

DESENHO COMO DOCUMENTO DE PROCESSO CRIATIVO

EDSON DO PRADO PFÜTZENREUTER
CENTRO DE ESTUDOS DE CRÍTICA GENÉTICA
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

RESUMO

Com o intuito de aplicar o conceito de “Documento de Processo”, proposto por Cecilia A. Salles, aos desenhos preparatórios feitos pelos artistas plásticos, este texto analisa o campo semântico da palavra desenho, os instrumentos e suportes utilizados e as diferentes funções do desenho no processo criativo.

RÉSUMÉ

Dans le but d'explicitier le concept inventé par Cecilia A. Salles, “document de processus” appliqué aux dessins préparatoires des artistes, ce texte analyse le champ sémantique du mot “dessin”, les instruments et les supports utilisés et établit une typologie des dessins des processus de création.

ABSTRACT

The purpose of this paper is apply the Cecilia A. Salles idea of "Document of process" to the preparatory drawings made by visual artists. This article analyzes the semantic field of words design, draw, draft; the tools and supports normally used; and the different functions of the graphic mark in the creative process.

DOCUMENTO DE PROCESSO

em vários artigos de Cecilia Salles, encontramos a afirmação da crítica genética como uma atividade preocupada com a compreensão do processo criativo a partir das marcas deixadas pelo artista. Esta questão é abordada em seu livro, *Gesto inacabado*, no qual também é feita uma discussão sobre a importância e os limites da idéia de manuscrito.

Embora se trate de um conceito central, encontramos problemas quando queremos ampliar esta crítica, aplicando-a a outras linguagens. A idéia subjacente ao manuscrito continua sendo válida, mas em algumas linguagens o registro não é escrito e muitas vezes não é manual.

Para ultrapassar o modelo da palavra escrita, esta autora propõe o conceito "Documento de Processo", que é suficientemente amplo para permitir a referência a objetos diferentes, desde que estes registrem o processo criativo, desempenhando os papéis *armazenamento* e *experimentação* (SALLES, 1998: 18).

Esta idéia permite um grande avanço nos estudos genéticos mas, por se tratar de um instrumento conceitual que serve para toda e qualquer manifestação artística, necessita ser especificado. É o que faremos a seguir com relação ao desenho.

DESENHO

A palavra desenho possui um amplo campo semântico, que pode ser dividido em duas áreas principais: o desenho como intenção e projeto e como registro.

Flávio Motta (1975: 30) nos lembra que, na língua inglesa, existem três palavras (*drawing*, *draft* e *design*) que indicam sentidos diferentes para os quais temos somente uma na língua portuguesa.

Este autor (1975: 29) afirma que a palavra “desenho” está relacionada, em sua origem, com “desígnio”, com “noção de projeto”, e que este sentido acabou se perdendo.

Ele disse que, certa vez, perguntou a um caipira “com quem ele aprendera a fazer figurinhas de barro”, e obteve como resposta: “o desenho é meu mesmo”. Isso causou surpresa aos alunos, uma vez que concebiam o desenho como “registro gráfico, expressão em linhas, manifestação de formas em duas dimensões, esboço, traçado” (1975: 31). Essa noção se deve à visão e experiência de desenho trazida ao nosso país pela Missão Francesa.

Artigas confirma o sentido amplo da palavra desenho ao afirmar que, no século XVI, d. João III escrevera durante a invasão holandesa no Recife: “Para que haja forças bastantes no mar, com que impedir os *desenhos* do inimigo, tenho resoluto etc.”. Aqui, desenho significa “desígnio; intenção; planos do inimigo” (1968: 27).

Desenho como desígnio nos interessa pois, como documento de processo, o desenho envolve, direta ou indiretamente, a intenção do artista. Entretanto, não podemos deixar de levar em conta o significado que ele tem de registrar algo.

No *Dicionário de belas-artes* de Regina Real, desenhar é a “arte de representar os objetos por meio de traços”. Este significado aparece em muitos outros dicionários, como o

organizado por Mayer, ou o dicionário eletrônico *Artlex*, elaborado pelo professor Michael Delahunt. Neste último, o verbete desenho indica “a representação das formas e volumes em uma superfície, principalmente por meio de linhas”.

Para usar a linha como representação de algo temos de efetuar uma abstração, pois a linha como tal não existe na natureza. Em geral ela representa, através do contorno, uma mudança na cor, textura ou iluminação daquilo que vemos.

Esta abstração, no entanto, deve ser registrada de alguma maneira. Temos necessidade então de um instrumental que permita traçar e, embora seja possível desenhar no ar com fumaça, o meio mais comum requer um instrumento e um suporte.

INSTRUMENTOS E SUPORTES

Através dos séculos foram utilizados vários instrumentos de traçado: pedras coloridas, como a sanguina, o calcário branco de giz e o crayon; penas de ave, de bambu ou de junco, usadas com vários tipos de tinta; pontas de metal “de diversos tipos: ouro, prata, cobre, chumbo, estanho, bronze e bismuto – sendo a prata e o chumbo os mais utilizados” (R UDEL, 1980: 42); e, finalmente, lápis de grafita.

O lápis, que começou a ser manufaturado no século XIX, consiste basicamente de um invólucro de madeira que contém uma haste de grafita,

um tipo de carbono que se apresenta em placas planas ou flocos de toque escorregadio ou gorduroso. A pressão do traço de desenho não só força essas partículas para dentro dos interstícios do papel, mas também cria um leve lustre ou brilho quando as leva a adotar uma posição nivelada, sem relevos (M EYER, 1996: 4).

Estes diversos instrumentos de traçado deixam sua marca em um suporte, que também teve sua evolução, a fim de acompanhar os diferentes instrumentos, pois cada um deles é mais adequado a um tipo de suporte. Foram utilizadas a pedra, a argila, a madeira e a tela, mas o suporte móvel mais conhecido é o papiro que, “após ser preparado com cola de goma, servia para a escrita e o desenho, executados em geral a pincel e pena” (RUDEL, 1980: 66).

O pergaminho também foi muito utilizado. Era feito de pele de carneiro ou de cabra e, depois de polido, oferecia “uma superfície de grande suavidade, perfeitamente adaptada ao trabalho a pena” (RUDEL, 1980: 66).

Atualmente o suporte mais popular é o papel, que tem sua origem na China no ano de 105 a.C. Os primeiros papéis produzidos na Europa, a partir de trapos de algodão ou linho, esfarelavam e apresentavam uma textura muito grosseira. Somente no século XV é que “se obtiveram papéis menos grossos, de trama mais fina e mais bem colados, permitindo o uso do estilete de chumbo e do pincel” (RUDEL, 1980: 67).

Além de lembrar que o lápis e o papel são instrumentos razoavelmente recentes, este pequeno panorama traz consequências para o entendimento do desenho como Documento de Processo, pois devemos saber qual é o material utilizado, uma vez que cada qual permitirá um tipo de expressão e representação.

O caso do desenvolvimento do papel é exemplar: mesmo em seu início, apesar da baixa qualidade, este produto foi fundamental para o desenho. Como o pergaminho era um material caro, os desenhos eram raspados para que o suporte fosse reaproveitado. O papel, mais barato que o pergaminho, passa a permitir a conservação das anotações.

Podemos imaginar que toda a forma de produção da arte deve ter sido mudada pela possibilidade de guardar o desenho, comparar com outros e alterá-lo em outro suporte.

DESENHO NO PROCESSO CRIATIVO

Precisamos conhecer os materiais porque só é possível experimentar uma idéia visual através do registro, que se materializa com o uso de algum suporte e instrumento. Idéia e registro não são dois fenômenos separados, estão de tal forma imbricados que é possível afirmar que o ato de registrar é uma forma de pensamento visual.

O registro através de traços – desenho – pode ser concebido então como um ótimo instrumento para o pensamento visual. Esta linguagem permite a representação com muita economia de sinais gráficos; seu material básico – papel e lápis – é de baixo custo e, além disso, o lápis tem uma forma de uso que aprendemos desde a infância. Estes fatores fazem com que o desenho ofereça uma resposta rápida, permitindo que a experimentação de idéias visuais siga o fluxo do pensamento.

O desenho é uma das principais ferramentas e linguagens da arte e, por isto, desenhos são essenciais para estudos de crítica genética nas linguagens visuais. Estes desenhos, entretanto, somente são Documentos de Processo para os pesquisadores na medida em que são instrumentos de trabalho para o artista.

Quando tomamos o desenho no contexto do processo de criação, este passa a ter outros nomes que indicarão funções distintas.

FUNÇÕES DO DESENHO NO PROCESSO CRIATIVO

Rudel fala genericamente em “desenhos preparatórios para uma obra pintada, ou gravada, ou esculpida, para uma organização arquitetural, cênica (teatro, cinema), para uma construção cinética” (1980: 78), mas refere-se também a alguns tipos especiais: “anotações, croquis, esboços, estudos ao

natural ou segundo obras e documentos de arte, pesquisas de composição, diagramas de posicionamento, detalhes, transferências” etc.

Entre estes destacarei os esboços, estudos e anotações, já que são instrumentos de trabalho do artista e, conseqüentemente, documentos do processo criativo. É interessante notar também que raramente estas palavras são usadas no singular, pois em geral não se faz apenas um esboço, e neste caso não teríamos processo.

Tendo sua origem na palavra italiana *sbozzo* ou *abbozzo*, o esboço é um “desenho rápido que captura com pouca precisão a aparência ou ação de um lugar ou situação. Os esboços são feitos freqüentemente na preparação para trabalhos de arte maiores e mais detalhados” (DELAHUNT, 1986).

O verbo esboçar pode significar também a ação apenas indicada; o esboço é uma indicação. Seja desenho de observação, de memória ou de imaginação, ele aponta um caminho para o artista, é sempre o esboço de algo: uma pintura, uma gravura ou uma instalação e, por isto, está preocupado com a totalidade.

É *armazenamento*, mas é também *experimentação*, pois é um momento de ação do pensamento visual.

Os estudos também são desenhos preparatórios, mas estão relacionados com o detalhamento. Durante o processo o artista tem dúvidas sobre como trabalhar uma parte da obra, a representação de um gesto, por exemplo. Ele testa diferentes soluções através deste tipo de desenho, no qual fica evidente sua função de pensamento visual, de experimentação.

Poderíamos ilustrar este fato com praticamente qualquer artista. Em Michelangelo, o *Estudo para profetisa libanesa* (1508) mostra na mesma folha um desenho detalhado do torso recurvado, outro do torso em perfil e detalhes da cabeça, mãos e pés, indicando que ele estava testando possibilidades.

O livro de Arnheim (1976), sobre *Guernica* de Picasso, contém uma grande documentação do processo criativo. Quase todos os desenhos estão lá reproduzidos; desde estudos de personagens da pintura até detalhes, como o olho do touro.

Quando se começaram a fazer radiografias de pinturas, com a evolução das técnicas de restauração, foi possível verificar a existência de estudos de detalhes em muitos quadros. Em geral estes desenhos estavam afastados da imagem principal e eram em menor tamanho.

Estes exemplos permitem a percepção da importância deste tipo de desenho no processo criativo.

As anotações são desenhos que, ao contrário dos outros dois, não estão atrelados, em sua origem, a nenhum projeto, nenhuma obra. Podemos quase afirmar que são desenhos autônomos, mas na verdade não estão separados do processo artístico – isto seria impossível. Elas denotam um recorte do mundo que o artista faz; contêm uma primeira seleção de temas, motivos etc.

Organizadas em cadernos, as anotações podem estar ligadas a um momento particular, como os desenhos que Delacroix fez em sua viagem ao Marrocos, mas fazem parte da vida do artista, quase como um diário visual.

Encontramos atualmente anotações com outros tipos de signos e não somente desenhos; é o caso do caderno de Luis Paulo Baravelli, estudado por Camêlo (2000), que contém desenhos, anotações verbais, fotos de jornal e até embalagem de bombom.

CONCLUSÃO

Estas divisões não são facilmente estabelecidas; um estudo para uma obra específica pode se transformar em esboço de outra obra. É o que vemos nos estudos de Picasso para *A*

mulher que chora de *Guernica*. No início eram estudos preparatórios, mas ganharam vida própria gerando gravuras e pinturas independentes do quadro.

Existem artistas que fazem muitos esboços e estudos antes de iniciar a produção de uma obra; outros conseguem conceber quase tudo internamente, mas vão testando as hipóteses durante a execução, no próprio suporte da obra, de tal maneira que as marcas do processo ficam embutidas no trabalho e só podem ser recuperadas através de exames especiais.

Ocorre também o caso de artistas que dividem o trabalho delegando para outra pessoa a produção final, fato comum em alguns artistas construtivistas, minimalistas e conceituais, e também no design e na publicidade.

O desenho, esboço, estudo ou anotação, analisado pela crítica genética como marca do processo do artista, faz a síntese entre os dois sentidos desta palavra e acrescenta outro: é registro, é projeto, e é também pensamento visual materializado.

A amplitude deste tema leva Rudel a afirmar que os “sentidos do desenho vão desde o simples traçado (ou gravura) do ponto ou da linha até as expressões mais marginais” (1980: 77), como os traçados instantâneos com o raio laser ou aqueles obtidos pela tecnologia da informática.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso: Génesis de una pintura*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1976.
- ARTIGAS, Vilanova. O desenho. Aula inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1/3/67. *Revista do IEB*, nº 3, p. 23-32, 1968.
- BELTON, Robert. *Words of art: An on-line glossary of theory and criticism for the visual arts*. <http://www.ouc.bc.ca/fiar/glossary/gloshome.html>

- CAMÊLO, Francisco das Chagas. *Caderno de Artista: O almoxarifado de Luiz Paulo Baravelli*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.
- DELAHUNT, Michael. *Artlex: art dictionary for artists, collectors, students and educators in art production, criticism, history, aesthetics, and education*. <http://www.artlex.com/> (desde 1986).
- GUARALDO, Laís. *A percepção artística nos cadernos de viagem de Delacroix e Gauguin*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.
- MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho: aspectos técnicos-cognitivos*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- MAYER, Ralph. *The Harper Collins dictionary of art terms and techniques*. New York: Harper Collins, 1991.
- _____. *Manual do artista – de técnicas e materiais*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MOTTA, Flávio. Desenho e emancipação. In *Sobre o desenho*. São Paulo: FAU-USP, 1975.
- REAL, Regina M. *Dicionário de belas-artes*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1968.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado – Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.