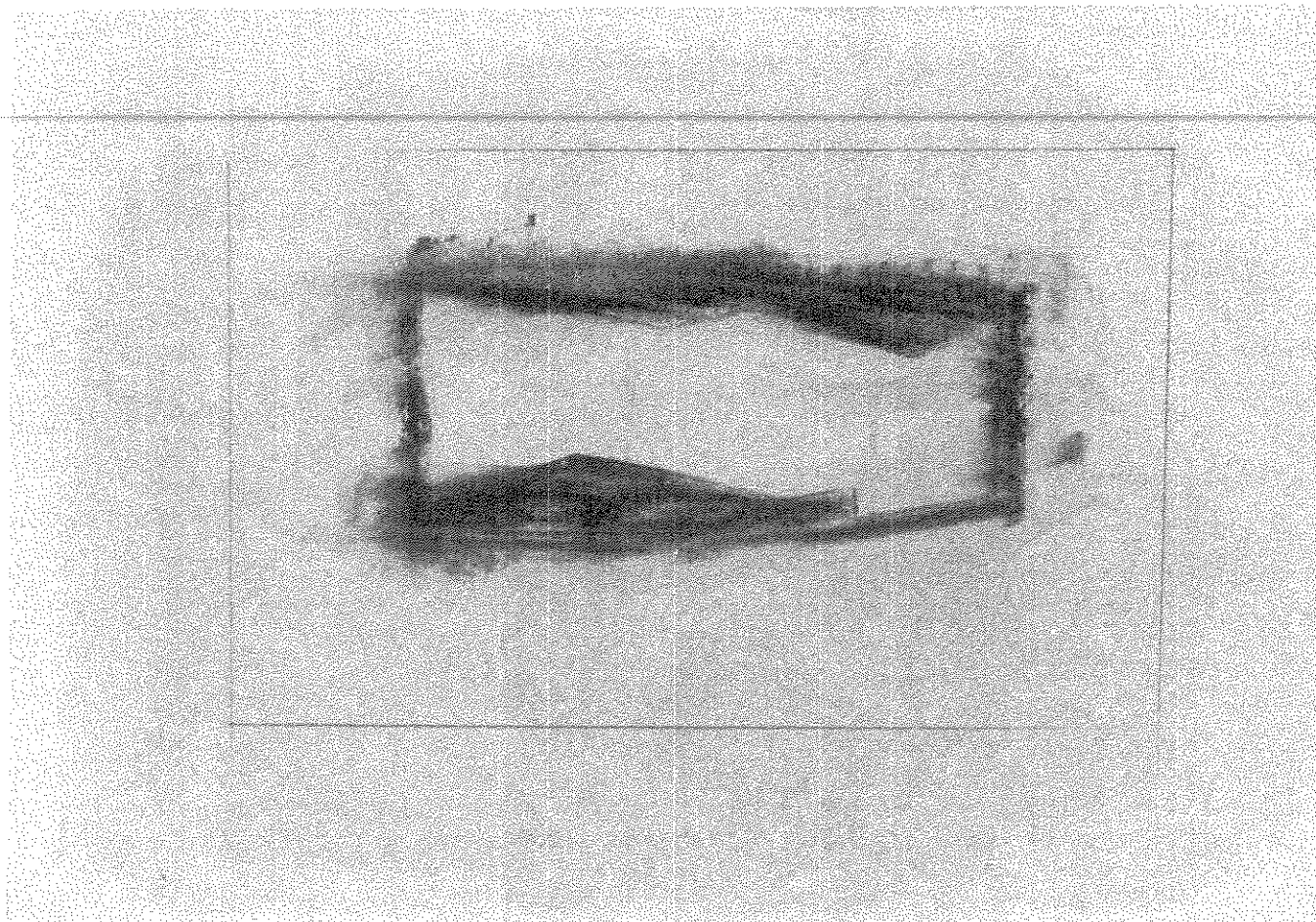
34. *Sem título.* Grafite. 15,8 cm x 21,6 cm, 1995.



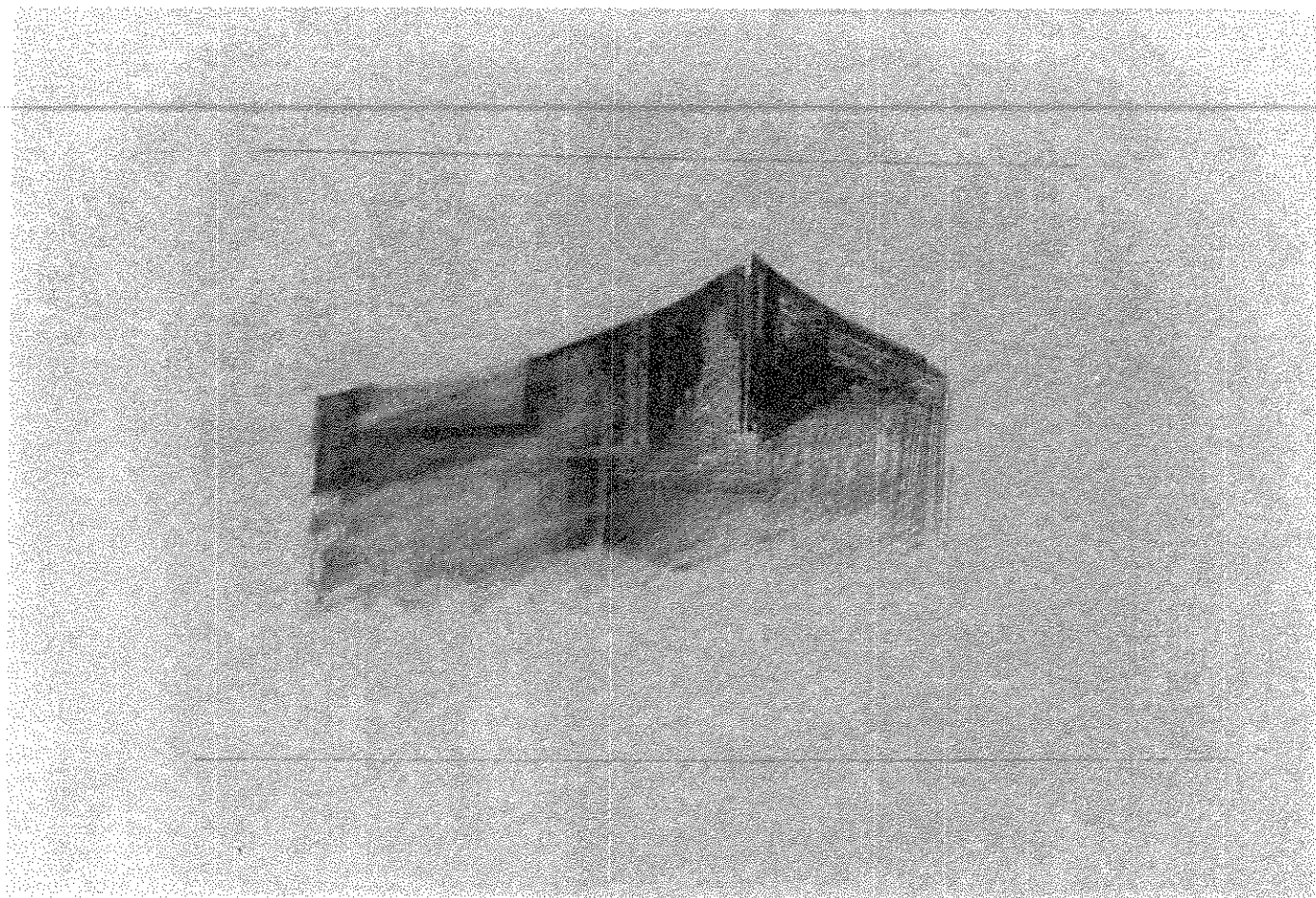
35. *Paisagem*. Grafite. 16,5 cm x 23 cm, 1 de julho de 1995.



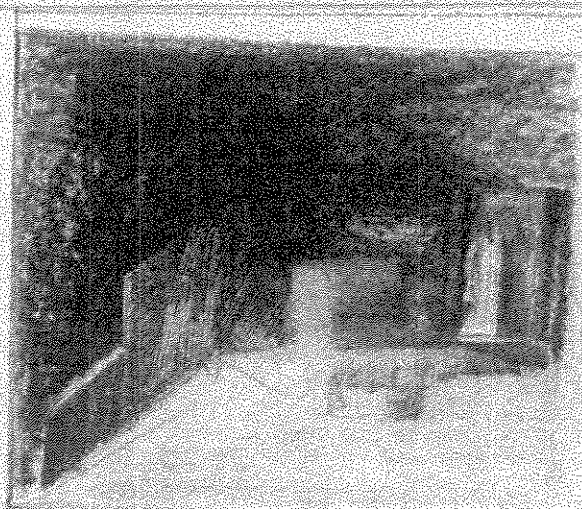
36. *Sem título.* Grafite. 16 cm x 23 cm, 1995.



37. *Sem título*. Grafite. 15,8 cm x 21,7 cm, 1995.

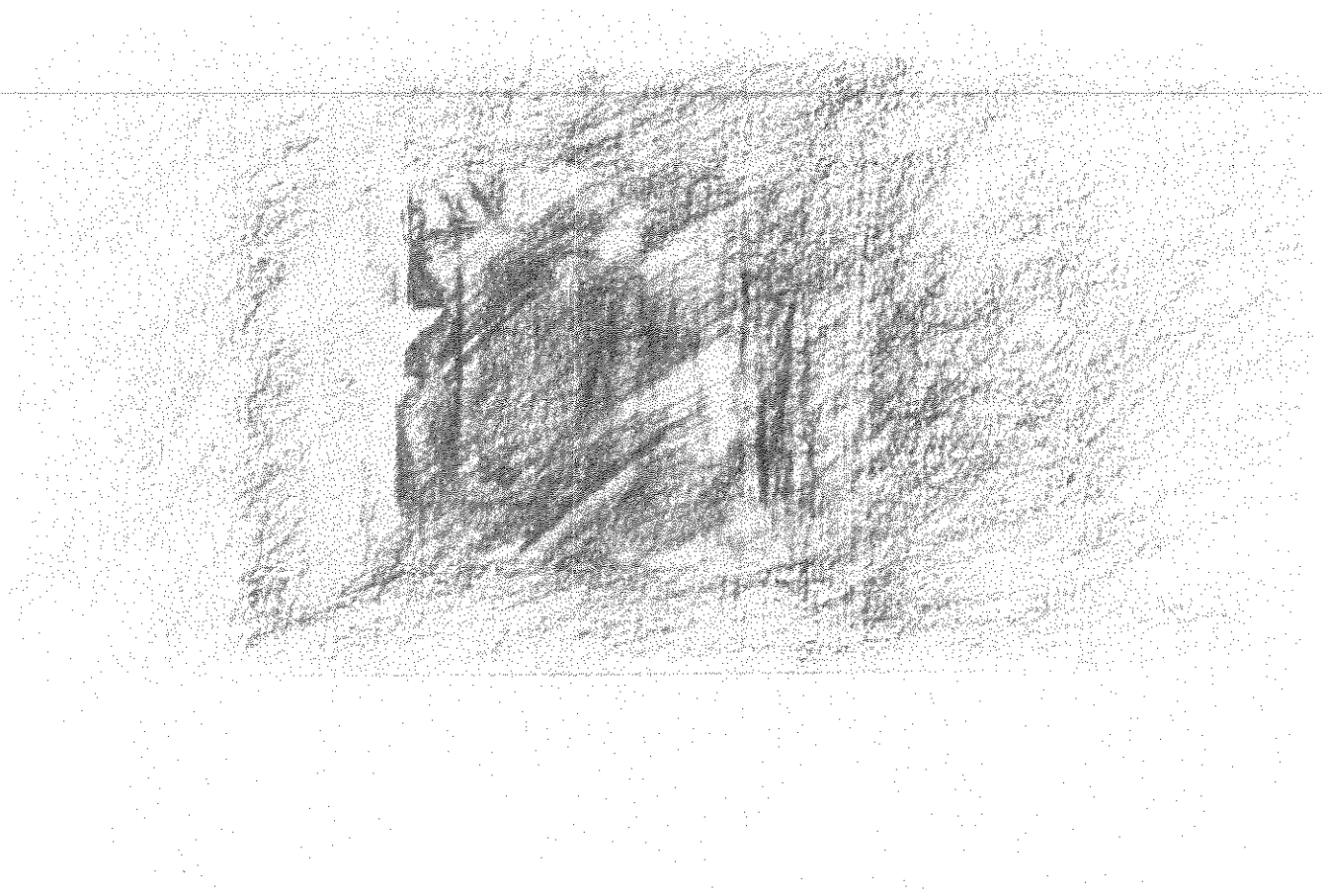


38. *Sem título.* Grafite. 15,8 cm x 21,6 cm, 1995.



Interior de 3 de agosto de 1995

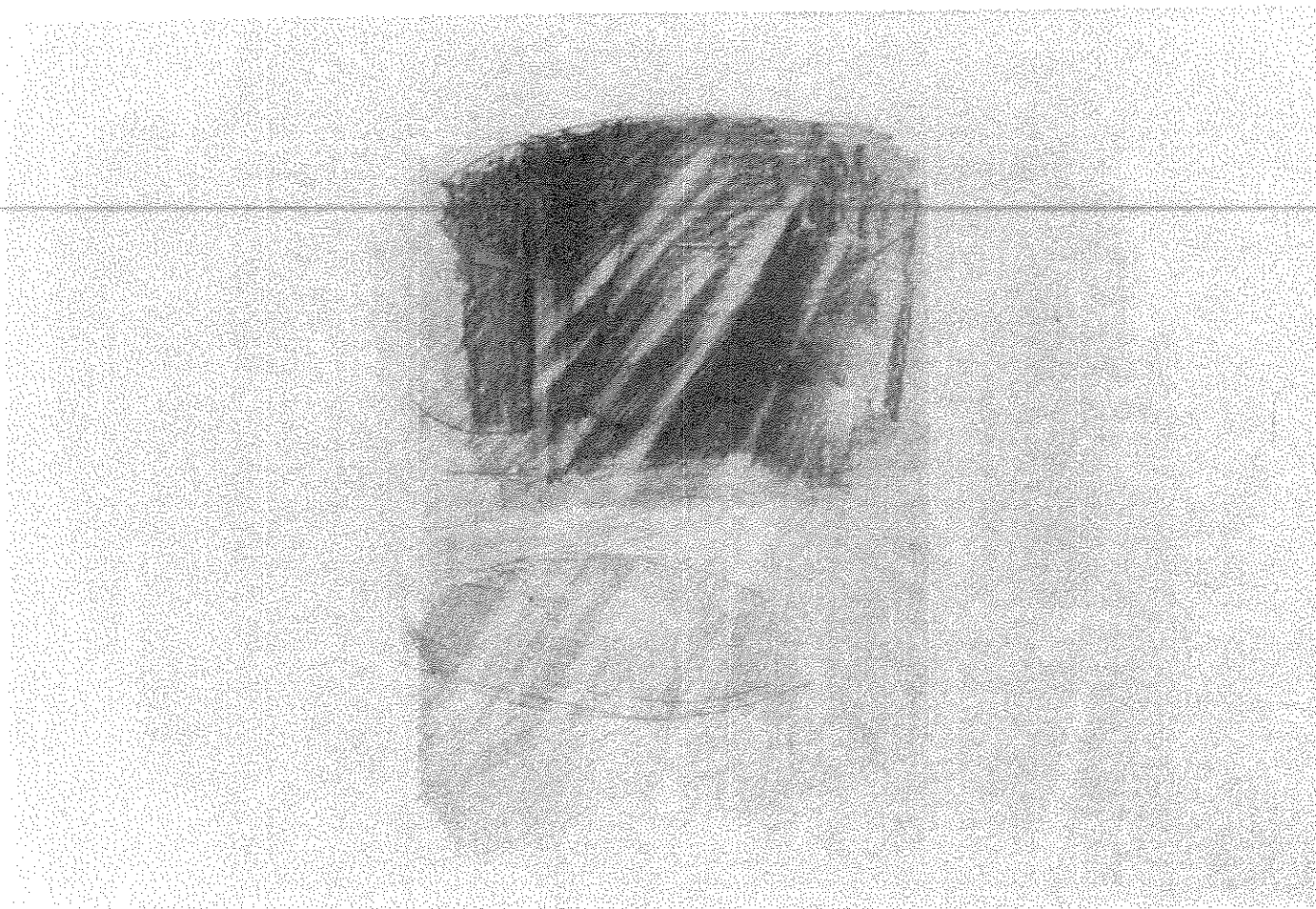
39. *Sem título.* Grafite. 16,6 cm x 23 cm, 3 de agosto de 1995.



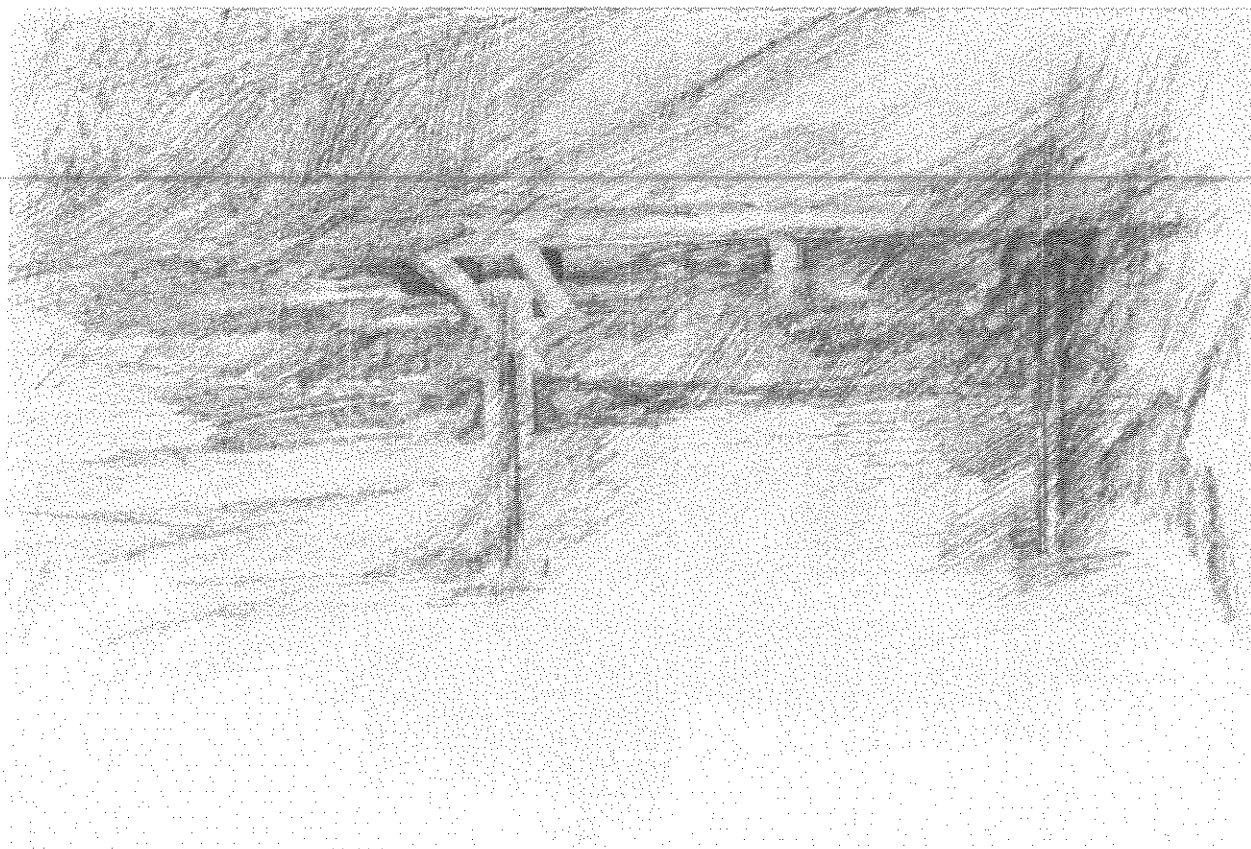
40. *Sem título.* Grafite. 15 cm x 21,5 cm, 1995.



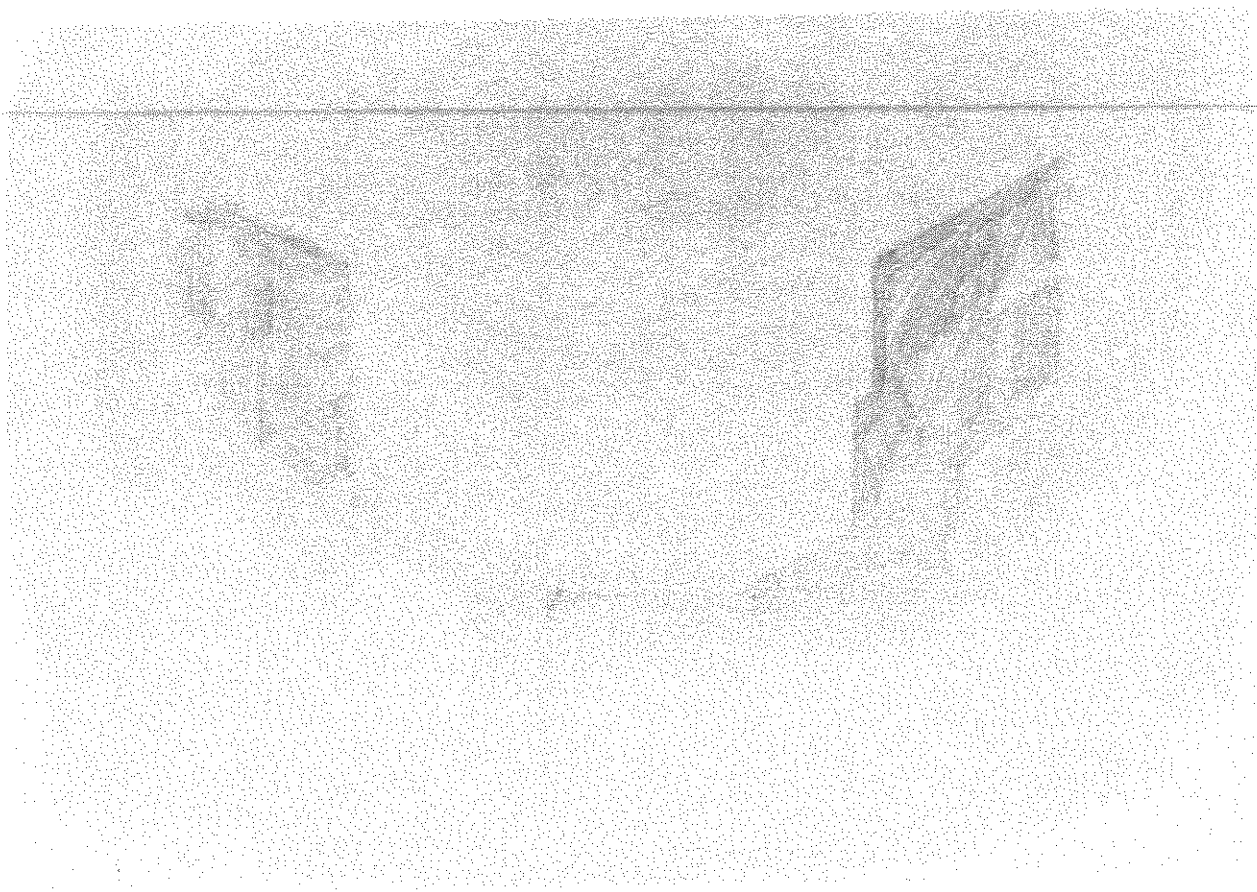
41. *Sem título.* Grafite. 17 cm x 22,5 cm, 1995.



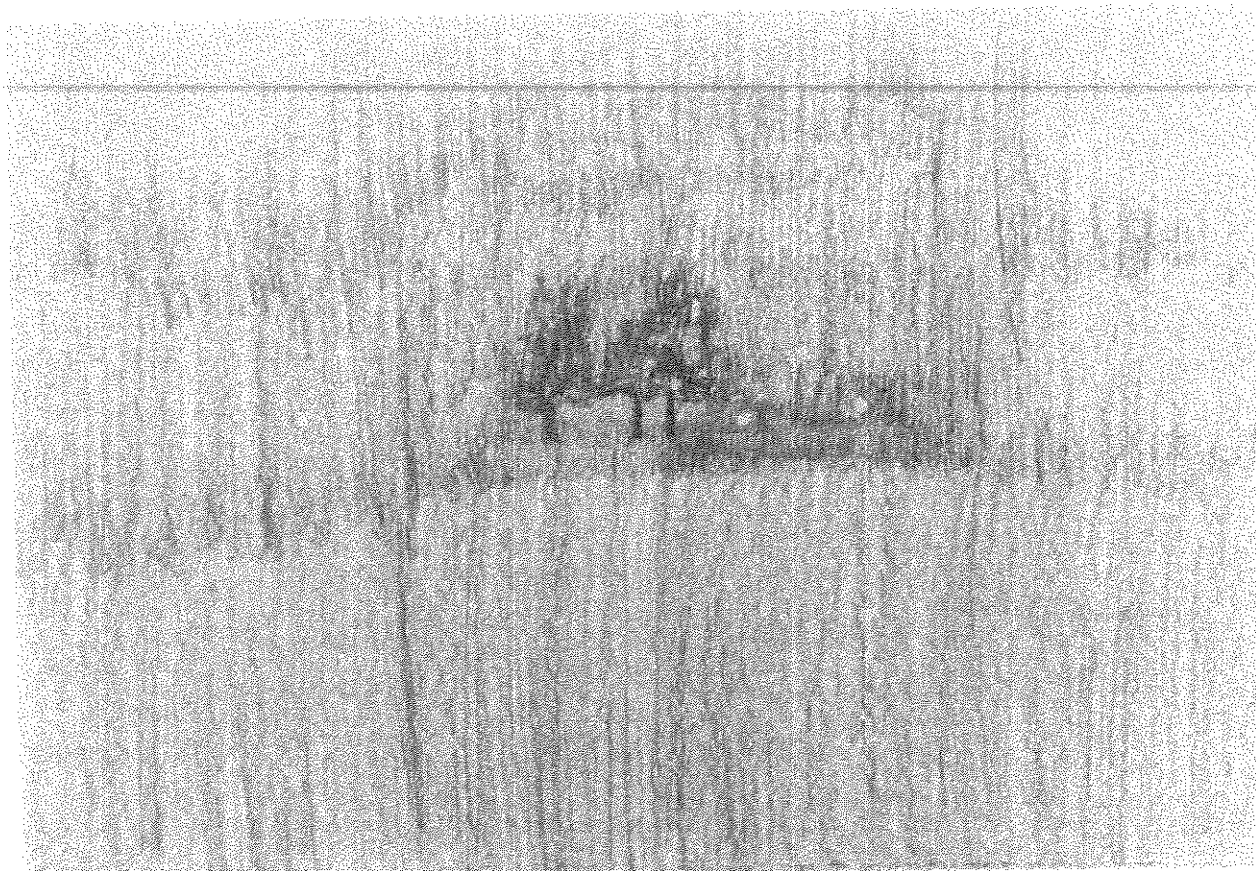
42. *Sem título*. Grafite. 17 cm x 22,5 cm, 1995.



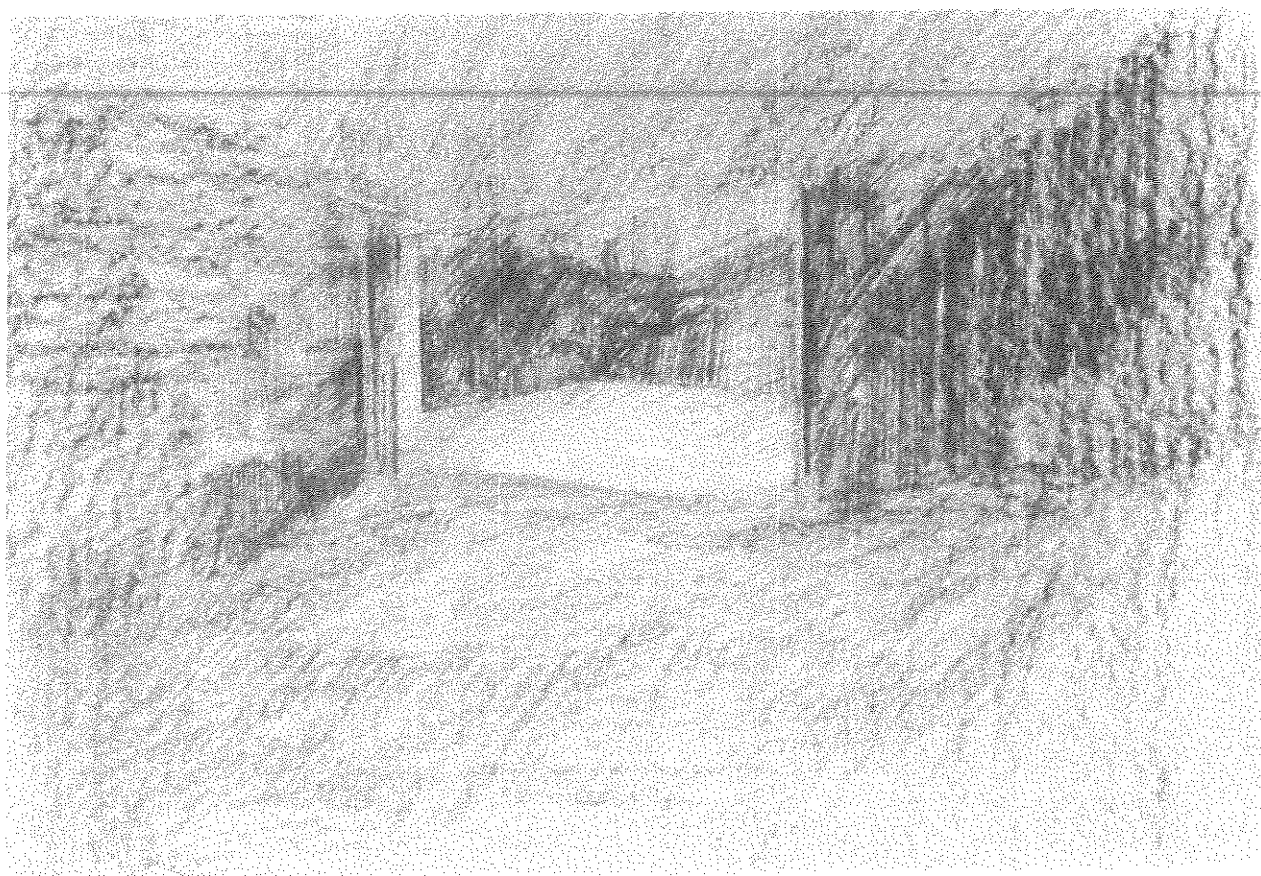
43. *Sem título*. Grafite. 15,6 cm x 22,5 cm, 1996.



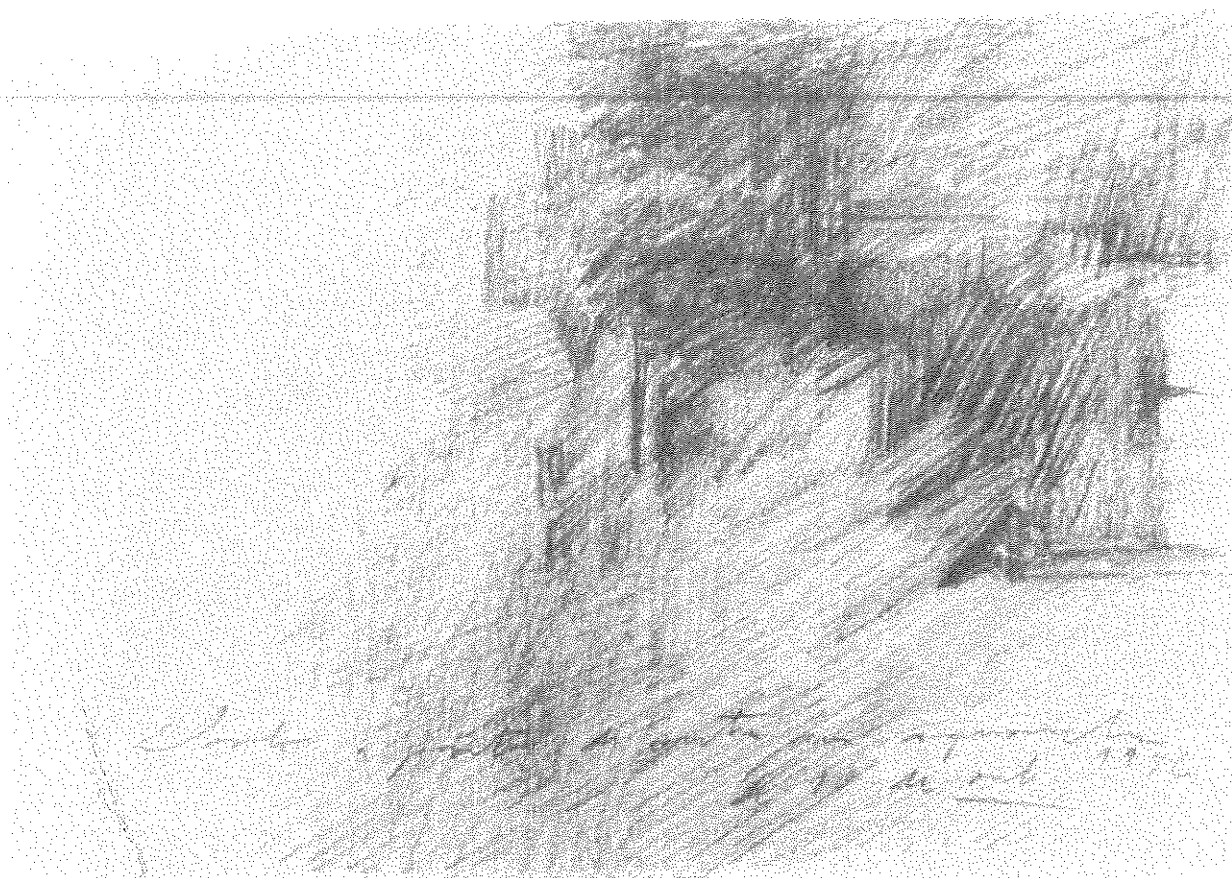
44. *Sem título.* Grafite. 15,8 cm x 22,5 cm, 1996.



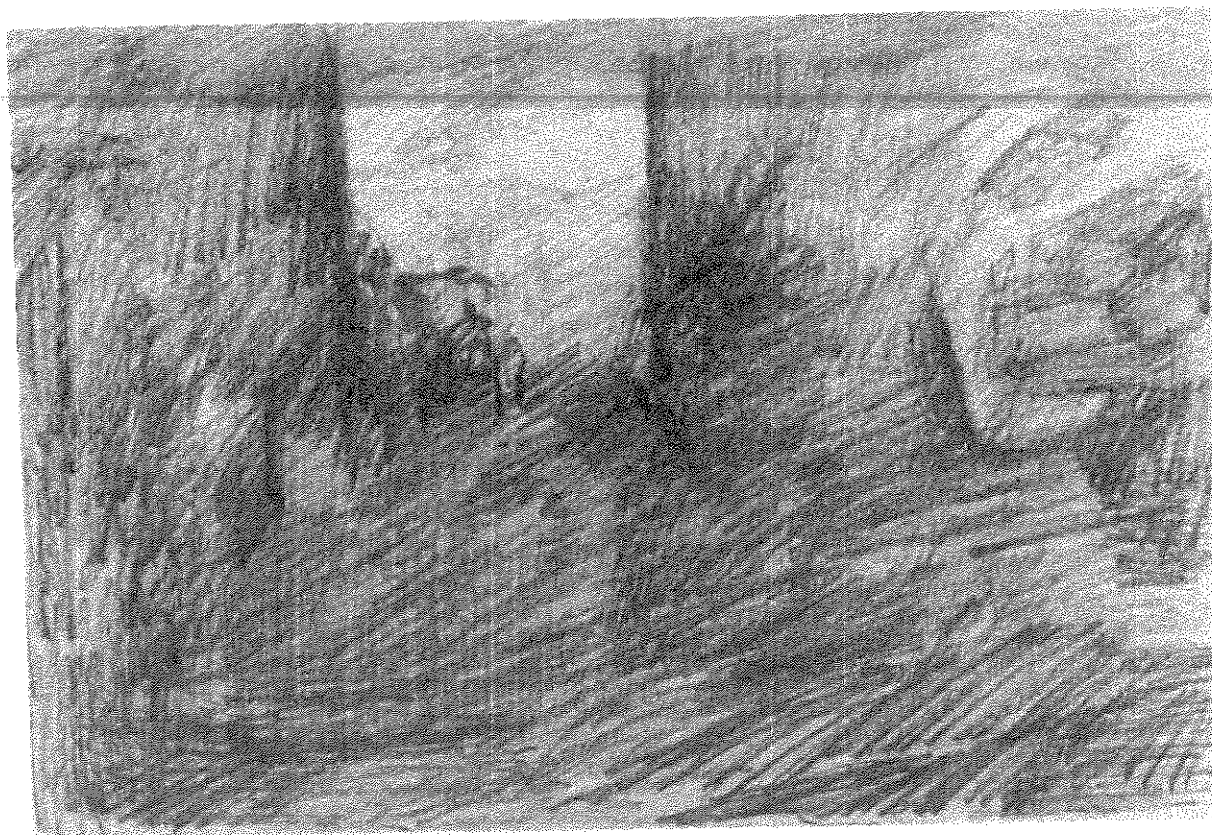
45. *Sem título*. Grafite. 15,8 cm x 22,5 cm, 1996.



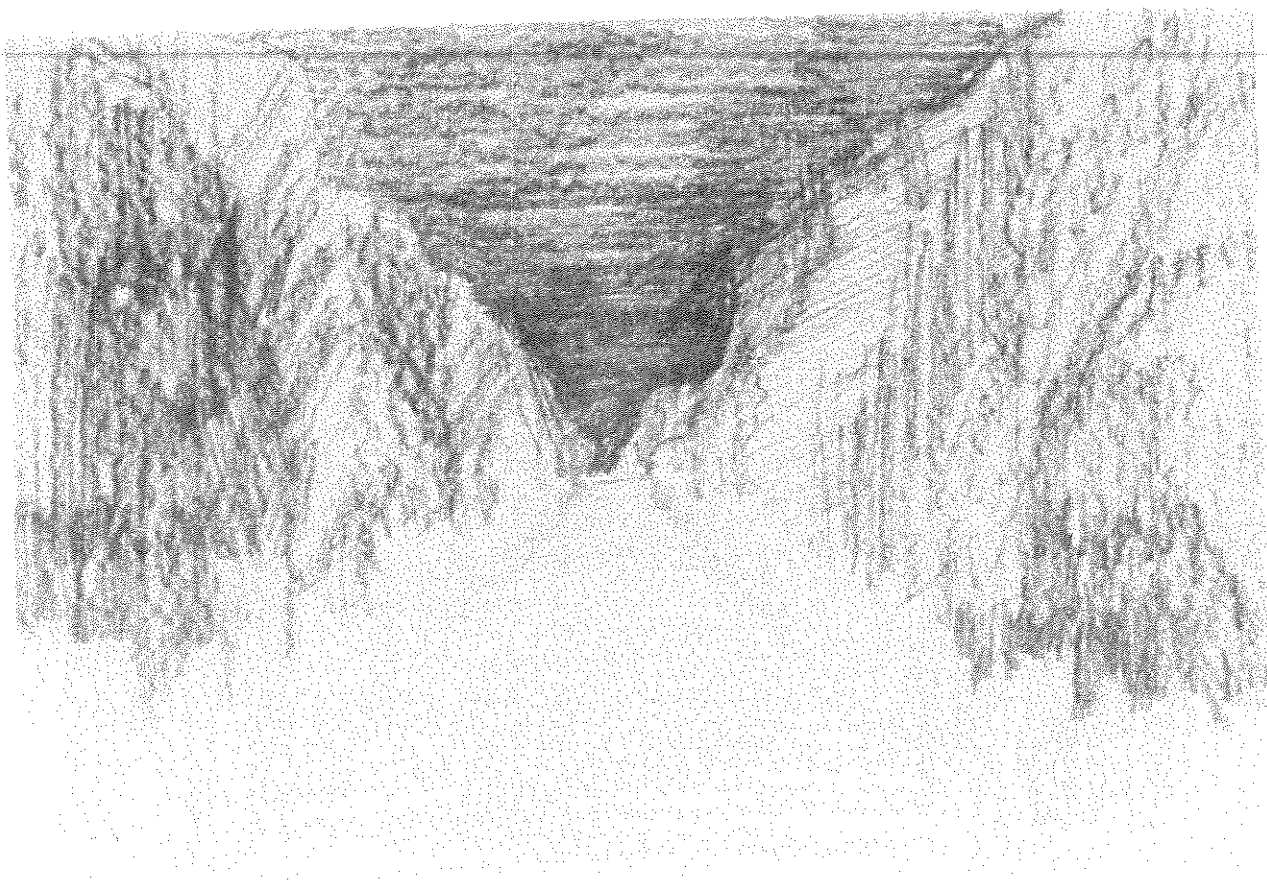
46. *Sem título*. Grafite. 15,7 cm x 22,5 cm, 1996.



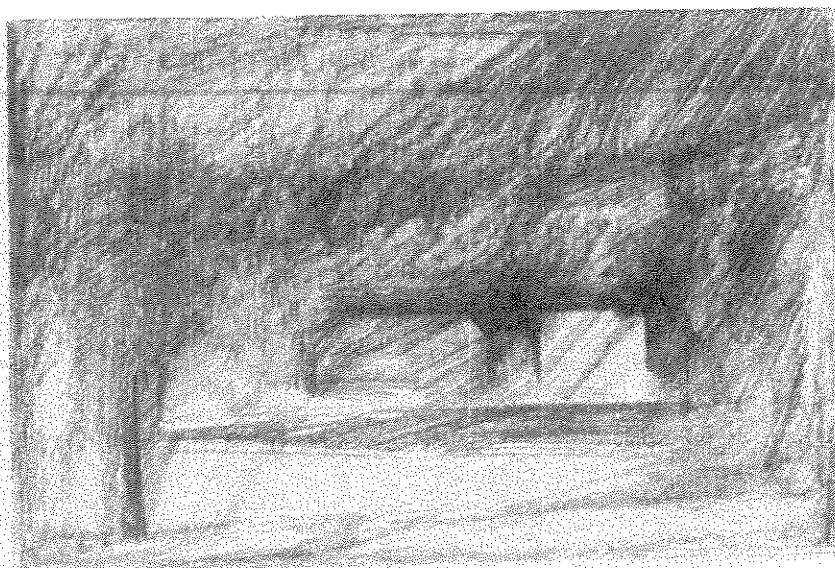
47. *Sem título*. Grafite. 15,3 cm x 22,5 cm, 1996.



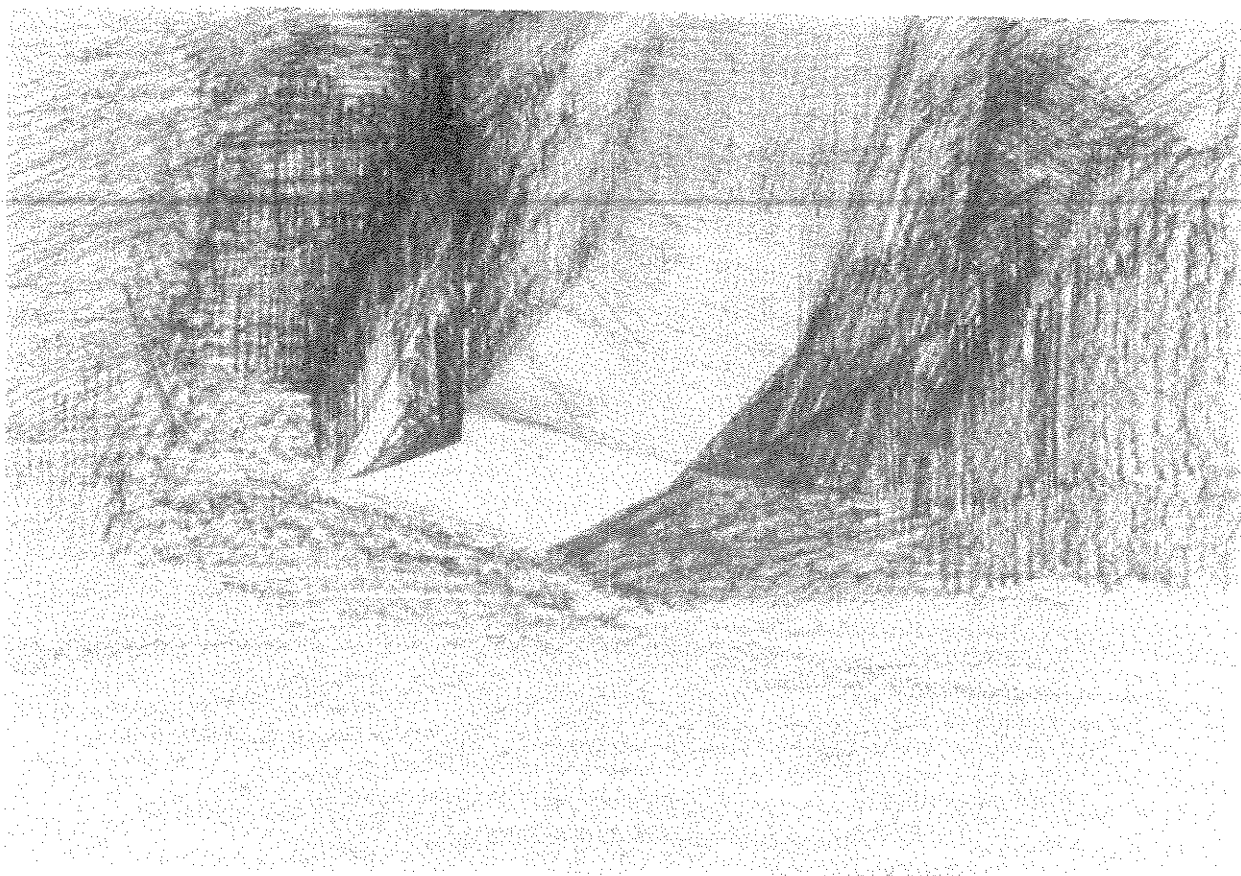
48. *Sem título.* Grafite. 15,6 cm x 22,5 cm, 1996.



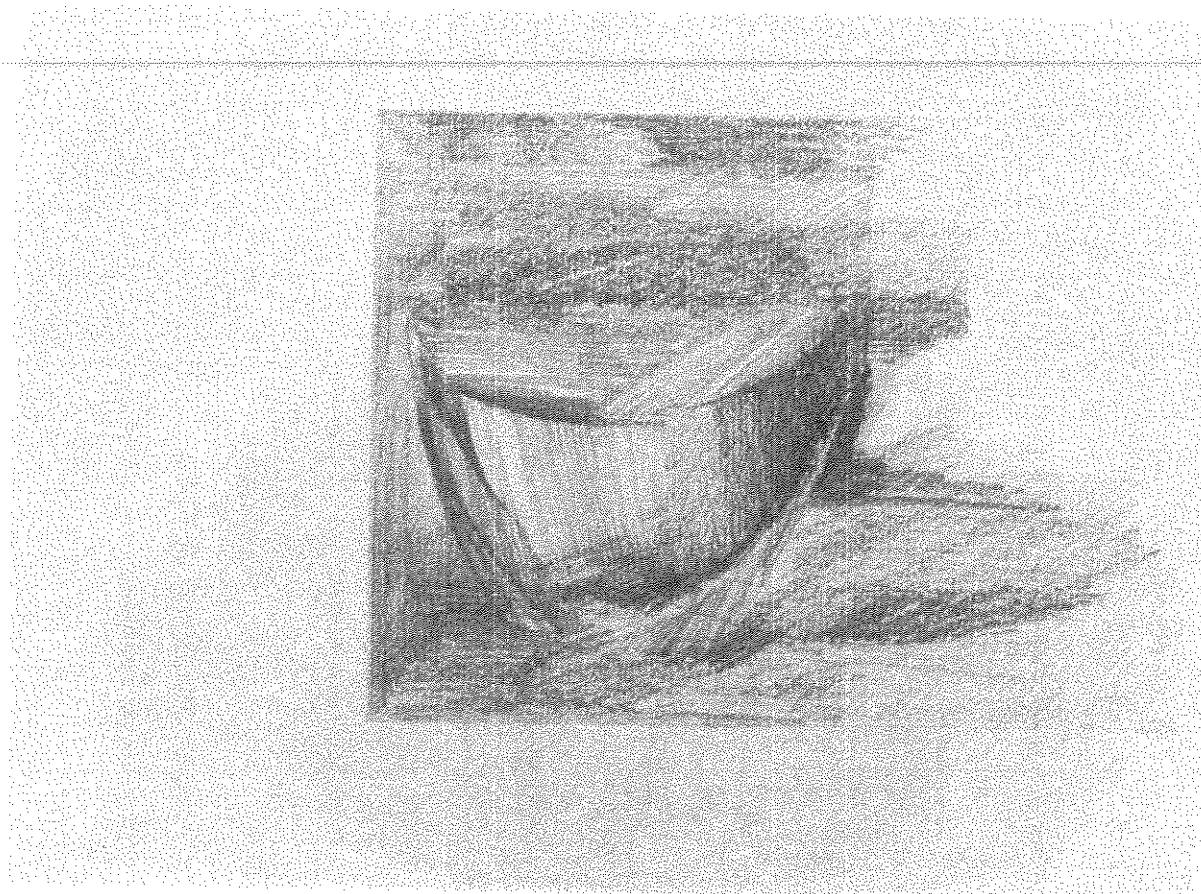
49. *Sem título*. Grafite. 15,2 cm x 22,5 cm, 1996.



50. *Sem título.* Grafite. 15,9 cm x 22,5 cm, 1996.



51. *Sem título.* Grafite. 16 cm x 22,5 cm, 1996.



52. *Sem título.* Grafite. 16 cm x 22,5 cm, 1996.