



Estas notas buscam levantar aspectos concernentes a uma mudança nos paradigmas do desenho, a partir do século XV, onde os repertórios passam a ser ativados pela reprodução de estampas, criando um campo fértil para as idéias ligadas às variantes e variações da forma como novos instrumentos do desenhista.

1547, Benedetto Varchi, historiador e homem de letras florentino, tenta chegar a uma conclusão definitiva sobre um velho *paragone*, o do cotejo relativo aos méritos da pintura e da escultura. E, para tanto, pede aos mais famosos artistas de Florença que enviem suas respostas por escrito. É conhecida a polida resposta de Michelangelo dizendo “*que essas discussões consomem mais tempo do que a realização de estátuas*”, mas que “*por escultura entendia aquilo que se faz através de um processo de subtração* (per forza de levare), *o que se faz por adição* (per via di porre) *é mais semelhante à pintura*”.

Com autoridade e concisão, a frase epigramática marca as discussões sobre o assunto desde a Renascença, onde as analogias metafísicas ganham força e eloquência, até o século XX, momento de estertor dessas relações. Por isso, o momento e a citação não são ao acaso, pois pertencem ao instante seguinte da invenção do artista moderno, no *Quattrocento* italiano, consciente de seu papel intelectual, de sua dimensão criativa, e vendo esse dom especial como uma dádiva dos céus.

Primeiro exemplo:

Leon Battista Alberti (1404-72), em seu *Da Pintura* (1436), prevê uma aproximação entre pintura e retórica, articula da segunda suas cinco partes canônicas (invenção, disposição, elocução, ação e memória) e cria nesses paralelismos relações lógicas e analógicas pouco mecânicas e de grande alcance preceptivo e conceitual. Trabalha, fundamental e conjuntamente, o que constitui o eixo de desenvolvimento da Renascença propriamente dita, na busca da perspectiva em três dimensões e no estabelecimento de regras científicas relativas à óptica (sinônimo e fonte árabe-medieval da perspectiva). Soma isso tudo ao estudo do corpo humano nas suas estruturas internas, na expressão de sentimentos e atitudes psicológicas, reflexos de um estado de alma autêntico e não regrado por modos, modas e hábitos comportamentais, constituindo um corolário essencial para o estudo do espaço figurativo.

A edificação dessa pirâmide, que num vasto sentido se constrói, vai se

dar pelo elo de ligação mais interno entre a pintura e a escultura: o desenho ou, melhor dizendo, uma idéia de desenho. O *disegno* italiano (*segno di dio in noi*, belo anagrama anafilático) é o grande par de asas que faz decolar esse pássaro toscano.

Alberti ata ao desenho o fio condutor de todo seu livro. Parte da matemática, mas invoca para si, já no primeiro parágrafo, uma Minerva mais gorda, pois, ao contrário das matemáticas, quer a forma e a matéria que deve sustentá-la. Em seguida, roga ao leitor que interprete suas palavras como ditas unicamente por um pintor: *“Digo inicialmente que devemos saber que o ponto é um sinal que não podemos dividir em partes. Chamo aqui sinal qualquer coisa que esteja na superfície, de modo que o olho possa vê-la. As coisas que não podemos ver, ninguém negará que elas não pertencem ao pintor. O pintor só se esforça por representar aquilo que se vê. Os pontos, se em seqüência se juntarem um ao lado do outro, produzirão uma linha. Para nós a linha será uma figura cujo comprimento pode ser dividido, mas será de largura tão tênue que não poderá ser cindida. Das linhas, umas se chamam retas; outras, curvas. A linha reta será uma figura que avança reta de um ponto a outro no sentido do comprimento. A linha curva é uma figura que vai de um ponto a outro, não reta, mas como um arco. As linhas, se numerosas, quando se encontram umas às outras como fios de um tecido, formam uma superfície. A superfície é uma parte externa de um corpo que é conhecida, não por sua profundidade, mas tão-somente por seu comprimento e largura, e ainda por suas qualidades. Algumas qualidades são de tal forma inerentes à superfície que dela de forma alguma podem ser retiradas sem que se altere a superfície. Outras são de tal ordem que, ainda que a superfície permaneça a mesma, se apresentam à vista tais que parecem alteradas aos que as vêem”*¹.

Segundo Exemplo:

Diferente a transição entre os saberes e sabores em Lorenzo Ghiberti (1378-1459), mas semelhante a vontade de conjunção, que em seus “Comentários” nos afirma que a perícia em diversas disciplinas, para o pintor e o escultor, é suportada pela prática do desenho, fundamento e teoria das artes desses ofícios. Bebe nas fontes de Vitrúvio e Plínio, o Velho, e relembra as origens egípcias, gregas e coríntias da pintura e da escultura com o famoso episódio relatado por esse último, registrando o momento seminal: à circunscrição da sombra de um homem sobre uma parede, traçado, trazido ao plano, seguiu-se a restituição das feições em argila fixada pelo fogo; policromia prometéica. Em três tempos, num só desejo, com movimentos coordenados, nascem o desenho, a pintura e a escultura, num espaço entre a matéria e a memória. Ghiberti diz no Primeiro Comentário: *“A escultura, tanto quanto a pintura, é ciência de muitas disciplinas e ornada com vários conhecimentos, a qual, de todas as outras artes, é suma invenção: é fabricada com alguma meditação, que se completa por matéria e raciocínio. É, com indústria de toda geração de obra e para o propósito da formação, o raciocínio de que as coisas fabricadas por proporção de*

1. ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. (Tradução de Antonio da Silveira Mendonça)

astúcia e de razão se podem demonstrar e explicar. E assim, os escultores e pintores, que sem letras ficaram limitados, como se apenas com as mãos houvessem exercitado, não puderam completar ou terminar as suas obras, como se tivessem obtido a autoridade das fadigas, e aqueles que são conquistados só pelo raciocínio e pelas letras, têm a sombra, mas não a coisa. E aqueles que com ambas as coisas operaram, como com todas as armas adornados, antes com a autoridade conforme o propósito, são seguidos. Pois, visto que em todas as coisas, principalmente ainda na escultura, existem duas coisas: aquela coisa que assim ensina e aquela que se ensina. Assigna-se a coisa proposta, e a demonstração é esta, explicada pela razão das doutrinas. Porém, quem se vê estar exercitado numa parte e na outra, e que professa ser escultor, necessita ter grande engenho, ser doutrinável com disciplina, porquanto o engenho sem disciplina ou a disciplina sem engenho não podem produzir o artífice perfeito. E convém seja letrado, perito em escrita e douto em geometria, e conheça muitas histórias ou diligentemente tenha ouvido filosofia, e seja douto em medicina e tenha ouvido astrologia, e seja instruído em perspectiva e ainda seja perfeitíssimo desenhador, visto que para o escultor e para o pintor o desenho é o fundamento e a teoria destas duas artes. Convém que seja muito perito na referida teoria: não pode saber, nem ser perfeito escultor, nem tampouco perfeito pintor, pois tão perfeito é o escultor quão perfeito é o desenhador, e assim é o pintor; esta teoria é origem e fundamento de cada arte.”²

Primeira matriz:

Não há portanto ruptura da Antiguidade, passando pelos muitos medievos, mantenedores de todo esse conhecimento, mas uma nova acomodação do olhar e do espírito invocado por ele. É, me parece, a afirmação de um campo experimental que se instaura no *Quattrocento* com uma condensação religada por indagações e saberes muito anteriormente nascidos. As rupturas são obra dos estilos positivados no XIX, confirmados e polidos no XX.

Se observamos as personagens que vivem esses magníficos papéis ligados aos ofícios liberais e servis, no XV e XVI, notamos também o nascimento das idiosincrasias dos diversos artistas ocupando posições importantes frente às grandes discussões, onde muitas vezes as intenções autênticas de um artista se revelam nos aspectos menores e acessórios de sua produção. Não há porque escolher entre as fantasias belas e peculiares de Paolo Uccello e a produção dessa verdadeira súpula do humanismo renascente original que encarnou Rafael. Só se pode medir suas grandezas diante de pontos claramente especificados, não a partir das intensidades de suas obras. É quando as distinções entre *opinionì* e *certezze* se fazem obrigatórias. É quando o ego ganha mirantes privilegiados.

Segunda matriz:

Também na segunda metade do XV há a rápida ascensão dos proces-

2. GHIBERTI, Lorenzo. "Primeiro Comentário". *Cadernos de Tradução*. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 2000. (Tradução e notas de Luiz Armando Bagolin)

tos técnicos da gravura em madeira e em metal e a conseqüente instalação, ao longo dos dois séculos seguintes, dos sistemas de criação da gravura de estampa. Como toda técnica é meio e história, todo tratamento técnico é também ideológico. Se assim é, um dos paradoxos mais ricos da arte e da história moderna está aí bem posto, já que a enorme importância dada ao indivíduo e a toda ação solipsista está acompanhada da invenção de uma poderosa máquina de reprodução/difusão de idéias e modelos que é a gravura de estampa. Original e cópia, individual x coletivo, originalidade x repetição, encontram aí um terreno fértil para perdurar. Observamos aqui o nascimento dos fenômenos técnicos que gerariam a cultura de massa. Não é exagero afirmar que, desde a invenção da escrita, poucos aparatos produziram mudanças tão significativas nos relacionamentos culturais em larga escala. A gravura de estampa eleva também a uma potência nunca antes vista no campo das artes a disseminação de modelos (*disegni stampati*, segundo Vasari).

A partir da proliferação das oficinas de gravação e impressão, Flandres e Itália como nascedouros, depois por todo continente e mundo civilizado, dificilmente se encontrará um ateliê que não possua coleção de estampas. Figuras e formatos, ordens e hierarquias figurativas se espalham e se instalam, fazendo com que, por exemplo, cena de Ghiberti da porta do Batistério de Florença fosse repetida, ao reverso, em Ouro Preto por Aleijadinho, três séculos depois, tendo como eixo coleção de estampas sobre o Batistério gravada em Lisboa. Aleijadinho e Ghiberti se entreolham pelo espelho do gravador português, especializado em realizar lâminas para esses fins.

Exemplos. Matrizes.

A fortuna, me parece, está lançada nessas bases que sustentam todas as ações-discussões sobre o desenho e suas relações com a construção de objetos artísticos da Renascença até Cézanne, de Cézanne até nós. Investigação espacial e dos fenômenos, a musa gorda, auscultação de um olho frente ao olhar metafísico, Narciso-memória, e proliferação alargada de modelos, memória-Medusa.

Os cânones atuais trabalham essas matrizes intensamente, recombinao-as, inoculando-as, mesmo que muitas vezes sem nenhuma objetividade ou consciência, com elas compondo um painel de dimensões que quase não se pode visualizar ou medir. Trabalham dicotomias e paradoxos, aspectos gerais ou de acurada minúcia; revivem as invenções contínuas do desenho e têm um eixo em que se apoiar: a colagem, como forma de pensamento, como metáfora estrutural, pensada em sentido muito amplo, como mecanismo projetado e privilegiado sobre o qual se move o desenhador contemporâneo. Não se trata de pensar aqui a colagem como procedimento, mas como estado da visão, como fluxos, ou falta deles, como apreensão das coisas, que permite a convivência dos olhares adversos; que permite o equilíbrio precário entre a ilusão e o símbolo, entre a nostalgia e o salto no vazio.

O desenho é simultânea, projetiva e programaticamente prova de uma percepção e instrumento para a memória. Estampa fortemente, ao menos, duas noções: é re-presentação do conceito estrutural da obra, idéia prévia de uma execução, projeção, e obra em si mesmo; e é, ao mesmo tempo, eco-reflexo, revelação, confissão autográfica. Como primeira manifestação, a linha é identificada em sua verdadeira essência como abstração conceitual. Como segunda, é aceita como realidade tendente à abstração, engendrada por gesto físico e como função direta da vitalidade da mão e do movimento em sua própria energia. Os conteúdos semânticos do desenho, sua tendência à organização sintática, desvelam seus sistemas cumulativos, desenvolvidos durante largo fazer histórico e desmancham qualquer possibilidade gramatical para sua prática. O desenho possui alguma gramaticalidade, mas tem com ela problemas de aderência. Quanto mais visível, mais silencioso; quanto mais sintático, menos eloqüente.

Os movimentos pendulares entre construção mental e processos orgânicos, nos movimentos do desenhista, são respostas às demandas funcionais e/ou poéticas, externas e internas, impostas pelas variações e propriedades dinâmicas dos sistemas generativos fluentes pelo desenho. Como entidade dinâmica, cada desenho é em si uma espécie de morfogonia; história completa que se abre para todas as outras. Como se ao desenhar, o desenhista desenhasse sempre e novamente todos os desenhos do mundo.

outono de 2004

Claudio Mubarac é artista plástico e docente do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.