

Desenho 2

Desenho experiência
Fernando Augusto

Universidade Federal do Espírito Santo
Secretaria de Ensino a Distância

Artes Visuais
Licenciatura

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria de Ensino a Distância

Desenho 2

Desenho experiência

Fernando Augusto

UFES – Vitória

2019

Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Educação

Abraham Weintraub

Diretoria de Educação a Distância**DED/CAPE/MEC**

Carlos Cezar Modernel Lenuzza

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO****Reitor**

Reinaldo Centoducatte

Secretária de Ensino a Distância – SEAD

Maria José Campos Rodrigues

Diretor Acadêmico – SEAD

Júlio Francelino Ferreira Filho

Coordenadora UAB da UFES

Maria José Campos Rodrigues

Coordenador Adjunto UAB da UFES

Júlio Francelino Ferreira Filho

Diretor do Centro de Artes (CAR)

Paulo Sérgio de Paula Vargas

Coordenador do Curso de Graduação**Licenciatura em Artes Visuais – EAD/UFES**

Erick Orloski

Revisor de Conteúdo

Maria Regina Rodrigues

Revisor de Linguagem

Julio Francelino Ferreira Filho

Designer Educacional

Juliana de Souza Silva Almonfrey

Design Gráfico

Laboratório de Design Instrucional – SEAD

SEAD

Av. Fernando Ferrari, nº 514
CEP 29075-910, Goiabeiras
Vitória – ES
(27) 4009-2208

Laboratório de Design Instrucional (LDI)**Gerência**

Coordenação:
José Octavio Lobo Name
Hugo Cristo
Letícia Pedruzzi Fonseca
Equipe:
Isabela Avancini
Fabiana Firme
Luiza Avelar

Diagramação

Coordenação:
Heliana Pacheco
Thaís André Imbroisi
Equipe:
Juliana Colli Tonini
Marcela Bertolo
Débora de Oliveira

Ilustração

Coordenação:
Priscilla Garone

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)
Bibliotecária: Perla Rodrigues Lôbo

S237d Santos Neto, Fernando Augusto dos, 1960-
Desenho 2 [recurso eletrônico] : desenho experiência / Fernando
Augusto. - Dados eletrônicos. - Vitória : Universidade Federal do Espírito
Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2019.

88 p. : il.
ISBN: 978-85-7772-406-2

Inclui bibliografia.
ISBN:
Modo de acesso: <Disponível no ambiente virtual de aprendizagem –
Plataforma Moodle>

1. Desenho. 2. Arte. I. Título.

CDU: 74



Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que atribuam ao autor o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

Clique nas marcas abaixo para acessar os sites das instituições:

Atenção

ESTE ARQUIVO É UM PDF INTERATIVO: no rodapé de todas as páginas você encontra botões para navegar entre as páginas, voltar ao Sumário ou pular entre capítulos.

Para conseguir utilizar todas essas interatividades, sugerimos que leia esse arquivo no programa *Adobe Acrobat Reader DC*, disponível para *download* no link <https://get.adobe.com/br/reader/>.

Evite ler esse material no seu navegador de Internet. Instale o programa sugerido no seu computador e **boa leitura!**

DEPOIS DA SUA LEITURA, ficaríamos felizes com o seu retorno sobre a qualidade desse material. Reporte algum erro ou dificuldade que teve em sua utilização, ou mesmo nos dê um elogio!

Vá para nosso questionário clicando sobre essa frase.



Laboratório
de Design Instrucional



*Todo trabalho de arte é, em
certa medida, um dispositivo de
captação do olhar. À diferença de
outros mecanismos semelhantes
da vida moderna, o
trabalho de arte que encantar.*

Paulo Sergio Duarte

Sumário

Introdução | **8**

I Desenho De Observação | **12**

II A Invenção Do Volume | **24**

III Olhar A Frente | **37**

IV Desenho E Experiência | **61**

O Final É Um Começo | **89**

Referências | **91**

Sobre o autor | **95**



Claro



Escuro

Claro

Introdução

Atendendo ao convite da Coordenação do Curso de Artes Visuais EAD da Ufes, volto a ministrar outra disciplina de desenho para vocês. E, dado ao caráter de aprofundamento que todo curso ganha com o tempo, a disciplina atualizará questões lançadas nas anteriores, principalmente na de Língua Gráfica e de Desenho I, e também lançará questões novas, cotejando o aprendizado com outras disciplinas da área de humanidades, por exemplo, história da arte, filosofia, psicologia, antropologia etc. Mas, tudo isso, a partir do processo de desenho, do ato de ver, de desenhar, de falar de desenho e, neste contexto, falar de poesia, de literatura, de cinema, de arte e, assim, aprender e ensinar arte.

No primeiro semestre de 2009, visitei um dos polos da UAB-ES: o de Vila Velha/ES, dentro da disciplina Seminários e comecei a escrever este material, contaminado pela apresentação dos trabalhos que vi e também pela observação de alguns portfólios de diferentes polos. Na referida visita, ouvi vários relatos de alunos que estudaram, trabalharam e montaram seus blogs coletivamente. Houve até quem realizou boa

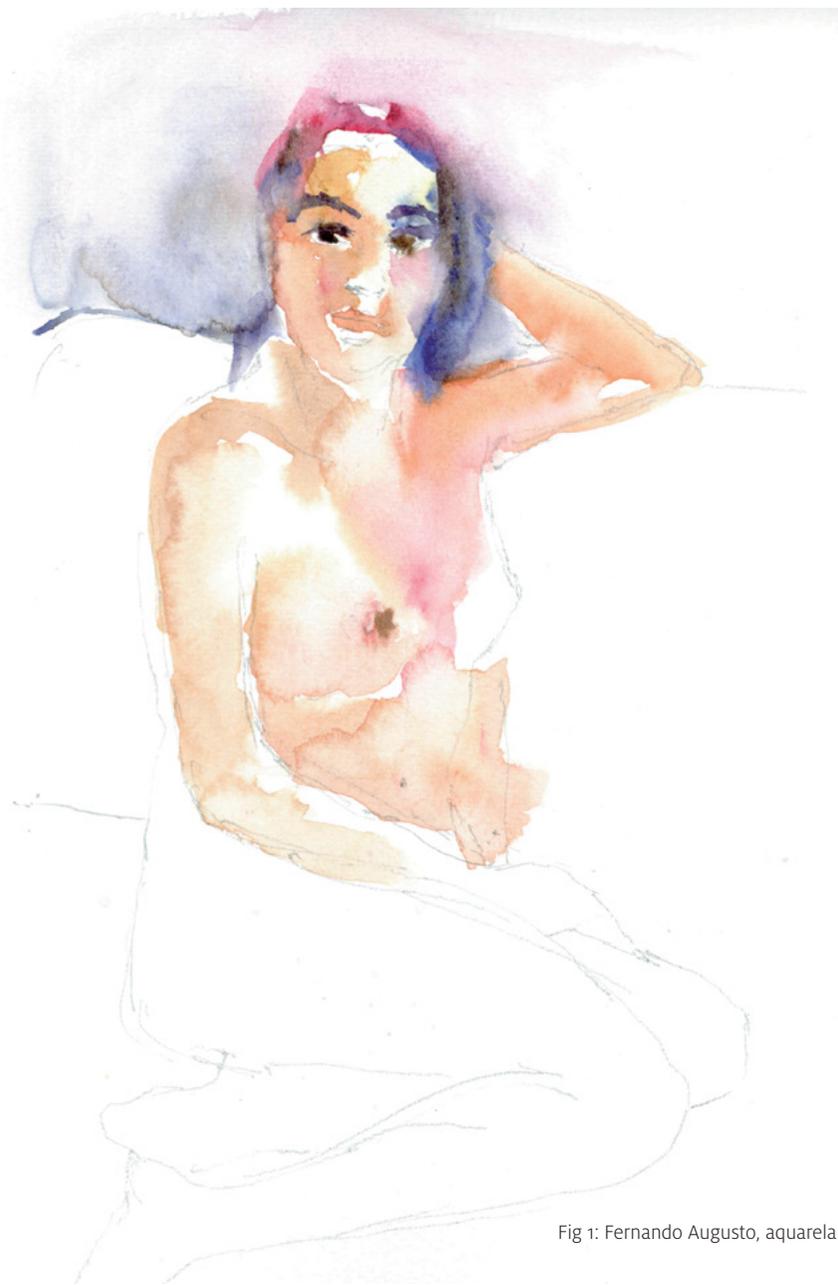


Fig 1: Fernando Augusto, aquarela.

parte dos seus estudos nos locais de trabalho — escritórios e sala de aula — levando, com isso, alunos e vizinhos a exercitarem uma prática de arte. Essa atitude de estudar em meio às ocorrências do cotidiano tem tudo a ver com esta disciplina Desenho II — que chamo de desenho e experiência.

Aprender a ver, a olhar os objetos, a se interessar por eles e pela sua tradução em desenho, eis os primeiros passos desta disciplina. Em todas as lições aponto pormenores técnicos, posturas e, sobretudo, procedimentos como atenção, disciplina, concentração, etc. Aprenda o melhor possível essas vias e você encontrará estratégias para aprender—ensinar desenho e estimular a criação.

Esta disciplina é estruturada em quatro partes, a primeira, intitulada “Desenho de observação”, busca definir um campo: a observação e a prática do desenho a partir dos objetos que habitam o nosso cotidiano: cadeira, árvore, figura humana etc. como uma estratégia do olhar sobre o mundo e sobre a arte, tecendo reflexões sobre as características e as possibilidades desse tipo de desenho no ensino e aprendizado de arte. A segunda, denominada “A invenção do volume”,



Fig 2: Cesar Cola, caneta bic sobre papel.



trata da criação da ideia de volume no plano. Partindo da ideia de dobra como fenômeno do pensamento, ato de dobrar-se sobre si mesmo, e da observação de elementos que se desdobram (como tecido, papel, folha), este módulo trabalha as questões de luz e sombra, claro e escuro como um valor plástico e como elemento que possibilita a representação da perspectiva. A terceira, “Ver à frente”, trata da paisagem e da perspectiva. A partir de estratégias de observação e de representação do volume e da paisagem, apresenta várias possibilidades de se criar a sensação de perspectiva e de profundidade, a saber: a perspectiva de sobreposição, a perspectiva tonal, a perspectiva com variação dos tamanhos dos objetos, a perspectiva renascentista e o rompimento desta última, aqui denominada perspectiva múltipla. A quarta parte é a que dá título a este livro, “Desenho e experiência”. E como o título já diz, trata-se da experiência de desenhar e de ensinar artes. Nela, relato minha experiência de desenho em ateliê e em sala de aula na forma de lições de desenho. Algo como uma conversa em voz alta, como uma espécie de alter ego, que busca refletir sobre o próprio fazer, no momento mesmo

Fig 3: Fernando Augusto, Retrato de Pedro Augusto. Carvão sobre papel.

em que se está fazendo; trata-se de aula, mas também de experiência de ensino e de aprendizado de desenho.

Ao todo são vinte e nove lições, as quais não seguem uma hierarquia rígida, devido a certas características próprias da percepção visual. Assim, as quatro partes se intercambiam e se retroalimentam, podendo ser lidas com certa independência. Uma lição da primeira parte pode remetê-lo a um texto da terceira e, na segunda, você pode encontrar uma lição que o remeta à primeira e vice-versa. Esse vai e vem é positivo à medida que o conscientiza do todo. O pensamento da disciplina é traçado meio em zig-zag, portanto, não há uma sequência técnica temática pensada linearmente, mas uma contínua discussão do desenho e dos procedimentos de aprendizagem. Mesmo as questões técnicas como luz, sombra, profundidade, perspectiva, proporção, figuração, croquis e modelo vivo são estudadas como um todo, pautadas pelas palavras de ordem geral do curso: observação, atitude, atenção e ideia estética.

Para finalizar, gostaria ainda de insistir em dois pontos, quais sejam, o primeiro é que não comunico aqui toda a sutileza e grandeza do desenho, seu aprendizado e sua prática.

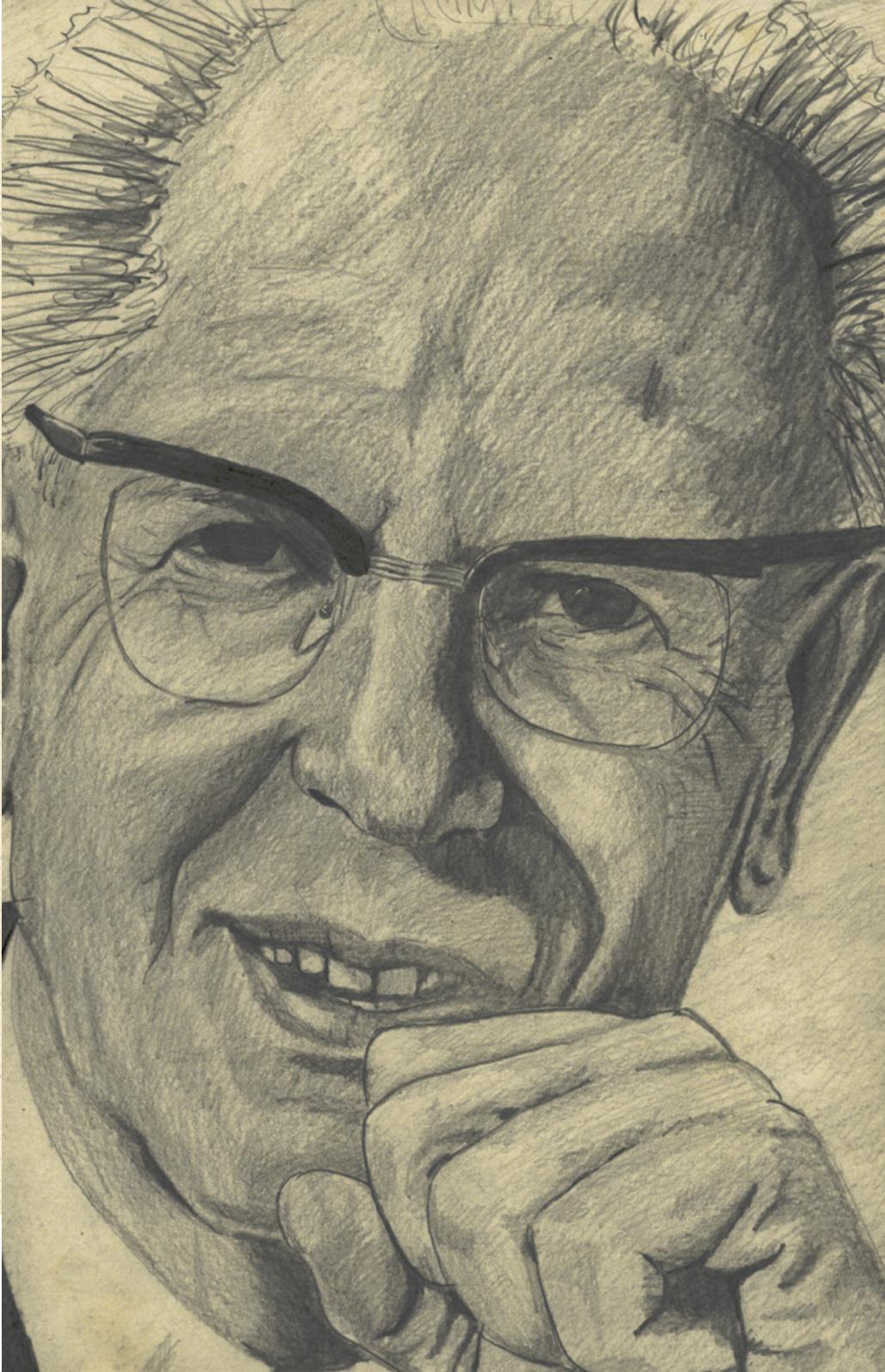
Isso só pode ser percebido por aqueles que o fazem real em suas próprias experiências. O segundo ponto é que ler este livro não é o bastante. É preciso que você empreenda a sua caminhada com seus próprios pés: ninguém chega 'lá' apenas lendo, folheando confortavelmente páginas e mais páginas de livros. Tudo que este livro pode fazer é dar uma ideia sobre o que a arte do desenho envolve, para onde vai, porque atrai tanta gente, porque e como ela se conecta a tantas outras disciplinas, além de propor exercícios, técnicas e reflexões sobre este fazer.

1 Desenho de Observação

1. Desenho de observação e outras coisas mais

Há tempos, venho pensando nesta disciplina de desenho, lendo, observando e fazendo anotações, mas somente depois de meses de ruminações comecei a escrever de fato. Primeiramente, fiz várias anotações, dissertei sobre alguns temas, desenvolvi algumas observações e, depois, elenquei uma série de ideias à guisa de títulos e capítulos, obtendo assim uma visão do curso como um todo. À medida que fui escrevendo, surgiram desdobramentos como capítulos novos e subcapítulos, levando-me a ampliar alguns temas, eliminar outros, enfim, reorganizar e definir o texto final. Hoje, vejo-o como uma árvore, com caule, galhos, frutos e copa. O caule seria as questões conceituais do desenho que, neste caso, enfatizam a observação, a representação dos objetos e sua significação; os galhos, as questões técnicas, as várias possibilidades de se desenhar (com vista aos vários fins possíveis); a copa, o sentido pragmático, os fins, quais sejam, a expressão artística, a comunicação visual, a ilustração de livros didáticos, literários ou infantis, educação, ensino de arte etc. Todos esses itens se conectam, se intercambiam e se definem na prática do desenho.

Fig 4: Desenho de aluno, curso livre. Grafite sobre papel.



A distância entre o desenho e o objeto

O desenho de observação define um campo: é a prática do desenho a partir de um objeto qualquer, cadeira, árvore, figura humana etc, e pode ser feito de várias maneiras, conforme os propósitos. Como o objetivo é aprender a desenhar, cabe perguntar qual é o papel do desenho de observação no aprendizado da arte. Como já vimos, trata-se de uma técnica que pode ter inúmeras aplicações. Neste texto, vou focalizar algumas vias, como o ato de observar, de guardar formas na memória, de lembrar, de descobrir, conhecer e aplicar técnicas gráficas e, mesmo, o ato de estar em um lugar e interessar-se por olhar e ver objetos e situações como desenhista. Enfim, compreender desenho como uma forma de pensamento e como uma prática; ver os objetos como forma e estímulo gráfico e ter uma atitude no que se refere ao desenho.

Haverá sempre uma distância muito grande entre um desenho e o objeto referente, por mais realista que seja, a representação de um objeto em papel se constrói com uma distância que é nada mais nada menos que a subtração de uma dimensão! Pois trata-se da tradução de algo que é tridimensional para a bidimensionalidade. Algo inimaginável em nosso entendimento, e que só podemos conceber pela linguagem. Basta dizer que não sabemos ver algo em quatro dimensões ou em uma apenas. Vemos o que vemos em duas e três dimensões, passar algo de uma para outra (do real para desenho), é uma tarefa gigantesca! Este é um detalhe que, às vezes, não damos muita atenção, parece natural, posto que se tornou tradição; mas o fato é que o homem desenha, escreve, arquiteta há milênios e precisou mesmo de milênios para chegar a entender linhas, manchas e sombras como retrato da realidade. O novo neste processo está em cada experiência, na qual se realiza esta percepção, essa tomada de consciência, de que

se está atravessando dimensões e que isso não é óbvio. Assim, vamos exercitar o desenho de um lado, seguindo a nossa tradição cultural de representação; do outro, dando vazão ao fluxo da mão, da linha e, uma terceira via, a conscientização da importância desse desenho não somente na arte, mas também na construção do nosso conhecimento.

O desenho de observação é um aspecto da linguagem gráfica muito rico, o qual possibilita muitas reflexões, portanto, o artista visual, o estudante ou o professor de artes não o devem negligenciar como muitos têm feito. Esse é um ponto que venho insistindo e o enfatizarei em todo o curso, porque entender bem o desenho de observação, possibilita você a ver de uma maneira diferente, a conviver com objetos do mundo real e os lugares de maneira diferente, a observar as coisas atentamente, a se interessar por elas e a desenhá-las, traduzi-las, enquanto forma de uma dimensão para outra, da realidade tridimensional para a realidade bidimensional.

Concretamente, o desenho, constitui-se de elementos gráficos fundamentais: ponto, linha, plano, cor, os quais, numa composição, tomam formas diversas, sejam elas figurativas ou não. Desenhar uma figura é uma das formas de problematizar questões como proporção, volume, claro-escuro, profundidade, perspectiva e, assim, desenhar e propor sentido. É este o cerne da arte: o questionamento do ser das coisas, extrair as coisas do lugar comum e dar-lhes uma forma não comum, partir de elementos simples ou desinteressantes para torná-lo interessantes. O artista mineiro Amílcar de Castro gostava de dizer em sala de aula que “quem desenha está perguntando, senão não desenhava”.

Veja objetos e cenas ao seu redor e se pergunte como seria desenhá-las. Quais objetos você escolheria, quais não escolheria, por quê?

Percepção e prática

Quando se fala em aprender a desenhar, logo se pensa em lápis e papel, mas ao avançarmos na questão, verifica-se que a observação é o que mais conta e que, para desenvolvê-la, é preciso sistematizar uma série de práticas além do traçar linhas sobre uma superfície, o **desenho mental** e a **concentração** estão entre os primeiros passos deste aprendizado. São exercícios introdutórios, os quais, uma vez assimilados, deverão nos acompanhar ao longo de toda a disciplina. Chamo de **desenho mental** o ato de desenhar em silêncio, de criar a imagem na mente sem riscá-la sobre o papel. Trata-se de um ato de concentração, por isso a melhor forma de exercitá-lo é fazer alguns minutos de silêncio, de respiração, como preparação que antecede a atividade gráfica. Faça este exercício algumas vezes a partir desta lição e adote esta maneira de trabalhar na continuação, em todos os exercícios da disciplina.

Eis como deve fazê-lo: feche os olhos e concentre-se em sua respiração, faça dois ou três minutos de respiração consciente. Isso é bom para o trabalho de desenho e também para a saúde. Procure voltar-se para o instante presente e neste ato descanse a mente. Há várias maneiras de fazer isso como contar a respiração, imaginar



Fig 5: Fernando Augusto, aquarela.

uma flor ou a chama de uma vela, prestar atenção em um dos órgãos dos sentidos, por exemplo, você pode começar pela audição, depois passar para o olfato, depois para a visão, depois para o tato, depois para o paladar etc. Assim fazendo, sinta, ao inspirar, o ar enchendo os seus pulmões e ao expirar esvaziando-os. Isto pode parecer algo banal, mas se você lembrar que respirar é algo essencial, estará dando um passo para aproveitar esse exercício. Faça e você descobrirá impressões visuais interessantes e desconhecidas, sentirá cheiros ou sons que lhe passariam despercebidos e vivenciará o tempo naquilo que ele é, algo que não passa, mas que, no entanto, nos falta. Diga para si mesmo algo como “estou aqui e estou para fazer tal exercício”. Valorize este pequeno espaço de tempo. São alguns minutos de concentração e de imobilidade antes da atividade mais movimentada, mas que nem por isso é menos ativa. Não é simplesmente uma atividade diferente, porém uma atividade que aciona outros vetores e potencializa outras áreas sensíveis, por exemplo, a memória, a concentração, a visualização. Faça este exercício algumas vezes nesta lição e sinta a dificuldade de fazê-lo: uma sensação de vazio, de algo meio fora do ar, fora da realidade e, mesmo, de perda de tempo. Cada vez que você o fizer, essas sensações virão à tona, mas se você se mantiver firme estará trabalhando questões como disciplina,

paciência, entusiasmo, concentração, sabedoria, coisas muito difíceis de aprender e de ensinar.

Desenvolva esse hábito. Quando estiver em lugares onde não puder desenhar com lápis e papel, faça-o mentalmente. Observe as coisas e construa imagens simples ou complexas com os olhos da mente. Para ajudar, pode traçar linhas no ar com os dedos. Imagine um cubo de um lado e, mentalmente, movimente-o. “Veja-o” invertido, como se passasse de uma modalidade do cérebro para outra (lado esquerdo e lado direito do cérebro), como teoriza Betty Edwards. Em outros momentos, simplesmente respire profundamente, sinta o momento presente por algumas frações de tempo e siga em frente. Procure fazer sempre este exercício e, à medida que ele se tornar uma prática para você, faça-o em sala de aula com seus alunos, estimule-os a esta prática de fazer silêncio e para trabalhar o silêncio. A medida que você a praticar com convicção, estou certo de que conseguirá bons momentos de descontração, de atenção e de respeito ao trabalho.

2. Desenho de desenho – o problema da releitura

O ensino de arte e o do desenho têm merecido muitas reflexões e passado por muitas mudanças nas últimas décadas. Mas quem muito tem sofrido com tais mudanças é o ensino do *desenho de observação*. Uma das causas é o entendimento equivocado do desenho de observação como coisa acadêmica, outra é o convencionalismo das “releituras” isto é, o exercício generalizado, onde é dado ao aluno a reprodução de um quadro de um artista e, a partir da qual ele deve “recriar” um outro quadro, como “interpretação”, como “releitura”. Tudo isso levou o desenho de observação a uma situação de estigma, de algo desnecessário ou mesmo anacrônico no aprendizado de arte, tornando-se necessário chamar a atenção para suas características e potencialidades.

Uma coisa é observar o objeto tridimensional no mundo real, outra é observar uma obra de arte. A observação do objeto real se apresenta como problematização do referido objeto e significa tirá-lo do seu uso convencional, por alguns instantes, para observá-lo enquanto forma, cor e seu lugar no espaço e tempo. Tal atitude envolve um processo de seleção e de colocação desse objeto que foi observado em um outro discurso, o do desenho, a saber, o confronto de duas realidades perceptivas, a tridimensional e a bidimensional, cujo resultado é a imagem gráfica. No exercício de releitura, a observação de um quadro, de um desenho já feito, problematiza uma solução, um quadro com um determinado lugar e significação na história da arte, para daí, levar o aluno a se interessar pela forma. Tem-se aí um círculo, onde uma e outra iniciativa tende a se encontrar em termos de ensino de arte: criar interesse e entusiasmo no aluno para o ver. Logo as duas atitudes: desenhar a partir de uma obra de arte e desenhar a partir de um objeto têm intenções e procedimentos distintos, mas pertencem ao

mesmo campo de ação: o da criação. Então por que opor uma a outra e não utilizar-se de ambas para o bem do ensino e do aprendizado de arte?

Os princípios nos quais se baseiam o conceito de releitura não são novos, (eles estão, inclusive, no desenho de observação), os artistas e estudantes de artes aprendem com outros há séculos, seja copiando, para estudar a técnica, seja interpretando, citando, para levar à frente questões detectadas neste ou naquele quadro. O problema hoje é que a importante prática do exercício do olhar e da observação quase que desapareceu do processo de aprendizagem escolar em nome de apropriações aparentemente mais livres ou mais atraentes. É hora de dar nomes mais claros para os diferentes momentos e etapas do aprendizado de algo como desenho, de verificar que é possível pensar em exercícios de percepção, de criação de formas, de aprendizado das proporções, das gradações, da perspectiva, observando diretamente os objetos que nos cercam. É preciso recolocar a observação das coisas, o tempo, a experiência de desenhar, de ser e estar no mundo como elemento legítimo do ensino de arte e de educação do sujeito. É preciso que não se tenha medo do desenho de observação, mas que o atualize com pesquisas novas, exercícios e aportes teóricos fenomenológicos ou linguísticos. Como já bem o disse Gombrich, o desenho de observação não precisa ser arte, mas nem por isso é menos misterioso.

Percepção e prática

Os princípios nos quais se baseiam os exercícios de releitura começam na observação. Significa que, de alguma forma, um objeto é observado. No caso de uma releitura, desenha-se a partir de um quadro já feito, no de observação, desenha-se a partir do objeto, mas qual a diferença de um procedimento e do outro, quais são os pontos de contato? Como utilizar-se destas duas vias no seu estudo e trabalho de arte?

Certamente você já viu desenhos, pinturas, fotografias ou imagens cinematográficas que mostram quadros com objetos que você tem em sua casa e talvez já tenha se perguntado como tal artista fez uma obra tão interessante com objetos tão simples? Pode ser que até já tenha desenhado tais objetos, mas sem encontrar neles o mesmo encanto que emana da obra de arte. Gostaria que você verificasse esse confronto no seguinte exercício: passeie por sua casa e localize dois ou três desses objetos que lhe interesse desenhar concomitantemente, localize um quadro que represente estes mesmos objetos (ou semelhantes) em pintura, desenho, fotografia, vídeo etc. Em seguida, com grafite, desene esse quadro em seu bloco de papel da melhor forma que puder. Copie-o mais fiel possível. Sei que a palavra cópia virou estigma, mas não tenha medo disso, o

exercício não terminou ainda. Tendo feito o desenho, descreva no verso do papel como você percebeu o quadro, como ele está organizado e como você trabalhou para fazer sua “cópia”. Feito isso, pegue os dois ou três objetos que você escolheu em sua casa e monte com eles uma composição, seja sobre uma mesa ou outro lugar da casa e desene-os da mesma forma que fez o desenho anterior: com grafite, sobre papel e da melhor maneira possível e novamente escreva no verso dizendo como você organizou os objetos para desenhar e quais os pontos de contato – semelhança e diferenças com o primeiro desenho.

Você verá que é muito diferente fazer um desenho de um quadro já pronto e de desenhar os mesmos objetos a partir do real. O exercício é este; no final, o que o diferencia é esta estratégia: a observação atenta e a descrição do processo passo a passo, construindo, assim, um texto sobre o observar e o fazer no verso do desenho.



Fig 6: Jocimar Nalesco. Técnica mista sobre papel, curso de Artes Visuais presencial.



Fig 11: Fernando Augusto, fotografia digital.



Fig 12: Fernando Augusto, aquarela.

3. Estratégias da observação

De um certo tempo para cá, tem se confundido, de muitas maneiras, o desenho de observação com coisa mecânica, meramente ilustrativa ou até mesmo antiartística. Há até mesmo os que dizem que “não é preciso aprender a desenhar para fazer arte”. Evidentemente é uma afirmação infundada, porque a questão primeira neste tipo de desenho não é uma obra de arte, mas a observação, inclusive a fruição artística, com o intuito de sensibilizar o olhar para o mundo. Além disso, ninguém pode dizer a você “o que é preciso” exatamente para se fazer arte. Cada um tem uma experiência particular. O terreno da arte, como muitos outros campos das ciências humanas, são espaços movediços, de fronteiras pouco definidas, onde nada se pode afirmar categoricamente. No máximo, pode-se apontar direcionamentos, algumas técnicas, as quais são também movediças, pois uma vez apreendidas, o artista livremente as inverte.

O desenho figurativo ou de observação é um instrumento poderoso para se criar imagens, mas não significa uma espécie de superioridade sobre os outros tipos de desenho. O que não pode é vê-lo como algo simplesmente técnico, que não tem nada a dizer na arte contemporânea, ou como algo nocivo às artes. Como disse antes, tem-se confundido o termo figurativo ou realista com registro mecânico da sociedade, como se a imaginação fosse dissociada da realidade, como se pudesse haver uma transcrição imparcial, 100% objetiva do mundo externo, e isso não procede. Alguns artistas contemporâneos mostram bem o que estou falando: Lucien Freud, João Câmara, David Rockney, Vik Muniz, William Kentridge, Francisco Farias e tantos outros. Há também um grande número de desenhistas de revistas em quadrinhos muitos divulgados hoje como Frank Miller, Marjane Satrapi, Spiegelmann e outros.

Ouçamos a voz do poeta espanhol Antônio Machado “*caminhante não há caminho, faz-se o caminho caminhando*”, e a de Kandinsky, o pintor: “*todos os procedimentos são válidos, desde que internamente necessários*”. São duas frases seminais, que merecem atenção a vida inteira: a primeira refere-se ao fato de que aprendemos regras, técnicas, indicações, fazendo, caminhando, mas que o caminho de cada um é o próprio sujeito quem faz, com desvios, erros e acertos, vontades, acidentes etc; a segunda frase abre todas as portas, pode se fazer tudo, mas desde que seja internamente necessário. E esse “*internamente necessário*” é algo tão sutil e difícil de determinar que acompanha todo aprendizado artístico e mesmo toda a vida. Mas como perceber esse ponto? Quando uma obra está pronta, quando estamos prontos? Trata-se de uma descoberta pessoal, sensível, segundo o investimento, o talento e experiência de cada um.

Desenhar é ver, mas ver o quê? Ou como ver? São tantas as possibilidades e tantos caminhos que muitas vezes você perde mais tempo nas ondas da multiplicidade do que na percepção correta de um velho caminho. Podemos desenhar o que vemos, mas também o que não vemos, o que apenas sentimos ou o que simplesmente imaginamos. Tudo isso tem a ver com o ato de prestar atenção nos objetos cotidianos, nos acontecimentos diários, nos instrumentos que nos cercam e participam de nossas ações. Que formas essas coisas têm? Quem terá feito esse ou aquele instrumento? Como ver essas imagens desenhadas pela sua mão, com “erros” e “acertos”, semelhanças e diferenças? Conforme escreve Kímon Nicolaides (1969):

“Há somente um caminho correto para desenhar e este é um caminho perfeitamente material. Isso não tem nada a ver com artifício, técnica ou estética; mas somente com o ato de observar corretamente, o que significa um

contato físico com toda sorte de objetos, através de todos os sentidos”¹

A percepção dos objetos, o lugar que eles ocupam no mundo, o uso que você faz deles, as relações que existem entre um objeto e outro os tornam elementos de pensamento. Guarde isso: nós não pensamos o mundo sem os objetos! Com as coisas, com a matéria que nós manuseamos, com nossas próprias mãos e com os sentidos, construímos pensamentos. Estar no mundo é ser matéria, é ocupar espaço e ser espaço. Então, dedicar sua atenção aos objetos é comunicar-se com eles e, ao descobri-los, descobri-*se*.

Assim, gostaria de chamar a sua atenção para o desenho de observação e propor a você a experiência de desenhar, de observar, de adquirir essa habilidade até você alcançar uma certa convicção. Lembrando que o problema não está em fazer releitura, mas ver que este exercício também envolve a observação e que não se trata de uma briga de técnicas, mas que num bom aprendizado elas se complementam. Afinal o que seria das artes visuais sem o ato de observar? É preciso que se diga: observar não é uma coisa óbvia, devemos exercitar o olhar, o ver as formas de um objeto, as graduações de claro e escuro, as dobras de um tecido, as linhas balançantes das folhas e galhos das árvores, as ondulações e o brilho da água de uma piscina, as rugas no rosto de uma pessoa idosa, as formas e as nuances das nuvens no céu, o tom de voz de uma pessoa, os silêncios entre um som e outro, o desenho de uma árvore, de uma folha, de uma pedra... E esta lista não pararia por aqui, pois há muito o que observar. Logo, você percebe que todos os sentidos, tato, olfato, paladar, visão, audição, são modos de “ver”. Utilize-se do desenho como instrumento para ver e tire desse exercício os

¹ Tradução livre do autor.



Fig 13: Fernando Augusto, retrato de João Paulo. Carvão sobre papel.

benefícios que ele pode trazer para você, segundo sua sensibilidade, seu temperamento, sua cultura e sua visão de mundo. Mistérios não faltam no mundo e eles estão perto de nós, é o que se descobre na voz do poeta Fernando Pessoa (1996, p. 95)

O mistério das cousas onde está ele?
Onde está ele que não aparece? [...]
Sempre que olho para as cousas e penso no que os
Homens pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.
Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum.
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada a compreender.
Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos:
As cousas não têm significação: têm existência.
As cousas são o único sentido oculto das cousas.

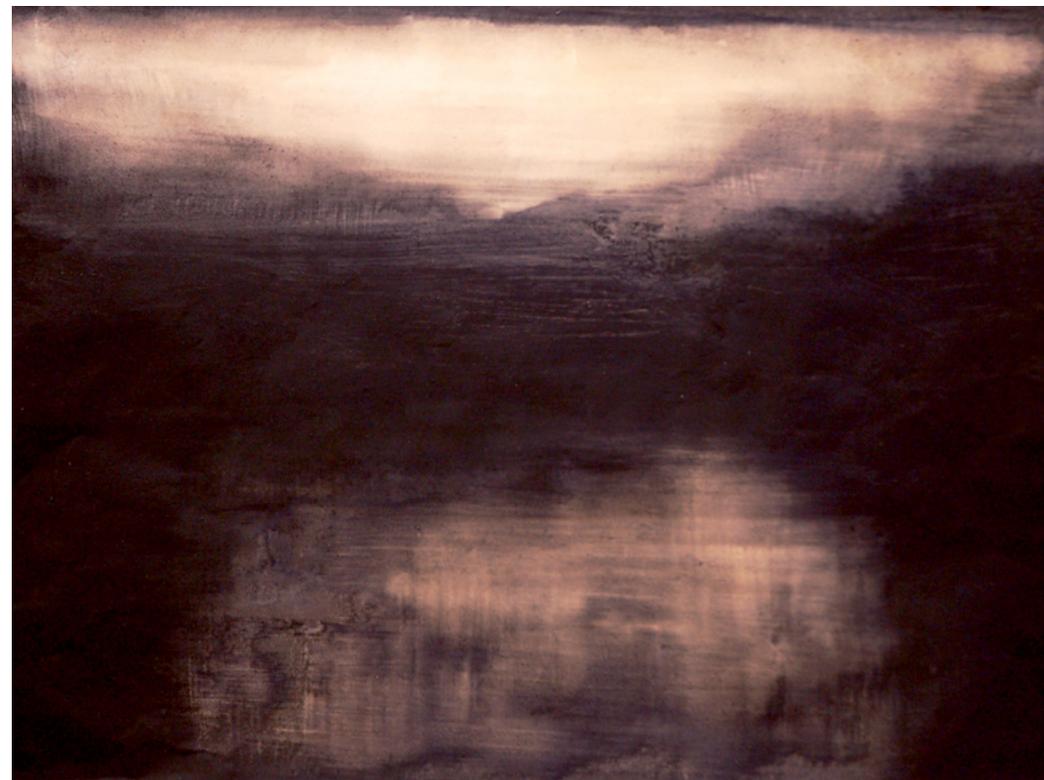


Fig 14: Hilal Sami Hilal, vinílica sobre alumínio.



Percepção e prática

Escreve Fernando Pessoa “o mistério das coisas, onde ele está? Onde está ele que não aparece? Em desenho, cabe perguntar, que “mistérios” podemos ver nas formas dos objetos do cotidiano, nas linhas, na luz e sombra e nas composições possíveis de se criar a partir desses objetos.

Ande pela sua casa e observe os contornos dos objetos, o espaço, o claro e escuro dos ambientes em diferentes horas do dia: de manhã, de tarde e à noite. Veja como a luz projeta e desenha sombras no chão, nas paredes e sobre os objetos. Veja também como a sombra de um objeto se projeta sobre outro, criando jogos de formas, às vezes, difíceis de se identificar. Depois de observar várias situações destas, pegue o seu caderno e desenhe. Primeiro só com linhas de contorno, depois preenchendo os espaços de sombra. Faça esse exercício durante o dia e veja como as sombras mudam em questão de minutos! É interessante acompanhar esse andamento do tempo, perceber e sentir que tudo está em movimento.

Crie também situações para você desenhar luz e sombra. Desenhe uma bola, pode ser uma de futebol, com a sombra projetada em um canto de parede. Observe como o lado por onde incide a luz fica mais claro e o outro mais escuro, preste atenção na passagem, na

gradação de cinzas ao passar do claro para o escuro. Veja também que a sombra se projeta no chão e na parede e explore isso. Crie diferentes situações de luz e sombra com uma lâmpada (ou vela) e uma bola e desenhe alguns desses quadros com lápis, depois com bico de pena.

Aprofundando mais o exercício, coloque um objeto vertical (por exemplo, uma garrafa ou uma régua), entre a luz e a bola e veja a projeção das sombras na bola, no chão e na parede. Desenhe primeiramente só com linhas, depois com luz e sombra. Crie alguns quadros com esses elementos e, em seguida, desenhe-os no papel, utilizando os diversos grafites, não se esquecendo de trabalhar também o fundo. Encontre os materiais, a luz adequada, crie seu tempo e exercite. Escreva um pequeno texto, descrevendo o processo de trabalho, quais foram as dificuldades e como você as resolveu, ou pelo menos tentou, isso aguçará sua consciência do trabalho.

A invenção do volume

1. Dobras

A excelência de um artista depende do refinamento de sua percepção. Quando seus olhos e sua mente estiverem habituados a perceber gradações, você as verá em todas as coisas na natureza. Verá tonalidades nas dobras das roupas das pessoas com quem estiver conversando, nos utensílios sobre a mesa quando estiver tomando café, nas diversas folhas de uma árvore, etc. E verá que a sombra tem cor. Isso mesmo, não é porque é sombra que ela é sempre preta ou cinza. A sombra em uma superfície vermelha é um vermelho escuro, que pode ser conseguido com a mistura de azul ou verde; a sombra em um azul é azul escuro, que pode ser conseguido, dependendo da situação, com vermelho, verde, preto, etc. A sombra em um amarelo pode tender para o laranja ou para o verde e assim por diante. Já a representação da luz nas cores tende a ser feita com o branco, mas isso não quer dizer que o claro seja conseguido somente com o branco. Ele pode ser conseguido, principalmente, com a combinação de cores mais claras, isso conforme exigir o contexto compositivo. Observe bem, você vai ver que não há na natureza cores sem claro e escuro, não há percepção de formas visuais sem luz e sombra.

Agora mesmo, enquanto escrevo, à noite, olho uma cadeira em um canto de parede. A luz do teto projeta a sombra dela no chão e na parede. O chão avermelhado tem sombra avermelhada enquanto que a mesma sombra ao passar para a parede branca tem sombra cinza claro. Se fosse

desenhá-la agora, com lápis, faria diferentes gradações de cinzas para o chão (que é uma cor escura) e para a parede (que é uma cor clara). Se fosse trabalhar com cor, seriam gradações cromáticas. Se fosse fazer este exercício amanhã, durante o dia, essa percepção seria totalmente diferente. Amanhã, com a luz do dia, as sombras dessa mesma cadeira que observo agora, seriam outras e o trabalho seria totalmente diferente. Preste atenção nessas coisas e você verá como essas nuances são importantes. São coisas assim que o artista observa e muitas vezes ninguém presta atenção. Veja como um artista como Goya pintou ambientes e salas. Veja também outros, como por exemplo, Edward Hopper ou o brasileiro João Câmara. Então, quando você for falar em pintura numa sala de aula ou em qualquer lugar, fale da sua experiência de observação, atente para esses fatos, assim você estará dando sentido ao ato de pintar, ao ato de desenhar, ao ato de criar. Mas tudo isso não será aquisição sua enquanto você não desenhar vários objetos e situações como as descritas e perceber as variadas, e às vezes, complicadas gradações de claro e escuro.



Fig 16: Fernando Augusto, Cortina. Fotografia digital.

Tão logo você consiga trabalhar gradações em objetos simples e definidos, chega a hora de exercitar situações mais exigentes, tais como dobras de tecidos, céus, nuvens, água, etc. O problema é sempre o mesmo, a diferença se faz no tratamento, no interesse visual, no efeito estético que conseguiu exprimir em cada um.

Você certamente já observou dobras de roupas desenhadas em histórias em quadrinhos, em pinturas, fotografias ou na vida cotidiana. Em razão disso, você está ciente de que representar dobras com lápis e papel ou tinta requer uma boa dose de observação. Isso envolve prática, pois como já disse, uma coisa é ver este fenômeno rapidamente aqui e ali, outra é observar com o propósito de desenhar. Para pensar e compreender a questão dobras em desenho, folheie algumas revistas fotográficas, revistas em quadrinhos ou livros de pintura que mostrem figuras vestidas e observe cuidadosamente como as dobras são feitas. Desenhe com os olhos algumas figuras que você encontrar. Mas não vá passando de folha em folha rapidamente um cem número de exemplos, detenha-se em uma ou duas figuras e desenhe-as com os olhos ou seguindo com os dedos, veja como são construídas, como alguns artistas carregam na pincelada, no gesto, no traço e outros são mais suaves. Mas quero acrescentar a este exercício, um outro elemento: a fala. Você pode achar estranho, mas experimente, faça o exercício e, à medida que se habituar, irá descobrindo as riquezas, os benefícios que ele pode dar. É o seguinte: a cada movimento da observação, vá falando para si mesmo (a), em voz alta, quais são as tonalidades mais claras, as mais escuras, as mais coloridas, etc. Veja e diga, se neste ou naquele ponto a sombra é verde, azul, preta ou tem a forma de triângulo, de trapézio ou uma forma sem nome, etc. Faça este exercício simples, de desenhar com o olhos e também com a fala, e veja que a voz dá uma energia (para alguns mais, para outros menos) ao ato de fazer, de compreender. Tal

exercício, se bem feito e praticado continuamente, ajudará trazer para sua consciência as sutilezas dos elementos visuais.

Hachura e *sfumato* são os nomes dados a duas diferentes maneiras de criar gradações em desenho. *Hachura* refere-se à criação de volumes e sombras com linhas curvas, cruzadas ou paralelas, deixando bem à mostra o tracejado. Vemos isso claramente nos desenhos de Michelangelo e Rafael, por exemplo. O *sfumato* é um termo italiano, cuja tradução seria algo como esfumado, refere-se a criação de gradações com esfuminho ou simplesmente com aplicação suave e gradativa do lápis, em todas direções, sem deixar marcas de linhas. Quem muito utilizou essa técnica foi Leonardo da Vinci. Ambas as técnicas, *hachura* e *sfumato* são muito trabalhosas e requerem exercícios cuidadosos e múltiplos. Veja na história da arte, os muitos exemplos de artistas que as utilizam e também outras hachuras mistas de traços diversos.



Percepção e prática

Observe roupas e tecidos à luz, e preste atenção nas sombras. Pense em como representaria isso em desenho. Observe também fotografias de moda ou publicidade e veja as gradações feitas com pontos pequeníssimos e pense em desenho, porque são essas imagens que vamos desenhar nesta lição. Sugiro aqui um exercício bem definido de desenho, mas você deve experimentar outros modelos e situações e os praticar. Pegue uma revista com fotografias de roupas (as revistas de modas são bons modelos para isso) e observe bem as dobras das vestimentas, escolha duas ou três fotos e recorte, em retângulo ou quadrado, um detalhe de cada vestimenta, de maneira que fique somente as dobras, quase que abstratamente. Faça em sua folha de desenho um retângulo ou um quadrado, correspondente ao recorte do detalhe fotográfico e desenhe as dobras – somente dobras, primeiro com grafite, depois, quando estiver mais seguro, com outros materiais e com cor.

Em sendo a proposta desenhar tonalidades, exercite, portanto, a observação dessas nuances na vida cotidiana e exercite no desenho propriamente dito. Se você se perder em meios à rede de linhas e de manchas, não pare seu desenho por causa disso, continue seu exercício. Ao final, pode ser ainda que ele não saia como você gostaria. Compreenda isso: desenhar é descobrir coisas a partir do desenho e

não simplesmente satisfazer suas aspirações, mas talvez ao contrário disso, corrigi-las ou construir aspirações novas. Então avance em seu estudo, errando, sentido-se perdido, sentido-se insatisfeito. Deixe essas coisas existirem, deixe o desenho aparentemente “errado” existir. O julgamento correto é uma coisa que se faz com o tempo e, sobretudo, com experiência. Desenhe o detalhe do recorte fotográfico sem se importar com a forma do corpo, importe-se com as ondulações das dobras, com a ideia de volume e deixe-as aparecerem como um balanço do mar. Faça primeiro um esboço, um esquema, demarcando as dobras principais e sombras mais escuras, depois vá acrescentando as tonalidades, de maneira global, em todos os lados, trabalhando em camadas de cinzas claro e médio em todo o desenho, depois vá escurecendo nas partes que devem ficar mais escuras e acerte as passagens de tons. Se as marcas das linhas a lápis ficarem muito aparentes e isso incomodar você, conviva com isso, a prática mostrará as qualidades dessas configurações e outras mais. Ao final do exercício, escreva no verso do papel suas impressões desse fazer. Comente sobre o tempo que gastou, se houve cansaço, insatisfação, enfim, descreva as etapas do seu exercício, registrando, assim, suas impressões, seu caminhar.

Procure fazer os exercícios atenciosamente. Veja também outras possibilidades, fique atento para o efeito estético que um exercício simples como este pode apresentar, e, na medida do possível,

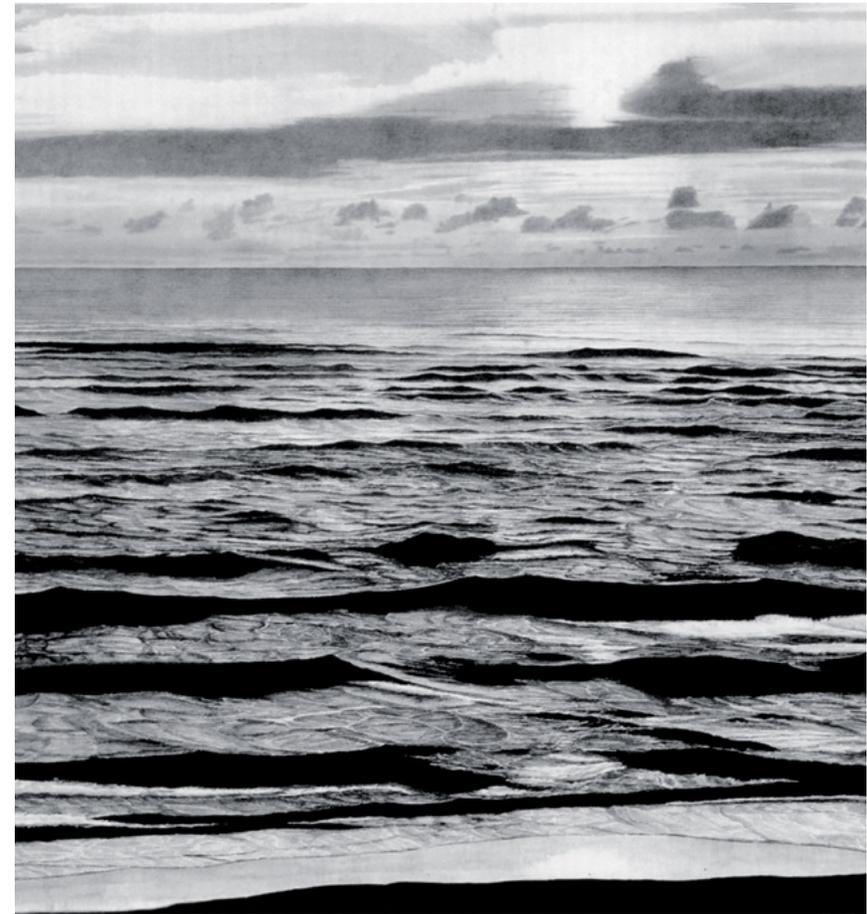


Fig 17: Francisco Farias, grafite sobre papel.

explora isso. Cada exercício é técnico e também artístico. Tão logo quanto possa, procure exercitar a feitura de escalas tonais em todo desenho que fizer. Procure fazê-la de diferentes modos e com diferentes materiais. As mais usadas são feitas em linhas com materiais de ponta como lápis, pena, carvão, pastel, mas assim que você dominar um material, perceberá, entre um e outro, a correspondência de efeitos e procedimentos. Guarde isso: quase toda expressão em desenho depende do seu poder de gradação, da sua habilidade em criar trabalhos com diferentes valores tonais, seja em preto e branco ou a cores, com lápis, pastel, gouache, acrílica, colagem, etc.



Fig 18: Larissa, aluna do curso de Artes Visuais presencial. Luz e sombra, grafite sobre papel.

2. Tecendo a luz e a sombra

Tendo desenhado dobras a partir de fotografias, você deve então desenhar a partir do natural, isto é, da observação do objeto mesmo. As possibilidades de descoberta são muitas: o estar diante do objeto em um ambiente, as variações e as qualidades da luz do dia ou da luz elétrica, os diferentes tipos de tecidos: pesados, leves, grossos, finos, duros, macios, coloridos etc. Se você olhar por alguns minutos as dobras de um tecido em um canto da sala, daria para escrever muitas páginas. São muitas as formas e nuances que se mostram e, tão logo passe o primeiro minuto de observação, elas enchem a memória de lembranças e de associações. Observe, desenhe e sinta isso. Deixe as dobras se desenharem em seus olhos, em sua mente. Veja a profusão de linhas e dobras, tantas que não dá para descrever.

Como já teorizou Leibniz, o pensamento é dobra e redobra. Penso que as curvas e os caimentos de um tecido são metáforas perfeitas desse conceito. Um pedaço de tecido esticado é plano; solto no espaço ele se dobra e cria a terceira dimensão. Ele se desdobra, assume formas, seja do objeto que ele vier a cobrir, seja em si mesmo, em redobramentos infinitos, ramificações, rizomas. Em qualquer parte ele é dobra, é parte e o todo. Algumas dobras pequenas se perdem no meio das grandes. Atente para os diferentes tons perceptíveis, os quais, cartesianamente, separamos nas primeiras lições, em quadrados geométricos na escala cromática. Agora, eles se mostram em um todo orgânico impossível de metrificar. Observe as passagens entre as partes claras e escuras. Quando estiver desenhando, não busque muita semelhança entre o desenho e o objeto real, lembre-se, há sempre uma grande distância entre um desenho e o objeto real. O objeto é uma realidade, o desenho outra, a ligação entre um e outro é uma operação de significação feita pela linguagem. Um não substitui o outro.

É comum, quando se fala de desenho, pensar logo em linhas de contorno definindo uma forma. Mas nesta altura do curso talvez você já perceba que tudo o que vemos se apresenta para nós em valores tonais de claro – escuro; isso vale tanto para as imagens em cores quanto para as imagens em branco e preto (se você observar bem, a linha, neste contexto não aparece), tudo se mostra numa infinita gradação de tons claros e escuros. Perceba isso no desenrolar dos seus estudos, desenvolva sequências de exercícios, aumentando gradativamente o nível de dificuldade do uso da luz e da sombra até responder bem à questão. Faça escalas de valores tonais com grafite, bico de pena e com cor, indo do tom mais claro até o mais escuro. A criação de luz e sombra nada mais é do que a aplicação de escalas tonais, exercício simples que você já conhece.

A questão do direcionamento do traçado e do gesto certamente vai aparecer toda vez em que estiver preenchendo um espaço; o aprendizado consiste em experimentar diferentes traçados, seja dos já conhecidos como *sfumato* ou *hachura*, seja outros pontilhados, traços irregulares, mistos etc. À medida que você for exercitando, veja os traçados com os quais você se identifica mais e trabalhe com eles.



Juan Fabio Costa

Percepção e prática

Escolha um tecido (lençol, toalha ou uma roupa qualquer), pendure-o em prego ou gancho numa parede, ou deposite-o sobre o encosto de uma cadeira e observe os efeitos de luz e sombra nas dobras e redobras. Mas é preciso que haja uma luz forte incidindo em um dos lados do tecido, demarcando bem o claro-escuro. Se você trabalhar com a luz natural, lembre-se que ela varia constantemente e que, passado um tempo, ela já não é a mesma. Neste caso, você deve ficar atento e procurar trabalhar mais rapidamente. Se for com a luz artificial, arrume a iluminação de forma que os efeitos de claro e escuro sejam bem visíveis. Após haver determinado a iluminação e o ângulo a ser desenhado, comece seu desenho com linhas estruturais, um esboço no qual você marcará as áreas cinzas e escuras e, em seguida, vá acrescentando os detalhes em partes variadas. Perceba que sombra e luz são uma mesma extensão, são unidas, fundem-se uma na outra, sem linhas de contorno: como a fumaça que se perde no ar. Assim, sua luz e sombra devem passar de uma para outra sem aparente separação.

Abro um parêntese para lhe dizer que normalmente esse exercício é demorado e os primeiros resultados são confusos. No entanto, só posso lhe dizer que insista, lembre-se que o exercício é exigente e dinâmico e, tal como a realidade, não se entrega facilmente. Não é como algo que você compra no mercado por um preço barato. Não,

Fig 19: Desenho de aluno do curso de desenho livre presencial. Grafite sobre papel.

o desenho é exigente, o desenho devolve a você o que você investe nele; é como na vida real quando nos sentimos perdidos em muitas situações, mas temos de continuar em frente, não é mesmo? Por que o desenho seria diferente?

3. Desenhando com o branco

Quando se fala em desenho, logo se pensa em papel branco, riscado com linhas pretas. Como você agiria se tivesse que desenhar com o branco sobre fundo preto? Seria a mesma coisa? Como seria construir a luz com o branco e não com o preto? Essa mudança de situação tem por objetivo aguçar a sua percepção para o suporte e os instrumentos com os quais você desenha e, ao inverter certos procedimentos, levar você a buscar diferentes possibilidades de trabalhar e criar imagens em desenho, agora escuro-claro.

A situação não é habitual e talvez a técnica que mais lide com ela seja a gravura, notadamente a xilogravura e a técnica de gravura em metal chamada maneira negra. Ambas trabalham a partir de um plano negro e vão criando espaços brancos. Mas desenhar sobre fundo negro não significa simplesmente desenhar com linhas brancas. Significa, primeiramente, entender um plano ativado, carregado de intensidade, possivelmente até dramático e trazer luz para este espaço. Seria interessante, em nossa tradição cristã, pensar que no princípio havia as trevas e Deus disse: haja luz e a luz se fez. O negro está na origem, mas só alguns momentos antes da luz vir com seus pontos brilhantes como um céu estrelado ou o infinito, com nuances de cinzas azulados da aurora, até o sol a pino do meio dia.

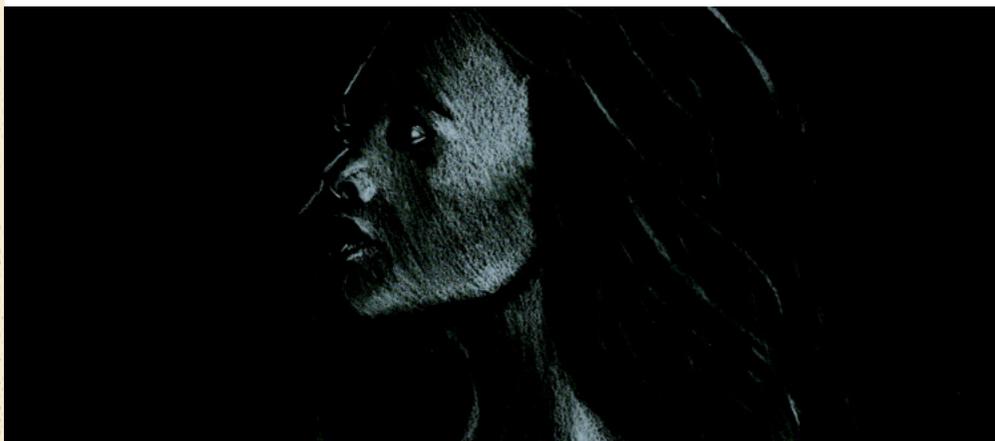
Faça um passeio pela história da arte e veja gravuras de diferentes períodos, da Idade Média até o Impressionismo. Veja como a xilo trabalha, construindo linhas, quase sempre como o desenho, a partir do encavo próprio desta técnica, linhas pretas no branco, e, ao contrário disso, como no Expressionismo (notadamente o alemão), o branco e negro, contraste fundamental dessa técnica, explodem como forma expressiva. Isto é, eles trabalham com o branco sobre o fundo negro. Para incentivá-lo neste

passeio pela gravura transcrevo abaixo trecho de uma entrevista com o gravador Marco Buti²:

Dou aula de desenho e gravura e, numa aula de gravura, tem certas coisas que absolutamente não posso deixar de dizer. Seria um mau curso de gravura passar por cima de Dürer e Rembrandt, isso tem que ser abordado em qualquer curso de gravura em metal que eu vá dar. [...] Passo também pela história da gravura, pois ela está o tempo todo associada com o lado técnico da disciplina. O conhecimento da gravura, o que foi feito até agora, é uma maneira de capacitar as pessoas a pensar a gravura que eles vão fazer, inclusive do ponto vista técnico. [...] A técnica e o desenho não se separam nunca. Então não tem técnica que não seja contemporânea,

porque o desenho só pode ser feito agora e não dá para separar a técnica do desenho.

Outro exemplo, na gravura brasileira, é a obra de Oswald Goeldi. Pesquise e perceba como este artista cria rasgos de luz na escuridão do plano, resultando em obras densas e carregadas.



² In: Arte, criação e ensino de arte — conversa com Annateresa Fabris, Marco Buti e Marco Giannotti, Org. Fernando Augusto e Adriana, no prelo

Fig 20: Fabiana, curso de Artes Visuais presencial. Desenho branco sobre o negro, lápis aquarelado sobre papel.

Percepção e prática

Consiga algumas folhas de papel preto, marrom ou outra cor escura, lápis, pastel ou tinta clara e desenhe com estes materiais sobre o fundo preto.

Faça primeiro uma composição com objetos simples sobre uma mesa, garrafa, bule, copo etc. Trace as linhas de contorno, em seguida trabalhe a luz. Experimente também situações mais complexas: um rosto, um ambiente e sinta as dificuldades e os atrativos que é trabalhar com um fundo que não são neutros ou brancos. Você também pode experimentar situações menos figurativas, trabalhar pontos e linhas sobre o plano preto ou fazer exercícios desenhando formas apenas pelo contorno, como já vimos em lições anteriores. O importante é experimentar este desenho feito com lápis branco sobre o preto e perceber esta possibilidade de trabalhar com o plano ativado pela cor.



4. Gradação e autonomia

A percepção da gradação é sempre difícil no começo. Você pode pensar que sabe o suficiente nos primeiros exercícios. Mas, ao começar a exercitá-la, verá que se trata de um campo vasto e inesgotável. Observe alguns objetos à sua frente, por exemplo, uma xícara com um pires sobre a mesa. Compare as tonalidades da parte de dentro e as da parte de fora dela. Veja como o sombreamento, dependendo da luz incidente, a faz parecer redonda. Desenhe isso com os olhos, tente guardar essa impressão na memória, depois, se possível, fotografe essa situação de duas maneiras: uma utilizando o flash da câmera e outro sem o flash, observe a diferença entre as duas fotos. Uma vai estar mais clara, mais chapada, a outra mais sombreada, com maior efeito de profundidade. Observe bem essas diferenças, pense nelas como desenho, pense na possibilidade de representá-las com lápis ou bico de pena. Se sua observação for acurada você estará percebendo bem o que foi dito: uma coisa é olhar o objeto tridimensional no mundo real, outra é olhar o desenho desse objeto em papel. Há entre um e outro uma distância enorme que só suplantamos porque estamos convencidos de que um representa o outro. Conviva com essa distância real entre desenho (signo) e o referente. Por mais realista seja, à medida que você se interessar pelos aspectos concretos e expressivos dos próprios elementos visuais, tal distância ainda será mais radical, porque o desenho se torna um objeto em si e, a partir disso, passa a falar mais dos elementos da sua realidade constitutiva do que da realidade referencial.

Mas, voltando ao exemplo da xícara: olhe as diferentes gradações presentes no objeto, mas não basta olhar, é preciso fazer, mesmo porque o exercício de feitura é um outro tipo de percepção, à medida que se faz, vai se preenchendo o espaço de linhas e valores tonais, por si mesmo, o

desenho sugere desdobramentos e leva a outras esferas perceptivas mais específicas, não verbais e difíceis de dizer. Este fazer o levará também a criar claro-escuros, sombras e manchas que não são mais vinculados à realidade do objeto, mas à realidade do desenho, é o que chamo de *claro-escuro autônomo*. Trata-se da utilização da luz e sombra no desenho, não mais para dar volume ou profundidade de forma realista, mas para dar ênfase aos espaços, ao pensamento compositivo que você quiser imprimir ao desenho. Isto é, criar sensação de volume e profundidade sem a figuração.

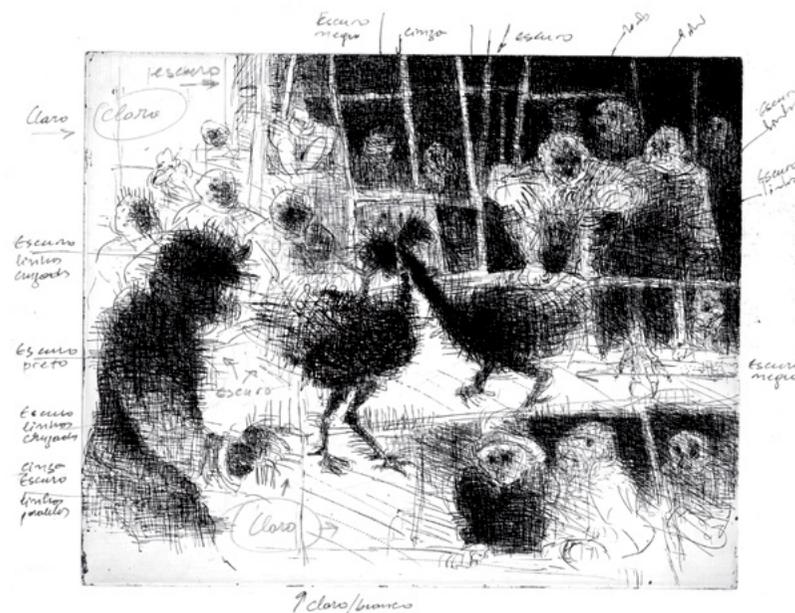


Fig 22: Fernando Augusto, Briga de galos. Gravura em metal.

Percepção e prática

Nos exercícios com luz projetada sobre objetos simples, chamei sua atenção para o sombreamento, a partir da observação de objetos reais. Disse-lhes, inclusive que não eram exercícios para serem feitos de imaginação, mas do ato de olhar os objetos na natureza, na vida cotidiana. Agora, vamos trabalhar com sombras imaginadas, isto é, independentes da realidade factual. Denomino este exercício de claro-escuro autônomo ou inventado, por ser ele a criação de zonas escuras e claras no desenho, buscando dar ênfase à composição das formas sem obedecer orientação natural do objeto desenhado. É a criação de manchas, gradações, texturas (de claro e escuro), seguindo uma organização interna ao desenho, visando a um efeito estético, independente da orientação da luz na realidade.

Explico melhor a questão: imagine uma mesa com xícaras, garrafas e outros objetos e uma cortina do lado. Digamos que você fez este desenho e, a partir daí, você pensa os claros e escuros. Suponhamos que você escolha deixar a cortina em tons cinzas, o fundo escuro, os objetos em tons variados, e um ou outro, totalmente branco. Assim, você cria tanto uma variação tonal, como um choque entre os tons opostos no ambiente do desenho. E se for o contrário? O fundo claro e os objetos em tons mais escuros, um deles,

totalmente claro e uma sombra que não existe na realidade, na parede? Veja que a proposta do exercício aqui é se trabalhar com uma cena do cotidiano, porém, dando a ela tratamento de claro-escuro totalmente inventado. Aí você pode atribuir ênfase a certos espaços do desenho, não para que o objeto desenhado pareça realista, mas para obter uma sensação de profundidade como efeito estético. As sombras ou manchas podem, inclusive, ultrapassar os contornos do desenho, afinal elas são autônomas.

Se usar o pastel seco ou carvão, lembre-se que é preciso fixar. Para tanto, você pode usar fixador adquirido em loja como também fabricá-lo com água, cola e álcool, na seguinte proporção: uma medida de cola branca, seis de água e, depois de misturado esses elementos, acrescentar três medidas de álcool. Aplicar com um vaporizador, conforme ensina a disciplina de fabricações de materiais.



Fig 23: Hilal Sami Hilal, vinílica sobre alumínio.

3 Olhar a Frente

1. Elementos da Natureza

Tão logo você se sinta capaz de expressar uma superfície ondulante (dobras), as relações de massas, de claro e escuro a partir de objetos do cotidiano, passemos ao mundo da paisagem, mais especificamente folhas, galhos, flores e árvores. Trata-se de um tema vasto e rico sobre o qual muitos artistas dedicaram vidas inteiras de trabalho. Nesta disciplina, faremos somente uma aproximação introdutória ao tema, veremos apenas alguns aspectos gráficos dos elementos da natureza e da paisagem, com o objetivo de aguçar a sua visão para diferentes objetos e para o desenho.

Passeie pelo jardim ou por algum bosque próximo de sua casa e observe algumas árvores, principalmente seus galhos e folhas. Este é um exercício simples e prazeroso, mas quando o fazemos com o propósito de desenhar, a primeira dificuldade que se manifesta é a intrincada ramificação de galhos sobre galhos, folhas sobre folhas. São tantos detalhes que os olhos passam de um a outro sem saber em que se fixar. De certa forma, é parecido com o desenho de dobras; as formas se desdobram e você não sabe bem o que viu. Ao desenhar, você obrigatoriamente selecionará elementos e operará sínteses. Você pode também utilizar fotografias, uma coisa não elimina a outra, mais vantajoso é usar as duas possibilidades e outras mais. Escute o que diz o grande desenhista Francisco Farias acerca do seu próprio processo:



“Já fiz dezenas de fotos de uma paisagem para não usar diretamente nenhuma nos desenhos [...] Por outro lado, de fotos únicas já derivei mais de uma dezena de desenhos, modificando a luz, a fatura, a própria composição.³”

Percepção e prática

Observe a natureza e desenhe folhas, galhos e árvores diversas vezes, sob diferentes ângulos. Veja, por exemplo, uma folha de perfil ou retorcida, observe a matéria desta folha e a matéria do desenho. Procure desenvolver o interesse por essas coisas simples, quase sempre despercebidas no dia a dia e, na medida do seu desenhar, veja como torná-las interessantes.

Observe a natureza e desenhe folhas, galhos e árvores diversas vezes, sob diferentes ângulos. Veja, por exemplo, uma folha de perfil ou retorcida, observe a matéria desta folha e a matéria do desenho. Procure desenvolver o interesse por essas coisas simples, quase sempre despercebidas no dia a dia e, na medida do seu desenhar, veja como torná-las interessantes.

Desenhando flores

Depois da figura humana, talvez seja a flor o objeto mais explorado nas imagens da arte. Tanto que se tornou um estereótipo, uma espécie de lugar comum e até uma fraqueza, porque é quase impossível fazer alguma coisa expressiva com o tema, de tão estereotipado ele se tornou. A realidade é clara, uma flor é um objeto belo em si,

³ Francisco Farias. Despaisagem desenhos. Edições Mirabilia, Primeiro de Maio-PR. 2008

mas tão explorado esteticamente que acaba se tornando convencional, enfadonho e, conseqüentemente, exige de quem trabalha com o tema dizer a que veio. Assim não dá para desenhar flor impunemente, e a grande maioria de quadro feitos com o tema cai num mero decorativismo. Então por que estou sugerindo desenhar flores? Para você se defrontar com o problema, para você ver que uma coisa é estudar uma forma, qualquer que seja, e torná-la interessante, outra é desenhar algo que já é interessante na vida e, tantas vezes, não conseguir lhe imprimir um interesse maior.

Continuando seu passeio, traga para casa uma flor e observe-a atentamente. Observe-a e respire-a, gaste alguns minutos nesta tarefa e, em seguida, desenhe-a com lápis ou caneta, ocupando preferivelmente toda sua folha de papel. Faça primeiro um esboço para ter noção do espaço a ser trabalhado, as posições corretas ou possíveis das formas e, em seguida, desenhe mais demoradamente, fazendo aparecer detalhes, dobras etc.

Desenhar uma flor pode envolver desenhar também folhas e até galhos. Se esse for o seu caso, procure fazer essas partes de maneira menos detalhadas, às vezes somente com manchas ou meros contornos. Perceba que tais elementos são importantes para dar uma visão de conjunto e, à medida que eles são tratados de forma mais leve, sem detalhes, isso chama a atenção para a parte principal do desenho, enriquecendo-o.

Desenhando árvores

Desenhar paisagem seria um curso inteiro, contudo, espero, com esta pequena introdução, incentivá-lo a trabalhar o tema. O primeiro passo é observar, e isso vale para a vida inteira. Por isso, vá a algum lugar onde possa observar uma árvore e aprecie-a como se olha uma escultura, de todos os lados e, caso possa, suba em seus galhos. Se você for do interior poderá se lembrar das muitas vezes que subiu em árvores para brincar, arrancar frutas, mas também para ver do alto, para sentir a sensação do balanço, a sensação de estar entre galhos e folhas e de sair do chão. Essa sensação tem tudo a ver com arte. De certa forma, desenhando, estamos subindo em árvores. Escolha um galho, um detalhe de árvore para você desenhar *in loco*. Tire um tempo para isso, meia hora ou uma hora, sentado ou em pé, mas diante da árvore. Deixe seus pensamentos viajarem, se quiser também escreva, anote seus pensamentos. Comece fazendo um esboço, em seguida desenhe mais demoradamente. Quanto mais você proceder assim, mais se habilitará a ver e a criar graficamente. O desenho de uma árvore pode ser tão complexo quanto de uma casa cheia de objetos. Sempre haverá detalhes que serão eliminados em favor do todo, mesmo porque o próprio olhar não vê tudo, mas parte. Desenhe o aspecto geral, alguns galhos e folhas, muitos dos quais

representados apenas com alguns traços. O olho do espectador será induzido, pelo aspecto geral, a ver todo o conjunto como folhas.

Um bom artifício para criar interesse visual e dar efeito de profundidade é exagerar na força do traço ou no detalhamento das partes que estão mais próximas e deixar mais cinzas ou sem detalhes aquelas mais distantes.



Fig 24: Lincoln Guimarães, caderno de anotações. Grafite sobre papel.

2. Paisagem e linhas estruturais

Árvores vistas de longe são como conjuntos de pontos, linhas e planos de cores belos de se ver. Você não vê os detalhes à distância, por isso não se preocupe em desenhar as folhas, aliás, mesmo de perto você não desenha todas as folhas de uma árvore, desenha partes. O olhar é que completa e entende a imagem a partir de traços indicativos. Você então toma consciência de que trabalha com elementos gráficos, pontos, linhas, gradações de cinzas ou cores, com ênfase em determinadas direções, deixando para o olhar sintetizar o conjunto de traços como árvores, paisagens etc. A diferença entre uma árvore e outra se dá, às vezes, pela mudança de ritmo do traçado, pela quantidade ou tamanho de pontos, pela forma etc.

A história da arte está recheada de exemplos de imagens da paisagem, desde aqueles esquematizados na Idade Média e no Renascimento, quando a paisagem era apenas fundo para cenas históricas, mitológicas, alegóricas ou retratos de nobres, até a sua invenção como tema suficiente para a pintura por Giorgione⁴, historicamente, o primeiro artista a tratar a paisagem como elemento principal de um quadro. De lá para cá, artistas como Rembrandt, Rubens, Constable, Turner, Van Gogh, Cézanne, Monet e outros, fizeram da paisagem motivo legítimo da pintura. Para esta disciplina de desenho, sugiro observarem, entre outros, os trabalhos dos artistas, Francisco Farias que, trabalhando basicamente com lápis e papel, tem construído belas paisagens, reinventadas a partir de fotos e da observação natural e do artista capixaba Sami Hilal que, paralelo à sua obra tridimensional, cria manchas soturnas iluminadas com o brilho do alumínio que lhe serve como suporte, sugerindo imagens de nuvens

⁴ A questão da invenção da paisagem em pintura é melhor estudada no texto de minha autoria: Giorgione: A invenção da paisagem, publicado em 2001, no Jornal de Londrina-PR.

ou paisagens românticas e nostálgicas. É preciso mencionar também os artistas Levího Fanzeres e Homero Massena, que criaram um universo paisagístico Pós-Impressionista do Espírito Santo.

Observe o tratamento que os diferentes artistas citados imprimem ao tema, seja pela ênfase em planos de cores, na criação do efeito de perspectiva, seja nos recortes ou na definição de elementos como frutas, folhas e galhos. De diferentes maneiras, a paisagem tornou-se um dos grandes atrativos do mundo visual. O desenho, a pintura e, mais recentemente, a fotografia, o cinema e o vídeo têm enriquecido a nossa maneira de ver e de trabalhar com a paisagem.

Não há regra geral de como desenhar qualquer objeto, mas observe que todas as coisas visíveis podem ser compreendidas em linhas estruturais e também dentro de uma forma geométrica. Assim, uma casa pode ser vista dentro da estrutura de um retângulo, uma figura humana sentada pode ser vista dentro de um triângulo, uma cadeira dentro da estrutura de um quadrado ou dentro de um retângulo, uma árvore dentro de um círculo e assim por diante.

Vá a um parque ou caminhe pela sua rua e observe as linhas principais (ou estruturais) de uma árvore. Veja que ela pode ser sintetizada dentro de uma estrutura geométrica. Uma árvore sozinha cabe dentro de um círculo, duas ou três juntas podem ser visualizadas em um retângulo e assim por diante. Faça esboços rápidos e veja como árvores se assentam nesse esquema, incluindo caule, galhos, copas. Essa compreensão geral pode ajudá-lo no processo de aprendizado do desenho.

Conforme ensina John Ruskin, de uma maneira geral a estrutura de uma árvore obedece ao propósito de cada ramo sustentar para o alto, em direção à luz, seu ramo filhote, mais fino e mais curto, mesmo que ele tombe sob o peso das folhas. Isto é, uma parte maior e mais firme se subdivide

em partes menores e se íntegra ao todo e, no final temos a estrutura geral em forma de leque. Observe então as estruturas de cada árvore e você verá de forma mais plástica, de forma mais atenta e dará testemunho do que viu graficamente.



Fig 25: Junior Bitencourt, Desenho, Curso de Artes Visuais presencial.
Grafite sobre papel.

Percepção e prática

Uma maneira de desenhar paisagens (e objetos vistos em perspectiva, questão que veremos mais detalhadamente à frente), do natural e estando dentro dela, é observá-las através de um vidro transparente e desenhar no vidro com uma caneta de retroprojeto. Observe uma paisagem através de um retângulo de vidro, pode ser até mesmo do vidro de sua janela, se possível, e trace-a, com caneta apropriada sobre o vidro, o que estiver vendo. No caso de sair para desenhar fora, pegue uma pequena chapa de vidro transparente, de aproximadamente 20x25 cm, lixe as bordas ou coloque uma fita adesiva nelas para tirar o corte, encontre um lugar onde possa trabalhar por um tempo e se posicione para desenhar. Para fazer esse exercício, é preciso que você esteja imóvel, não deve se movimentar, nem com a cabeça, nem com o vidro e, mais ainda, deve observar somente com um olho aberto, se não as linhas se embaralham. Desenhe, seguindo as linhas principais e operando sínteses, não dá para pegar todos os detalhes. Se quiser, pode desenhar com canetas de cores diferentes. Ao terminar, coloque uma folha branca de papel atrás do vidro para melhor ver o desenho, compare a paisagem com o desenho que você fez e, em seguida, desenhe novamente o mesmo motivo, olhando diretamente sem a ajuda

do vidro, depois compare os dois desenhos. Faça esse tipo de desenho quantas vezes puder, para apagar utilize álcool. Observe os acertos e erros e veja que no conjunto de traços, todo o desenho tem uma dinâmica e não há “erros” propriamente ditos, mas o desenho no seu contexto.

3. Perspectiva de sobreposição

A perspectiva, por si só, toma todo um curso de desenho, tal é a sua complexidade e a sua significação nas artes visuais. Nas lições que se seguem, abordo a perspectiva por vários ângulos, alguns, inclusive, pouco usuais dentro do ensino de arte. O intuito é oferecer indicações concretas para um bom entendimento da questão e encaminhamentos para possíveis desdobramentos e aprofundamentos. Informo também que escrevo a partir da minha experiência em sala de aula, com alunos que entram no curso presencial achando perspectiva um bicho de sete cabeças e depois de sessenta horas de estudo compreendem bem os princípios dessa técnica e são capazes de desenhar com profundidade. Há muitos cadernos e livros que ensinam a perspectiva, mas normalmente eles só falam da renascentista, a abordagem que faço aqui vem da minha prática de desenho e dos procedimentos que discuto em sala de aula. É neste contexto que denomino certas estratégias como: perspectiva de sobreposição, decrescente, de variação tonal e múltipla, nomes que inventei para subdividir pedagogicamente este processo, por acreditar que assim faço compreender melhor a questão da perspectiva como uma experiência de percepção, de construção e de invenção. Parto da estratégia

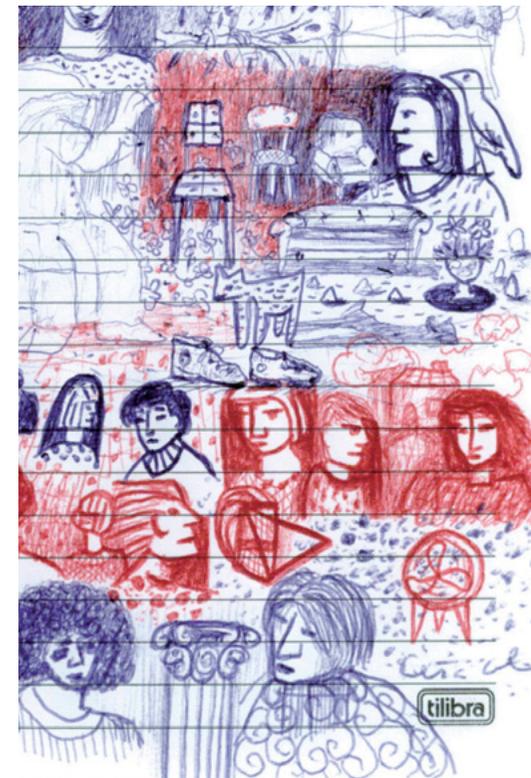


Fig 26: Cesar Cola. Caneta bic sobre papel.

da sobreposição, uma compreensão gestáltica de efeito de profundidade, até uma perspectiva que compreende uma multiplicidade de olhares sobre o objeto, compreendida a partir do cubismo até o hibridismo da arte contemporânea.

A perspectiva como a conhecemos hoje é um conceito de representação espacial que vem da matemática e ganhou projeção na arte renascentista. Trata-se do sistema que busca representar um objeto, um cubo ou uma mesa, do modo como o vemos na realidade e em profundidade. Mas, se a perspectiva vem do Renascimento (por volta de 1500), significa que antes disso se usava outros modos para representar objetos em profundidade e o espaço tridimensional no plano. A sobreposição é uma delas.

Sobreposição. Imagine este quadro: um círculo sobre um retângulo estreito, cujas pontas saem dos lados. Como você representaria isso — essas duas figuras, uma atrás da outra? Se você desenhou claramente este quadro em sua imaginação, observou, então, que para transmitir essa ideia de “atrás” você desenhou o círculo todo e desenhou apenas as duas pontas do retângulo que aparecem dos lados. Significação: vemos o círculo todo porque ele está “sobre” e vemos apenas parte do retângulo porque ele está “sob”. A estratégia de representação é colocar uma figura conhecida em sua inteireza (o círculo), como poderia ser uma árvore, um homem e a outra figura que deve parecer “atrás”, apenas em parte, de forma que o olho, devido à experiência, entenda que a parte da figura que falta está lá, mas atrás da primeira. É uma situação complexa, mental. O olhar completa a imagem e, assim, passa a existir ali profundidade. Esse é o princípio da sobreposição: uma forma definida é desenhada completa no plano, e colada a ela, uma outra incompleta, mas de um certo modo que dê a entender que está coberta pela forma primeira.

Percepção e prática

A sobreposição é um princípio rudimentar de representação de profundidade à mão do desenhista. Em um desenho, como o que exemplifiquei acima, se você sobrepuser mais elementos e acrescentar diferenças de tamanhos nas formas, gradativamente, e também diferentes valores tonais terá, aí, de saída, um efeito de perspectiva visual que não passa pela geometria chamada euclidiana. Isso vale para representação de grupos de figuras humanas, na qual você vê as pontas das cabeças em sobreposição, uma seguida das outras, e lê isso como conjunto de pessoas ou multidão. Observe como grupo de pessoas são apresentados em quadros religiosos ou históricos na pintura medieval, na renascentista, na impressionista, e também em revistas em quadrinhos, em fotografias. Nesta sequência, você verá a sobreposição simples de figuras, acrescida de diferentes valores tonais, funcionar como profundidade.

No estudo desta lição, comece desenhando diferentes formas geométricas, de maneira a representar uma atrás da outra. Pinte de preto as que estão “atrás”. Na sequência, faça exercícios mais complexos, com mais formas e crescente valores tonais.

4. Perspectiva inversa

Em novembro de 2009, participei de uma exposição em Recife. Aproveitei para andar no Mercado São José, e lá, encontrei vários livrinhos de literatura de cordel. Os desenhos parecem com os que descrevo no capítulo “Questões sobre a origem da imagem ou desenho da infância”, mas não são infantis. Você certamente já viu este tipo de desenho, eles são simplificados e, ao mesmo tempo, extremamente livres e soltos. Não buscam construir volumes, perspectiva, nem criar profundidade. Não, eles trabalham o plano com formas chapadas, uma ao lado da outra e também acima, mas dando a entender que estão atrás em profundidade.

Essa liberdade de tratamento das figuras vem de uma experiência quase tátil com a experiência gráfica, a qual não aceita representar o objeto criando ilusões, mas tenta deixar todas as suas partes visíveis e identificáveis. Assim, a figura humana é quase sempre de perfil com os dois braços e as duas pernas sempre à mostra. Dessa mesma maneira são tratados o tempo e espaço. Se você prestar bem atenção, verá que podemos dar um salto dessas figuras da literatura de cordel para o passado e verificar que outras culturas usaram esse modo de representação. Um exemplo clássico é a arte egípcia, mas existem outros, por exemplo, a arte primitiva, a arte da Idade Média e também, encontramos traços dessa estratégia representativa na pintura cubista, na arte moderna e contemporânea. Todas têm suas maneiras de representar objetos em profundidade. O que chamo aqui de “perspectiva invertida” é mais um dado para construir a sua noção de perspectiva e verificar que todas elas são possíveis dentro de um conceito de desenho ou de um propósito, como já vimos anteriormente.

A perspectiva invertida tem um princípio claro: ao invés de se construir “para trás” (profundidade), ela se faz “para frente”, invertendo assim a

regra clássica da perspectiva linear renascentista. Ao invés de “esconder” a parte de trás do objeto, por exemplo as pernas de trás de uma mesa, ou pessoas numa multidão, que deveriam ser colocadas atrás em sobreposição, elas são colocadas à frente em escala menor. Daí uma mesa, neste caso, ser representada “afunilada” para frente, isto é, a parte da frente em escala menor que a parte de trás.

Pense: se você fosse colocar figuras sentadas ao redor de uma mesa como se fosse uma “Santa Ceia”, dentro deste conceito, como elas ficariam?



Fig 27: J. Borges, xilogravura.

Percepção e prática

Observe alguns quadros religiosos da Idade Média e você perceberá que algumas figuras como os pastores, por exemplo, são representadas menores do que as figuras de Maria, Jesus, José, ou os apóstolos. Isto se deve a uma hierarquia religiosa de valores, na qual se entende que as figuras mais importantes devem ser representadas maiores. Esse conceito não é distante do pensamento da arte moderna e contemporânea. Saindo da esfera da realidade religiosa para a realidade interna do quadro, você também pode dar ênfase às formas que julgar mais importantes na composição. Assim, se um quadrado ou uma linha for mais importante do que um círculo, você poderá dar ênfase a esta forma em detrimento das outras. Às vezes esta ênfase pode ser expressa em escala de tamanho, às vezes em cor, etc. A ordem de importância é determinada pela necessidade expressiva que você definir ou pela organização interna do quadro. Isso faz recordar Kandinsky que dizia: *todos os procedimentos são válidos, desde que internamente necessários*.

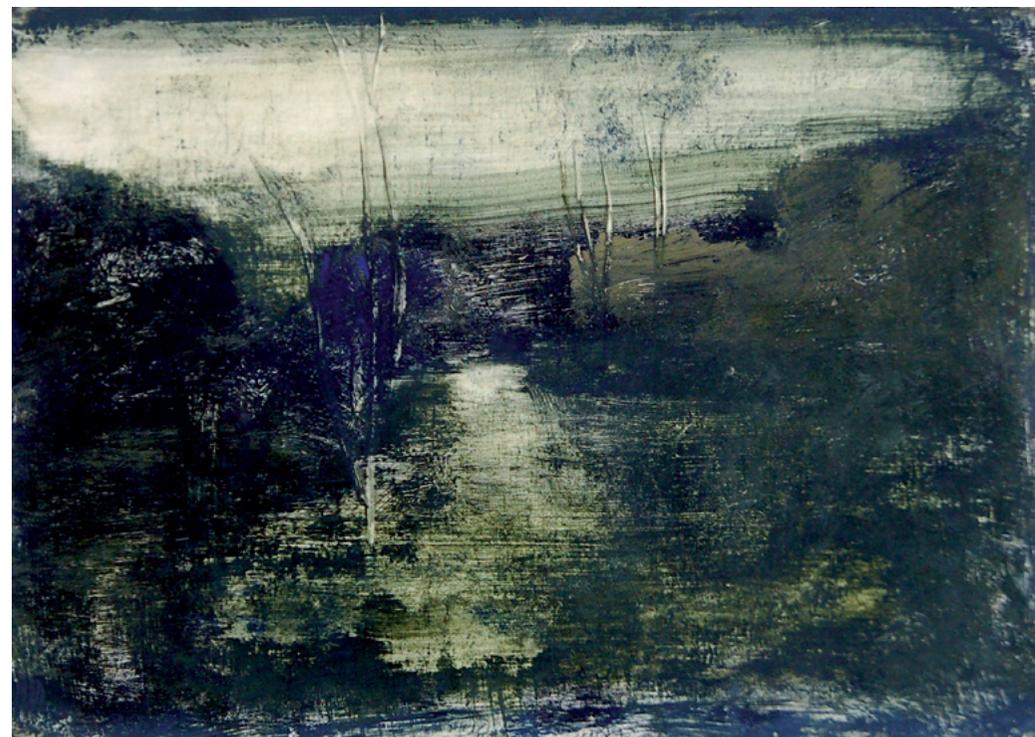


Fig 28: Hilal Sami Hilal, vinílica sobre plástico.

5. Perspectiva decrescente

Vimos duas maneiras de representar profundidade e perspectiva: a sobreposição de formas e a inversão da perspectiva clássica. Agora, veremos o modo de representação da perspectiva feita a partir de diferentes tamanhos dos objetos no plano.

A perspectiva, a partir do tamanho dos objetos, vale-se de um recurso da percepção visual que é ver como menor todo objeto (ou parte dele) que fica mais distante da nossa vista. Quando você olha um carro vindo de longe numa estrada, você o vê menor do que se ele estivesse próximo de você. A princípio, longe ele é apenas um ponto, à medida que se aproxima de você aumenta de tamanho e se enriquece de detalhes, torna-se mais nítido e mais definido. Esta é uma maneira de ver e de representar a profundidade: coloca-se uma forma menor em relação a uma maior, de maneira a entender que a menor está mais longe e a maior mais perto. Mas para obter este efeito é preciso estabelecer uma ligação entre as figuras, senão elas serão entendidas somente como figuras maiores ou menores em si, uma ao lado da outra, ao invés de significar distância, profundidade.

A relação gráfica e o ambiente do desenho são quem dão a impressão de que uma forma está em primeiro plano e a outra em segundo. Esta relação não tem uma regra fixa, ela envolve semelhanças da forma, posição, direção, linhas de contato no plano e as margens do papel.

Percepção e prática

Olhe uma sequência de postes numa rua e veja como eles se apresentam, perceba como os que estão mais distantes se mostram menores do que os que estão mais perto. Observe também as pessoas caminhando numa rua e veja esse efeito de perspectiva. Olhe uma fotografia de uma rua ou de uma cidade e observe como as formas que ficam mais distantes se apresentam menores do que as que estão mais perto. Dentro de casa, uma sequência de caixas de fósforos sobre uma mesa, também pode lhe mostrar essa diferença de tamanho dos objetos em perspectiva. O próprio tampo da mesa, se você o olhar de frente verá que a parte do primeiro plano é maior do que a parte de trás. É verdade isso na realidade? Não, mas perspectiva não é verdade, é uma forma de percepção.

6. Perspectiva de gradação tonal

A perspectiva com valores tonais é mais um recurso para se criar a sensação de tridimensionalidade no espaço plano. Você já viu as maneiras de se criar esta sensação através das variações das dimensões das formas, da sobreposição e da perspectiva invertida. Cada um desses modos representa valor ou uma ênfase de procedimentos. Agora nós vamos ver uma maneira de criar profundidade, trabalhando os valores tonais, seja através das cores, seja em preto e branco.

O princípio é claro, trata-se de destacar os objetos que estão próximos dos que estão longe; em desenho, a estratégia é representar com mais definição ou simplesmente com mais força os elementos que se quer mais próximos e, de modo difuso, não detalhado, elementos que se quer mais longe. Como você pode ver, perspectiva envolve sempre a relação de um elemento com outro. Criar profundidade através de valores de cinza não é um princípio separado dos outros. Na verdade, todas essas técnicas se apresentam juntas, em maior ou em menor grau, num mesmo desenho, a separação aqui em itens, é didática, visando a trabalhar a questão passo a passo. Quando chegar ao final você verá os exemplos anteriores e poderá dizer, *“ah, mas estava tudo ali, a variação de tamanho dos objetos, o ponto de fuga, a linha do horizonte”*.

Valores tonais é um recurso rico em desenho, visa não só trabalhar a profundidade, mas também enriquecer o desenho, oferecendo contrapontos, diferenças, contrastes e nuances. É uma técnica que exige tato, saber pressionar a mão para conseguir linhas mais grossas e escuras e também levantar o lápis para conseguir clareza e leveza nos traços.

Percepção e prática

Observe uma paisagem com montanhas: as árvores mais próximas podem ser percebidas em detalhes, pode-se ver o contorno das folhas, as diferenças cromáticas de uma folha para outra, mas as árvores um pouco mais distantes só são vistas em conjunto como manchas de verdes. Observe então que essas tonalidades de verde vão se alternando à medida que se distanciam; mais perto, eles são mais fortes, mais longe, tendem a se misturar com tonalidades cinzas e azuladas do céu, dependendo da luz do dia. Se você estiver numa região propícia, saia de casa e vá para as montanhas e observe as linhas de contorno delas e os diferentes planos de cores, à medida que se mostram na distância. Passe algum tempo neste exercício de observação, ele é bom para a mente e para os olhos. Se você já leu “Sete anos no Tibet”, de Heinrich Harrer, lembre-se das belíssimas descrições que o autor faz das paisagens entre a Índia e o Tibet, imagens que o filme está longe de captar e que a gente só pode imaginar. Se você já foi ao Peru, reveja as fotos, lembre-se da grande montanha Waynapichu e das cadeias de montanhas que se desdobram como lençóis numa manhã em que se acabou de acordar e cuja beleza não cabe em fotografia. Onde você estiver guarde o que seus olhos lhe mostrarem, as belas montanhas do Espírito Santo, (ou mesmo as praias); veja como

a distância, os morros, montanhas e planos vão mudando de tonalidade e de cores e, as mais distantes ainda, quase sempre são azuladas, chegando a se confundir com o céu. Como você representaria essa percepção com lápis e papel, com pincel e tinta?

Na vida real, você tem a oportunidade de observar isso tanto na paisagem urbana, quanto na natureza. Saia à rua, encontre um ponto de observação mais alto e perceba esta mudança de tons quando se olha montanhas, prédios e árvores à distância em relação aos mais próximos. Pergunte-se como você representaria esses efeitos em desenho. Como você usaria a escala tonal nesta situação?



Fig 29: Francisco Faria. Grafite sobre papel.

7. Perspectiva renascentista

A perspectiva, como definiu Leonardo da Vinci, significa “ver à frente” e, o objetivo dela é criar, no plano bidimensional, a impressão de profundidade. Da Vinci foi um dos artistas que muito se utilizou desse modo de representar o mundo visível e um dos que ajudou a difundir suas regras e conceitos, tais como o ponto de fuga e a linha do horizonte em seus textos. Mas, como você já sabe, trata-se de uma ilusão, uma espécie de mentira, para criar um efeito visual, pois você já viu que uma das estratégias desta técnica é desenhar uma parte do objeto menor do que a outra (ou objetos menores do que outros, em sequência), quando na realidade são todos do mesmo tamanho.

Com tudo o que foi dito, espero ter deixado claro a diferença entre realidade e desenho e, assim, vamos tratar da perspectiva linear ou renascentista. Ela se constrói basicamente a partir de dois conceitos ou princípios fundamentais: a *linha do horizonte* e o *ponto de fuga*. Entender esses dois conceitos é muito importante para se praticar esta perspectiva. Não basta memorizá-los, mas entendê-los até o ponto de poder vê-los na imaginação e aplicá-los com convicção.

Linha do horizonte

O que vem a ser linha do horizonte? Pesquise na Internet e veja o que você pode entender. Trata-se de uma linha imaginária, à altura dos olhos que determina o horizonte visual do espectador. Se você estiver sentado numa cadeira, a altura dos seus olhos será a sua linha do horizonte, se você estiver em pé, a sua linha do horizonte será esta altura, se você subir em uma

mesa, sua linha do horizonte também será mais alta, repito: à altura dos seus olhos está sua linha do horizonte, onde estão seus olhos está seu ponto de vista. Não importa se você mova sua cabeça pra cima ou para baixo, a sua linha do horizonte é sempre a linha imaginária à altura dos seus olhos, determinando, assim, o seu horizonte. Lembre-se: olhar para cima ou para baixo significa ter um ponto e vista que é o seu parâmetro.



Percepção e prática

Se você se sentar no chão de sua sala, desse ponto de vista pode ser que você veja o assento da cadeira e a parte de baixo do tampo da mesa, mas certamente não verá a parte de cima dela e algum objeto que estiver ali, por exemplo, uma folha ou um livro. Para entender bem o que estou falando, faça isso: sente-se no chão e olhe seu horizonte (se estiver em uma sala de aula, divirta-se com seus alunos, levando-os a se sentarem no chão, sobre os bancos e mesmo sobre as mesas, com o propósito de fazê-los perceberem este conceito). Em seguida, fique de pé e veja que a altura dos seus olhos muda, sua cabeça estará mais alta e você vai ver as coisas a partir deste ponto. Agora, você não vê mais a parte de baixo do tampo da mesa, mas sim a de cima. Continuando, suba em cima de uma cadeira. Compare cada uma dessas visões, descreva-as o mais detalhado possível e, em cada uma delas, tente determinar no espaço (pode ser traçando com o dedo no ar) o lugar da sua linha do horizonte. Insisto para que você entenda. Em qualquer lugar onde você estiver haverá coisas que estão abaixo dos seus olhos, outras acima e outras ainda na linha... Portanto, existe aí uma “linha imaginária” a dizer que a partir dela alguma coisa está acima dos seus olhos e outras estão abaixo. Repetindo para reforçar: as coisas acima dos seus olhos estão acima da sua

linha do horizonte, as coisas abaixo dos seus olhos estão abaixo da sua linha do horizonte. Esta linha imaginária de “equilíbrio” entre o acima e o abaixo é que chamamos linha do horizonte.

Saia à rua e faça esses exercícios de observação, converse consigo mesmo sobre o que está vendo, desenhe traçando com o dedo no ar, coloque o seu lápis horizontalmente à frente dos seus olhos, utilize o método de “perspectiva de bolso” do professor Lincoln (desenho 1) e rapidamente você verá objetos em perspectiva, e, assim, passo a passo, poderá ver situações mais complexas. Em seguida, faça esboços simplificados das casas, prédios e ruas, estabelecendo sempre a linha do horizonte.



Fig 30: Fernando Augusto, A ponte - Vitória-ES.
Fotografia digital.

8. Ponto de fuga

Quando você viaja por uma estrada reta, você tem a impressão de que ela vai se afinilando até as linhas laterais se encontrarem em um ponto. Se você desenhar esta imagem, terá a forma de um triângulo e verá mais claramente como as linhas laterais se convergem para um ponto, o qual, na teoria da perspectiva, chamamos de ponto de fuga. Como a linha do horizonte, esse ponto não existe de fato, ele é imaginário, é um conceito que indica um lugar (um ponto) onde as linhas de profundidade se encontram. Muitas vezes, esse ponto de convergência acontece além das margens do seu papel de desenho.



Em um desenho você pode estabelecer primeiro o ponto de fuga e a linha do horizonte ou (no caso de observação do natural) observar as linhas

Fig 31: Fernando Augusto, A ponte - Vitória-ES.
Fotografia digital.

de profundidade (como as da lateral da estrada mencionadas acima) e seguí-las até ver onde elas vão se encontrar.

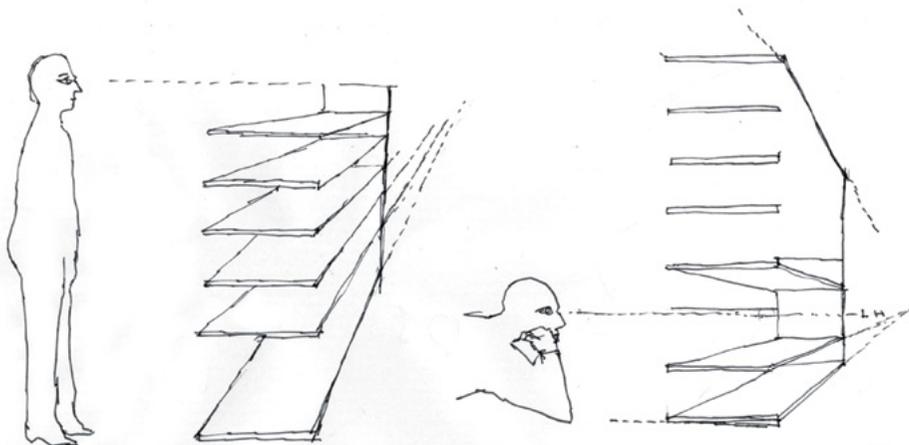
De um ponto de vista fixo, um objeto em perspectiva tem dois pontos de fuga, os quais mostram os lados do objeto. E aqui cabe dar uma informação básica: os pontos de fuga se coincidem com da linha do horizonte. Se o objeto for um prédio bastante alto, daria para se falar de um terceiro ponto de fuga, porque os objetos se afunilam tanto dos lados quanto para cima, no caso do prédio. Mas este terceiro ponto de fuga se mostra somente em situações complexas, as quais não vamos estudar aqui. O mais usual são situações com dois pontos de fuga.

Percepção e prática

Olhe um objeto, por exemplo, uma mesa, e veja que a estrutura dela é um cubo, uma estrutura que serve tanto para se desenhar uma cadeira ou um edifício. Observando atentamente você verá que, em perspectiva, a parte da frente da mesa é “menor” do que a detrás. Para ver isso bem utilize o sistema de medidas de olhar com a ajuda de um aprumado na vertical (aquele em que o desenhista estende o lápis à frente dos olhos, na posição vertical ou horizontal, para ver a direção das linhas de profundidade e para medir, comparativamente, as formas que estão em primeiro plano e as que estão em segundo). Descoberto isso, veja que as linhas laterais da mesa (como as laterais de uma estrada) se convergem para um ponto, e, seguindo a lógica de tudo o que for colocado “mais distante”, fica menor.

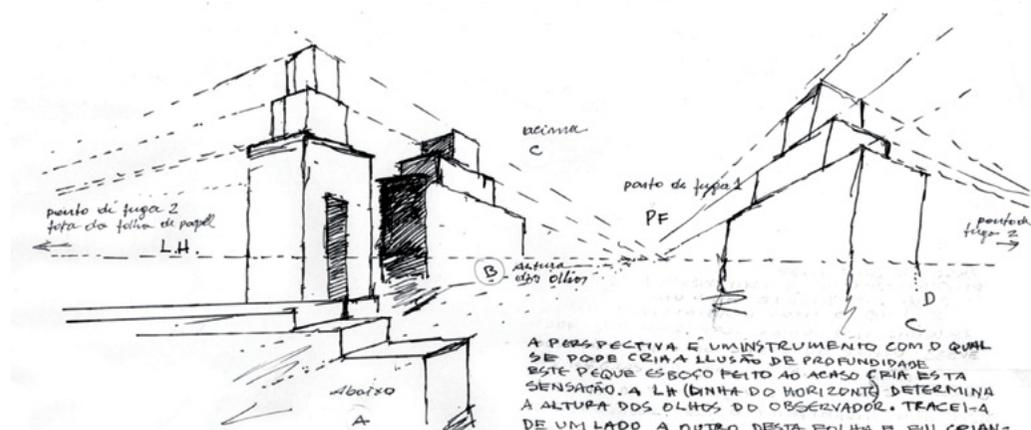
Seguindo a metodologia do estudo da linha do horizonte, saia novamente à rua e veja as linhas de profundidade e ponto nas avenidas, sequências de postes, de árvores, de prédios e como elas tendem a se encontrar no infinito, no ponto de fuga. Mas veja também este fenômeno em ocorrências menores, uma sequência de caixas de fósforos, uma geladeira vista de quina, um canto de parede. Faça esboços simplificados das casas, prédios e

ruas, marcando a linha do horizonte e os pontos de fuga. Exercite primeiro com objetos simples, depois com situações mais complexas, como, por exemplo, uma sacada, uma marquise etc. Utilize-se, para fazer estes exercícios, do método de desenho sobre vidro transparente com caneta de retroprojektor, conforme já demonstrado. A princípio, todos esses exercícios podem lhe parecer duros e difíceis, mas assim que você acertar os primeiros, os outros seguirão em fluxo.



A LINHA DO HORIZONTE É UM CONCEITO, NÃO EXISTE DE FATO E SIGNIFICA UMA LINHA IMAGINÁRIA NA ALTURA DOS OLHOS DO OBSERVADOR. SE ESTE OBSERVADOR SE AGACHA ESTA LINHA IMAGINÁRIA PASSA A SE SITUAR TAMBÉM MAIS EMBAIXO (NA ALTURA DOS OLHOS DO OBSERVADOR) AO OLHAR O HORIZONTE

A LINHA DO HORIZONTE DEMARCA OS LADOS DE CIMA E DEBAIXO. ELE SE SITUVA ENTÃO NO MEIO ENTRE AS PARTES NELA E QUE SE SITUAM TAMBÉM OS PONTOS DE FUGA DOS OBJETOS VISTOS EM PERSPECTIVA AO DESENHAR PRECISARE RECLONAR O OBJETO COM A LINHA DO HORIZONTE E ASSIM DETERMINAR SEU PONTO DE VISTA: SE ESTÁ VENDO-O DE CIMA, DE BAIXO, DE LADO, ETC.



A PERSPECTIVA É UM INSTRUMENTO COM O QUAL SE PODE CRIAR ILUSÃO DE PROFUNDIDADE. ESTE PEQUENO ESBOÇO FEITO AO ACASO CRIA ESTA SENSÇÃO. A L.H. (LINHA DO HORIZONTE) DETERMINA A ALTURA DOS OLHOS DO OBSERVADOR. TRACI-A DE UM LADO A OUTRO DESTA FOLHA E FAI CRIAR DO AS LINHAS DE FUGA E ESSES ELEMENTOS ARQUITETONICOS IMAGINARIOS. DADO A L.H. VOCE PODE VER AS PARTES DO OBJETO QUE FICAM ACIMA E ABAIXO DOS OLHOS DO ESPETADOR... E ESTE DESENHO PODE SER CONTINUADO AD INFINITUM - -

Fig 32 e 33: Fernando Augusto. Esboços.

9. Perspectiva vista de dentro do cubo

Até aqui falamos da perspectiva, olhando o objeto por fora. Vimos que a estrutura do cubo pode ser representada com dois pontos de fuga, linha do horizonte, etc. Mas como seria desenhar este mesmo cubo a partir de dentro? Por exemplo: um corredor, uma sala, um canto de parede ou debaixo de uma marquise?

Se você prestou atenção, os princípios são os mesmos. Observe uma mesa dentro de uma sala e em seguida veja os cantos das paredes e o teto. Sugiro que você utilize o método de observação do vidro transparente, desenhe com ele e veja como as linhas de profundidade sutilmente se desenharam e mostram a linha do horizonte e os pontos de fuga. Dependendo do seu ponto de vista, essas linhas terão inclinações mais ou menos acentuadas. Procure segui-las com os olhos ou com o lápis e descobrirá aí, o mesmo jogo de afunilamento das linhas laterais já exemplificados com a imagem da estrada. Quanto mais existir distância, mais fácil observar esse fenômeno. Por exemplo: um corredor; veja, neste caso, como a vista das paredes em profundidade mostram claramente o afunilamento do qual estamos falando. O fundo se apresenta menor que o espaço mais próximo de você, isso significa que as linhas vão se encontrar em um ponto imaginário que é o ponto de fuga.

Percepção e prática

Desenhe cantos de parede e quartos e salas, para desenvolver sua percepção e fixar bem sua noção de perspectiva. Comece pelos cantos de paredes, mesmo os sem muitos detalhes, apenas linhas mestras. Observe e desenhe o mesmo canto de parede variando de posição. Você verá como o desenho se comporta e, mais ainda, como um simples canto de parede pode ficar muito interessante em desenho. Posicione-se no centro da sala, em seguida, do lado, de forma a encostar seu ombro na parede e desenhe. Veja as variações de inclinação das linhas de profundidade. Se tiver dificuldade, desenhe primeiro com uma caneta piloto sobre vidro transparente, depois sobre papel. Este recurso, certamente facilitará sua percepção e entendimento do problema. Daí para frente é fazer. Lembre-se, não basta ler sobre esses conceitos, é preciso fazer, aliás, a compreensão do mesmo só se dará com exercícios práticos.

10. Perspectiva múltipla

O paradigma da perspectiva renascentista foi dominante por mais de quatro séculos, até Cézanne propor olhar a natureza a partir de formas geométricas: o cilindro, o círculo, o cubo. Mas o artista que conviveu de perto com Cézanne e que levou à frente sua proposição foi Picasso. Em um momento em que a arte se voltava, cada vez mais, para seus meios e elementos intrínsecos — na pintura a cor, a tinta, as pinceladas; no desenho a linha; na escultura o volume e as diversas materialidades — a questão da ilusão da perspectiva de um ponto de vista único não se sustentava mais. Em termos artísticos, a compreensão do mundo se devia-se mais à sensibilidade do que a uma racionalidade explicativa. Essa atitude levou os artistas a descobrirem a arte primitiva, principalmente as esculturas africanas, e a não mais verem nelas um desenho rude ou uma falta de técnica, mas um exercício afirmativo, de liberdade e de estar no mundo de grande beleza e expressividade.

Compreendeu-se que os substantivos estéticos eram moventes de uma cultura para outra e que todas as formas de ver o mundo eram convenções. No fundo, o que contava era a sensibilidade; tanto a de quem fazia, quanto a de quem usufruía da obra. Não havia arte melhor do que outra, havia a necessidade de se fazer obras artísticas e, nelas os propósitos e a crença nelas. Assim, o valor da perspectiva, como modelo de visão, deu lugar à visão fragmentada, à percepção de vários pontos de vista sobre o objeto e o seu resultado foi um espaço quebrado, múltiplo; e não mais a imagem de um ponto único. Um objeto tem vários lados e passou a ser representado, no plano bidimensional, com seus vários lados. O fato de algumas partes do objeto ficarem escondidas atrás de outras, quando observadas

a partir de um ponto de vista, não significava que estavam lá. Era preciso mostrá-las de outra forma.

Picasso inventou um meio de representar esse objeto visto de vários lados em um só tempo, como se andasse em torno dele, ao contrário de ficar sentado olhando-o apenas de um lado. Do ponto de vista renascentista, essa representação é uma impossibilidade; na prática, o resultado é um desenho multifacetado, de difícil compreensão, não é mais o objeto visto de um único lugar, mas formas que se articulam, construindo uma nova experiência de pensar e pintar, conforme exprime Daniel-Henry Kahnweiler (1990, p. 72), o primeiro galerista a expor e a escrever sobre o cubismo:

Ao invés de mostrar na tela um só aspecto dos objetos, mostravam-se vários. Mostrava-se o mesmo objeto — uma garrafa, digamos — visto de face, visto de lado, visto de cima. Mostrava-se mesmo a base da garrafa. Queria-se realmente dizer tudo que se sabia dessa garrafa, assim nasciam certas construções fantásticas e admiráveis, aliás em tons cinza e bege, sobretudo, mas que eram cada vez mais difíceis de serem lidas.

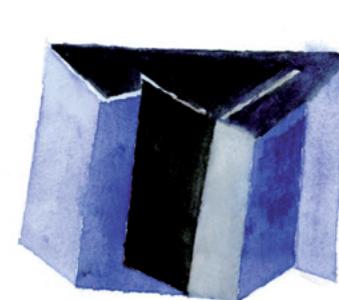


Fig 34: Fernando Augusto. Aquarela.

Estamos diante de uma perspectiva múltipla que não tem mais nada a ver com o ponto de vista fixo de antes; tem-se agora um desenho que abre mão da crença da compreensão de mundo como um todo para colocar-se de frente, em termos filosóficos, a complexidade da existência. Um simples objeto não tem um lado só, não tem uma maneira única de ser vista; em outras palavras: o objeto, o tempo, o espaço não são passíveis de se compreender. Lembremos das palavras de Fernando Pessoa: *"eis o que os meus sentidos aprenderam sozinho / As cousas não têm significação: têm existência"*.

"Os objetos aparecem sempre sobre um fundo, e esse mesmo fundo, à medida que você penetra no universo que nos cerca, desloca-se continuamente, como acontece com o horizonte, para um navegador, sem nunca se fechar para constituir o último e intransponível."

Assim, de fundo em fundo, de horizonte em horizonte, você jamais consegue capturar nada que possa considerar como entidade última. Neste contexto, é que o autor aponta a existência da transcendência, *"alguma coisa que nos escapa sempre no seio daquilo que nos é dado, que vemos e tocamos, logo, no seio da imanência"*.

Conta Luc Ferry que Husserl pegava um cubo, por exemplo, uma pequena caixa e mostrava aos alunos, fazendo-os observar o seguinte: não importa a maneira como se mostre o cubo em questão, nunca veremos mais do que três faces ao mesmo tempo, embora ele tenha seis. O que significa isso no plano filosófico? Significa que não há saber absoluto, pois toda presença esconde uma ausência, logo, *toda imanência tem uma transcendência escondida*.

O cubismo quer mostrar todas as faces do objeto, mas, ao fazê-lo, destrói sua forma reconhecível e cria formas desconhecidas, tem-se, então, um outro objeto, a pintura, sua realidade interna. Colocar os vários lados de um objeto é tê-lo, é confrontar o mecanismo da linguagem (a impossibilidade da tradução fiel) e a realidade das coisas. A imagem resultante não é somente uma figura, mas também uma experiência, um questionamento: é impossível compreender, é impossível dar conta da realidade, pois só temos parte, e, talvez, só possamos falar de compreensão no estranhamento, talvez estar vivo seja estranhar. E esse estranhamento não é algo pacífico, de faz de conta, mas uma realidade, um incômodo, a descoberta de ver-se fora e, conseqüentemente, buscar a unidade.

O desenho resultante desse exercício não é somente o lado que vemos do objeto, nem a soma dos diferentes lados, mas uma configuração nova, um desenho que não representa mais o objeto, mas que se apresenta como tal. Distancia-se do objeto real e aproxima-se do objeto desenho como uma realidade em si, um outro objeto.

Percepção e prática

Pegue um objeto qualquer em sua sala, uma cadeira ou um vaso e observe-o de todos os lados. Pense: é possível desenhar todos os lados juntos, num só desenho? Responda à questão desenhando. Faça este exercício sem nenhuma preocupação com a veracidade e veja a imagem que consegue fazer. Como no exercício de dobras, certamente você terá várias formas juntas. Um ponto ou outro terá semelhança com o objeto, outros não, o final é um desenho fragmentado, quase não figurativo.

Agora, lembre seus desenhos de infância, sinta o estranhamento da representação dos objetos, mas, agora, assumindo os diversos lados perceptivos, realize vários desenhos de objetos, criando volumes e profundidades sem uma linha do horizonte ou ponto de fuga estabelecidos. Coloque todas as partes juntas, umas sobre as outras, como se estivesse colocando todas as perguntas, todas as dúvidas ao mesmo tempo... A situação é complexa, mas isso é você mesmo, isso somos nós, nosso ponto de vista não é o único nem é o certo, é apenas uma parte possível.



Fig 35: Fernando Augusto, desenho de modelo vivo.
Carvão sobre papel.

4 *Desenho e Experiência*

Não é usual um autor explicar o título de um trabalho no meio da obra, ao invés de fazê-lo no início, mas esta opção foi feita com um propósito: “pegar o bonde andando”, conversar com você no andamento das coisas, da leitura das lições e do ato de desenhar. E também por que este módulo muda diametralmente a forma como vínhamos trabalhando os textos e temas da disciplina. Saímos do modelo técnico de lições para falar do desenho como experiência, falar da prática, mas tendo como fulcro a minha experiência como artista e professor.

Neste módulo, trato de como foi escrever os textos deste livro e de alguns hábitos de desenho e de escrita. Motivado pelo compromisso de ministrar esta disciplina e de organizar este livro, saí a campo me perguntando como tratar de certos assuntos, mas sem fazer disso um trabalho de gabinete. Assim, os capítulos foram acontecendo a partir de uma seleção de temas, mas incorporando as intercorrências sofridas no tempo e as associações, sempre presentes em todo ato humano.

Incorporar as associações e intercorrências e apresentá-las nos textos é fazer desse processo elemento ativo de criação: um elemento vivo, orgânico, individual, que penso ser estimulante para o ensino/aprendizagem e para a criação artística. Teorizado por Freud, o pensamento associativo vinculado à prática de desenho, é uma espécie alter ego que nos ajuda a ver o movimento criador e a trazer à consciência imagens, pensamentos inconscientes os quais encontram, assim, um caminho para vir à luz. À guisa



de epígrafe trago, aqui, uma frase deste pensador que traduz bem este processo. Escreve ele:

Essas coisas psicanalíticas só são compreensíveis se forem relativamente completas e detalhadas, exatamente como a própria análise só funciona se o paciente descer das abstrações substitutivas até os ínfimos detalhes. Disso resulta que a descrição é incompatível com uma boa exposição sobre psicanálise. É preciso ser sem escrúpulos, expôr-se, arriscar-se, trair-se, comportar-se como o artista que compra tintas com o dinheiro da casa e queima os móveis para que o modelo não sinta frio. Sem alguma destas ações criminosas, não se pode fazer nada direito.

In: Freud: O pensador da cultura. Renato Mezan, São Paulo: Brasiliense, 1990.



Fig 36: Cesar Cola. Caneta bic sobre papel.

1. Caderno de anotações: diário gráfico

Os materiais de desenhos são vários, você já conhece crayons, carvão, grafites, pastéis, tinta nanquim, tinta gouache, tinta acrílica, papéis, blocos de desenhos, etc. Mas quero acrescentar a esse conjunto um elemento que ao mesmo tempo é material e procedimento de desenho: o caderno de anotação. Um bloco pequeno de desenho para você carregar sempre consigo para diferentes lugares e desenhar aqui e ali, em todo lugar, sem preocupação de terminar o desenho, de ser arte ou não, mas conviver mais com o ato de desenhar como uma política de aprendizagem de desenho, desenhar todos os dias. Trata-se do procedimento de desenhar constantemente, fazer anotações gráficas diariamente ou pelo menos o máximo que você puder, fazer um *diário de desenho*.

Você pode achar estranho esse procedimento ser colocado como uma lição da disciplina, mas saiba que é preciso estabelecer e desenvolver uma política de estudo de desenho intensa. Não é desenhista quem desenha somente nos finais de semana. Desenho é prática, e prática não somente de sala de aula. É preciso estabelecer um programa (mínimo que seja) de desenho, de anotações no qual você trabalhe, elenque dificuldades, temas, conceitos e rascunhe perguntas e tentativas de respostas. É este o lugar do caderno de anotações ou da prática de um *diário gráfico*, que é, nada mais nada menos, o exercício constante do desenho em cadernos diversos, a ponto deles se constituírem estudo ou mesmo obras, como livros de artista. Esses cadernos executados no meio das tarefas cotidianas podem ser feitos à caneta, a lápis ou à tinta e a qualquer instante e lugar: no avião, no carro, no ônibus, em pé ou até mesmo caminhando; o importante é ele ser uma espécie de companhia, um hábito.

Cito abaixo o testemunho de Carla Caffè (2009, p. 43) que ilustra bem o que estou dizendo:

Comecei a desenhar São Paulo com a garotada na 8ª. série colegial [...] minha turma descobria a importância de ter um caderno de desenho. A partir de então, comecei a sentir o sabor do desenho de observação. O próprio fato de esperar o ônibus era um convite para rabiscar. Eu tinha mais vontade de desenhar na rua do que em casa. [...] Era um caderno pequeno, tipo, A5, fechado. Desde o início foi comprado para desenhar. Mas funciona também como diário: copiava letras de músicas, fazia anotações [...] era bacana quando rolava algo do tipo “deixa eu ver o seu caderno”. Aquele caderno era um reforço da minha identidade. Passou a ser companhia, levava, sempre comigo[...] Não parei mais.

Reflexão e prática

Veja diários de artistas publicados em livros (ou na Internet), como o “Diário de Frida Kahlo”, “Viagem ao Marrocos” de Delacroix, “Escritos sobre arte”, de Matisse, “Diários”, de Klee. Vale também os diários de escritores: Anaïs Nin, Autran Dourado, Anne Frank, etc. São todos textos que expõe pensamentos em processos, visuais e verbais. Veja ainda o vídeo “Diário gráfico”, uma palestra do prof. Renato Alarcão (disponibilizado na plataforma) e crie seu caderno de anotações. Nele, faça desenhos de observação, rascunhos, esquemas gráficos, escreva pequenos textos, anote perguntas, dúvidas, rascunhe ideias, formas e devaneios. Desenhe a partir da leitura de um livro, da observação de uma obra de arte, da vista de uma paisagem, de uma conversa com alguém, de uma espera em um café, etc. Desenhe seus estados de ânimo calmo, entusiasmado, nervoso, ansioso, etc. Faça colagens, observações, enfim, procure descobrir e criar situações de estímulos ao desenho.

2. Processos criativos

Quando estudei artes na universidade, sempre gostava de comparecer aos chamados “bate-papo com o artista”. Não perdia um. Era bate-papo com escritores, com músicos, com pintores, com arquitetos, com cineastas, etc. Era a oportunidade de fazer perguntas e de ouvir dos próprios artistas como eles trabalhavam, como era o dia a dia deles, como desenvolviam suas imagens, seus estudos, como começavam uma obra, quais eram seus métodos de trabalho. Com o tempo, passei eu mesmo a fazer entrevistas com artistas como pesquisa sobre processos de criação e depois como artigo para jornais. Assim é que entrevistei Amílcar de Castro, Arthur Piza, Flávio Shifó, Shirley Paes Leme, Marco Buti, Annateresa Fabris, Marco Giannotti⁵, Marepe, Laércio Redondo, Elida Tessler, Eduardo Frota, Emanuel Nassar e outros. Mais recentemente, retomei esse trabalho de entrevista como projeto de pesquisa na UFES, entrevistando vários professores do Departamento de Artes Visuais⁶. Digo isso porque esta é uma fonte de grande aprendizado e estímulo para quem estuda arte: conversar com os artistas, perguntar como eles resolveram, ou resolvem determinados problemas, saber como eles trabalham, aprender com os processos de criação deles e assim fomentar o seu.

Foi o interesse pelos processos que me levou a enveredar pelos aspectos teóricos da arte e a trabalhar o ensino de artes, tendo como fundamento os processos criativos, aliando, assim, o fazer e o ensinar arte ao

⁵ Criação artística e ensino de arte – entrevista com Annateresa Fabris, Marco Buti e Marcio Giannotti. Organizado com Adriana Magro e proposto para publicação em livro.

⁶ Projeto de pesquisa na UFES: “Fala do artista – Pensamento criador e ensino de arte: visões paralelas. Entrevista com os artistas professores: Atílio Colnago, Carlos Villar, Joyce Brandão, Lincoln Guimarães, Mauro Starling, Orlando Farya, Rogério Câmara, Sami Hilal, Regina Rodrigues. Algumas dessas entrevistas estão dispostas na plataforma.

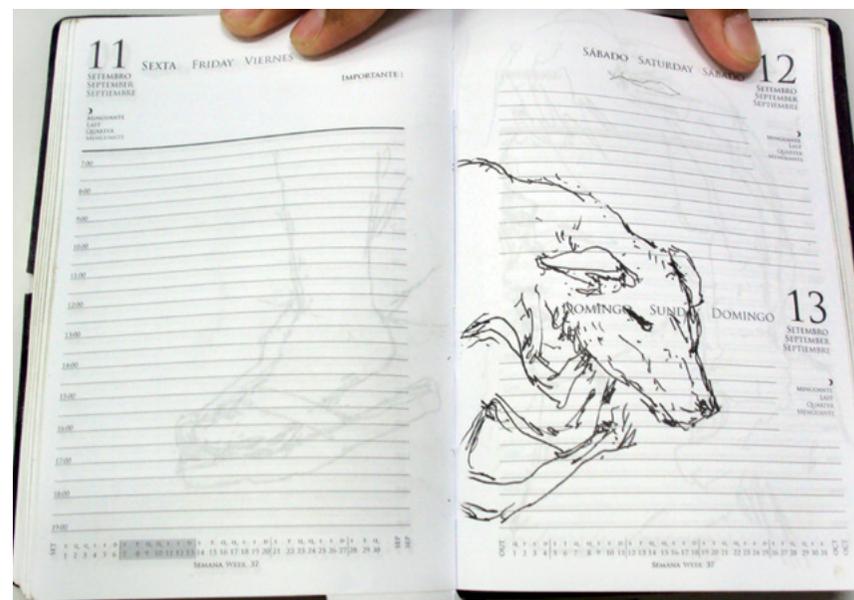
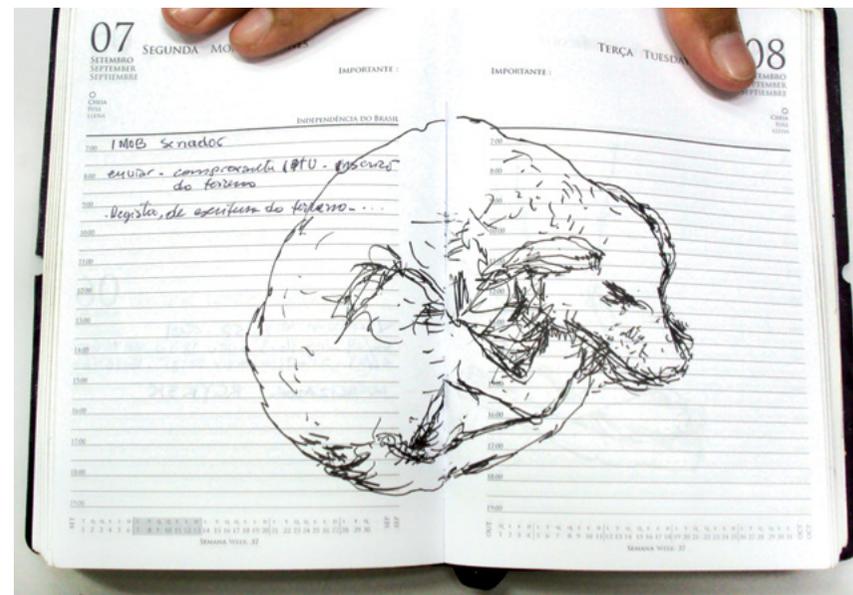


Fig 36 e 37: Fernando Augusto. Páginas do diário gráfico.

conceito freudiano de pensamento associativo, desenvolvendo um método de escrita associativa como diário de bordo ou “anotações de ateliê”. Este procedimento visa fomentar os processos reflexivos e teóricos acerca do fazer, desfazendo, assim, um velho preconceito que separa teoria e prática, quando prefigura que a teoria prejudica a prática. Isso me faz lembrar que certa vez alguém me perguntou: “o estudo teórico não atrapalha o ato de criar?” E eu pensei no episódio que ficou famoso, ocorrido com o escritor americano, Prêmio Nobel de Literatura William Faulkner ao responder questão semelhante: “se isso me atrapalha nada poderá me ajudar”.

Acredito, como fala o poeta Carlito Azevedo⁷, que todo artista “presta um grande serviço quando se dispõe a falar de seu instrumento, o lápis, a máquina de escrever, o violão”. Arte é um trabalho manual, então, é revelador e surpreendente quando alguém, de dentro do seu processo, sabe certas coisas, como por exemplo, a escritora Adília Lopes, citada por Azevedo, diz: “escrevo o que me vem à mão, não o que me vem à cabeça”. É uma frase dita como quem desenha e, nos estimula a deixar a mão riscar e rabiscar para pensar, não o contrário. Isso desmistifica a grande “interioridade” do processo criativo, mostrando o quanto de exercício e de trabalho há na criação. Azevedo ainda conta que certa vez assistiu a uma entrevista de Caetano Veloso em que o cantor falava de Heidegger, de Nietzsche, de Deleuze, “e não dava uma palavra sobre seu violão, seu estudo de violão hoje. Será que isto é uma coisa de menor importância na existência de Caetano?” É que eu chamo mistificar a criação e não ver a riqueza do processo. O contrário disso é Adília dizer, nas palavras de Azevedo “que seu estilo foi mais moldado pela caneta Bic do que por Baudelaire. Genial!” E o próprio Azevedo dá também testemunho do seu processo criativo em entrevista:

⁷ Carlito Azevedo. Entrevista. Cult 53. Revista Brasileira de Literatura. Rio de Janeiro: dezembro, 2001, p.7

Escrevo numa Olivetti Línea 98 por uma questão de velocidade. Acho o lápis lento demais. Já o computador, acho rápido demais. Nem tanto pela velocidade da escrita, afinal datilógrafo na mesma velocidade com que digito. Mas no computador é corrigido de imediato, não há quase tempo de erro, do seu reconhecimento, do seu convívio, do seu arrependimento; não há marcas de hesitação, todas somem muito rapidamente, como o baralho nas mãos do mágico. Gosto da página cheia de rasuras que sai da máquina de escrever, bem diferente da página impecável impressa pelo computador, que mais parece um soldado que chega da luta mais vã sem arranhão.

Desenhar não significa rabiscar o tempo todo; desenha-se observando, falando e até mesmo lendo ou escutando. O ato de desenhar é sensível, físico e cerebral. O importante é viver a experiência de desenho, seja por alguns minutos apenas, seja por horas, seja a vida inteira. Esta experiência íntima, que chamamos de artística, não tem como ser passada para outro, ela tem de ser vivida. O que se pode fazer é indicar alguns passos, algumas vias, técnicas e processos, os quais, ao serem seguidos, ou melhor, desenvolvidos, podem levar você a criar, seja desenho, pintura, ensaio, culinária, etc. Cada experiência é rica e tem suas nuances individuais. São carregadas de lembranças, de intenções e competências. Ao final, cada leitura, cada participação legítima nessa cadeia contínua que é a criação. Neste contexto vale lembrar o trabalho de um maestro argentino israelita Daniel Barenboim que, ao lado do palestino Edward Said, criou uma orquestra que reúne jovens músicos de todo Oriente Médio, judeus e árabes, povos em

constante guerra e que disse: “Na Europa e nos USA, uma hora de violino é uma hora de estudo. Na palestina, significa uma hora longe da violência e do fundamentalismo.”⁸

A partir do que foi dito acima, pense em algum artista cuja obra você conheça e com quem gostaria de conversar. Pense nos processos criativos desse artista, nas influências que ele sofreu, no seu método de trabalho e busque saber o pensamento dele sobre desenho, sobre arte ou mesmo sobre educação. Pense nas perguntas que você faria a ele e como faria uma entrevista com ele. Pense em termos de Brasil, da sua região. Estabeleça contato com esse artista e se proponha a conversar com ele por meio de entrevista.

3. Deixe o seu desenho existir

Gosto de ler, escrever e desenhar em cafés ou bares. Pode parecer estranho, mas passado os primeiros minutos de adaptação no lugar, logo o barulho e o movimento das pessoas tornam-se uma espécie de música de fundo que apoia o ato de pensar e até o de se concentrar; dá-se a impressão que o barulho de fora não tem nada a ver com o barulho de dentro. No café, estou inserido no movimento da cidade. Observo cadeiras e mesas, a calçada e os prédios e me pergunto: se fosse desenhar alguma coisa desse espaço, o que escolheria? E com que propósito desenharia? Pode ser que começasse a desenhar sem definir propósito algum. Com efeito, muitas vezes, começamos um desenho sem definir nenhum tipo de figura, mas isso não quer dizer que não exista ideia alguma, afinal uma linha é uma ideia. Ela pode ser uma sensação vaga ou um simples rabiscar aleatório no papel, o que é uma forma de pensamento, uma forma de manifestação de um propósito. É na continuação, na prática que esse propósito pode se tornar claro e encontrar um signo correspondente, inclusive no verbal, que denominamos propósito.

Normalmente, já fazemos esse “exercício de desenho” em momentos de espera e de descanso como forma de passar o tempo. Aqui, vamos incluí-lo na categoria estudo de desenho e criar a prática de desenhar fora de casa, de desenhar em seu caderninho de notas e, assim, fazendo o seu diário gráfico. Com este espírito, gostaria de definir metodologicamente esta prática de estudo como: de um lado, estabelecendo “o propósito de aprender a desenhar”, do outro, deixar o desenho acontecer, deixar a linha riscar o papel, deixar a mão arriscar, tremer, “errar”, enfim, deixar o desenho existir. Desenhar o que vier à mão, como dizia Adília Lopes. A experiência

⁸ Daniel Barenboim. Podemos viver juntos. Páginas amarelas, Revista Veja, 7 de setembro, 2005.

e a prática do desenho são o nosso ponto de partida: entender desenho, desenhando, falar de desenho ou ensinar desenho, desenhando.

Em se tratando de uma disciplina de desenho, quero convidá-lo a definir esse propósito como “aprender a desenhar objetos”, aprender a criar formas em desenho, aprender a praticar e a desenvolver seu gosto em desenho. Habituá-lo a esse exercício e, à medida que o desenho fizer parte da sua vida, possa você convidar outras pessoas a compartilhar esse seu fazer e, assim, ensinar e transmitir desenho.

Na sequência, quero convidá-lo a sair comigo para desenhar fora, na rua, nos cafés, nos bares, nas praias, nas salas de espera ou mesmo dentro dos carros⁹ e dentro dos ônibus. Pegue seu caderno de desenho (diário gráfico), lápis, caneta, coloque tudo na bolsa e saia por aí, percorrendo estas páginas, exercitando o olhar e a mão onde você estiver. Como Carla Caffè, você verá como será bacana quando rolar “algo do tipo deixa eu ver o seu caderno”. Comece fazendo a você mesmo esse desafio: sentado em uma sala, em um bar ou em outro lugar, o que você escolheria para desenhar? Experimente rabiscar algumas folhas em seu caderno numa situação como esta, com caneta ou lápis, sem usar borracha e sem se importar com o “errar”. Deixe o seu desenho existir.

⁹ Lembro-me do desenhista e gravador mineiro Paulo Pardini, que fez uma série de desenhos e gravuras observando cenas urbanas de dentro do seu carro, estacionado em pontos estratégicos nas ruas. Na época, ele retratou vitrines e vários cinemas de Belo Horizonte.



Fig 38: Beatriz de Ramos. Caneta nankin sobre papel.

4. De que desenho estamos falando?

Nossa experiência gráfica não começa na sala de aula — em verdade nem sabemos direito onde ela começa — e também não foram lápis e papéis nossos primeiros materiais de desenho. Se examinarmos com atenção nossa primeira produção gráfica da infância seria desenhos com terra, carvão, óleo, café, comida, etc., sobre toalhas, no chão, na parede, na areia de praia e por aí vai. Desenhar com outros materiais e sobre suportes não convencionais é algo que tem a ver com a origem do nosso pensamento gráfico.

Neste capítulo, convido você a lembrar algumas de suas primeiras experiências de desenho e a fazer alguns exercícios, retomando aquela atitude de descoberta, solta e livre. Mas ao fazer isso, reflita sobre suas primeiras impressões, quais eram suas perguntas e dificuldades e como continuou. Também apresento aqui alguns dos meus desenhos da infância. Eu desenhava um rosto sempre de perfil, com óleo de motor de carro nas paredes e nos portões da oficina do meu pai, mas se tentava desenhar o corpo só conseguia fazê-lo visto de frente, contrapondo a cabeça desenhada de lado (estilo egípcio). Com o tempo, comecei a ficar intrigado, e me perguntava o porquê disso. A experiência visual me mostrava que havia muitas imagens do corpo humano, elas aconteciam diante de meus olhos, mas como representá-las conforme via em fotografia, por exemplo? E perguntava mais: como seria desenhar o corpo humano visto de lado, de costas, deitado? Ah! se eu tivesse sido levado a prestar atenção naquelas figuras e enfrentá-las já naquele momento em que me intrigavam, que avanço teria sido! Mas não, não foi assim...

As questões de como desenhar a figura humana se colocavam também nos objetos. As árvores que desenhava eram sempre redondas (tipo balões)

com pequenas bolas, representando frutos ao redor delas, ligados por traços curtos. Mas como seria desenhar os frutos no meio das folhas? Como representar uma coisa “atrás” da outra? Uma vez, saí com uns colegas para desenhar um cercado, posicionei-me em frente à primeira cerca e desenehei-a, até aí nenhum problema, pois ela era na horizontal, seguindo o mesmo sentido do plano da minha folha de papel; em outras palavras, ela não estava em perspectiva (obviamente eu não conhecia esta palavra ainda), mas como desenhar as outras duas cercas do lado, em profundidade? Desenhei-as abertas, como havia desenhado a primeira cerca e, obviamente, achei estranho, os colegas concordaram que não era daquele jeito que estávamos vendo, mas ninguém tinha a chave para abrir aquela porta. Fui para casa encucado com este mistério. E ele não estava somente na cerca. Lembro-me também de tentar desenhar uma cadeira e me defrontar com o mesmo problema ao tentar representar as pernas da cadeira. Como representá-las em profundidade?

Não é preciso dizer que ninguém me mostrou isso na disciplina de educação artística da escola. Na época, eu morava no interior da Bahia, e lá não havia escolas de arte nem estímulo para se estudar artes. Tempos depois, descobri um anúncio de um curso de desenho por correspondência e me inscrevi. Foi então que certas estratégias de desenho começaram a ser reveladas para mim. A minha professora de educação artística da época dizia que não sabia desenhar. E ninguém questionou isso. E perdemos a oportunidade de exercitar essas questões de apurar a observação, de trabalhar a paciência, a organização de espaços, a lógica da percepção do bi e do tridimensional. Perdemos a oportunidade de começar a praticar o exercício demorado, que é a base para se aprender certos elementos da sintaxe do desenho (como se aprende em um estudo de língua). Perdemos a oportunidade de começar a observar os objetos de forma mais acurada, de ver luz

e sombra, volume, proporção, sobreposição, planos e a possibilidade de, com eles e através deles, falar do lápis, da forma, da arte e a falar de nós próprios em desenho. Minha professora dizia que não sabia desenhar e, às vezes, essa mesma situação é recorrente nas escolas hoje. É de se perguntar de que desenho estamos falando?

Ninguém é uma tábula rasa, todo mundo sabe desenhar alguma coisa, de alguma forma. Por isso é que pergunto: a professora de arte que diz não saber desenhar, de que desenho ela está falando? E Você, o que diz? Se lhe for pedido um desenho, que desenho você fará? Faça uma lembrança dos desenhos que você já realizou, da sua forma de desenhar, do que você consegue desenhar e desenhe. Faça o que você conseguiu realizar. Vale também o desenho que você tem dificuldade em fazer ou completar, seja algum objeto que você estiver olhando, de memória, algo figurativo ou abstrato. Faça o seu desenho, digamos assim, no em que conseguiu, e pense nisso: isso é seu. Mas se você é professor de arte ou está estudando arte e chega para seus alunos e diz que não sabe desenhar eu deixo a pergunta: de que desenho você está falando?

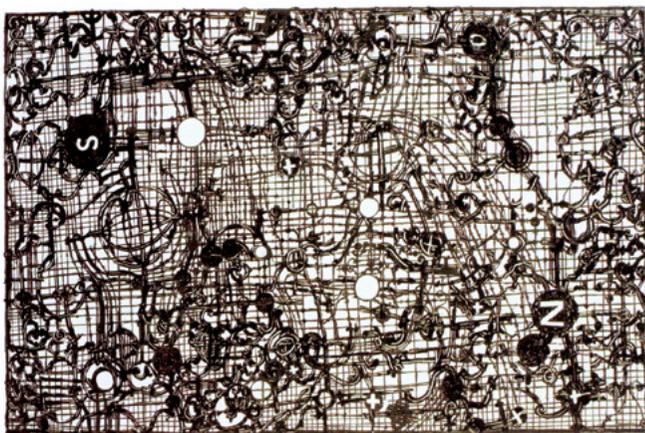


Fig 39: Hilal Sami Hilal. Desenho para livro de alumínio.

5. O desenho da infância

As questões de como construir uma imagem, vivenciadas na infância, pertencem ao nosso mundo perceptivo como um todo. Mesmo já tendo passado pelo desenho renascentista, o homem se espantou com a fotografia, depois com o cinema e agora se espanta com as imagens virtuais feitas pelas novas tecnologias. Saber como as imagens são construídas e ver que a representação tem determinadas regras são os princípios gerais de todo curso de desenho. No entanto, as técnicas para se conseguir isso diferem muito umas das outras. Retomar as origens da nossa percepção é um caminho que gosto de fazer, porque o final de um bom aprendizado artístico é, depois de conhecer, abandonar as técnicas, adquirindo, assim, liberdade de fazer. Liberdade essa que já trazemos em nosso inconsciente, algo que já tivemos e perdemos, algo que quando reencontramos muitas vezes não sabemos reconhecer.

Observe os desenhos que você já fez nos capítulos anteriores e veja quais questões são ainda recorrentes para você em seu aprendizado. Quais você acha mais urgentes? Quais você gostaria de solucionar mais rapidamente? Quais levariam mais tempo? Identificar bem essas questões, fazer uma lista delas e praticar, sempre que possível, é o caminho da solução. Veja, por exemplo, desenhos egípcios, ilustrações de textos da Idade Média, desenhos primitivos. Claramente, você verá que eles não trabalham a perspectiva tal como entendemos hoje não é mesmo? E se você estiver seguindo bem o meu raciocínio, gostaria de dizer-lhe que esses desenhos sem perspectiva (tais como os da infância ou os primitivos) não são errados ou “feios”, eles são uma forma de pensamento, são “uma maneira” de ser graficamente. Eles focam ou selecionam os elementos visíveis de uma maneira própria e ela é tão rica e interessante quanto às outras. Estes

desenhos pertencem a uma visão mais tátil, que não aceita omitir partes do objeto e entender que eles estão lá (escondidos), não aceitam diminuir as pernas da cadeira, sabendo que são todas do mesmo tamanho. Logo, optam por mostrar todas as partes igualmente, não adotam uma perspectiva de ponto de vista único, mas de quantos pontos julgar necessário, e o resultado são imagens ricas, de grande beleza gráfica e efeito estético! Nesses desenhos, as linhas ganham um sentido afirmativo; os planos que se sobrepõem, enfiçam-se, “deformam-se” e apresentam o objeto como se parecesse torto ou de vários ângulos! Isso já é um sentido de liberdade. Daí imagens, às vezes, misteriosas, intrigantes, misturadas e de grande intensidade visual. Trata-se de uma maneira de desenhar que não deve ser eliminada da nossa experiência, do nosso ato de desenhar e deve, isto sim, ser cultivada, experimentada, levada à frente; deve andar ao lado dos questionamentos e do aprendizado do desenho de todo tempo. Como você pode ver, a arte moderna e contemporânea, desde Braque, Picasso e Matisse, lançou mão desses procedimentos, desse “desenho tátil” para a elaboração de trabalhos que, encarnando múltiplos pontos de vista, quebram a noção renascentista de perspectiva e culminaram no Cubismo.

Agora, tendo este pensamento de liberdade em mente, convido você ao exercício; desenhe ambientes, paisagens, objetos como cadeiras, frutas, pessoas, como se fosse uma criança, como se você estivesse na infância, “como quem não sabe desenhar”. Desenhe e veja no emaranhado das coisas, dos diversos tipos de desenhos surgidos, a riqueza gráfica e visual (independente de julgá-los feios ou bonitos), que tudo isso pode ter. Onde você estiver, comece a sua prática, desenhe, de forma misturada o que você vê, o que você consegue desenhar e, na sequência, escreva sobre esse processo. Descreva a maneira como o percebeu, foi traçando as linhas, em que ponto sentiu alguma dificuldade, como resolveu ou passou por cima dessa

dificuldade, que coisas você prestou mais atenção e o que não prestaria atenção se não estivesse desenhando.

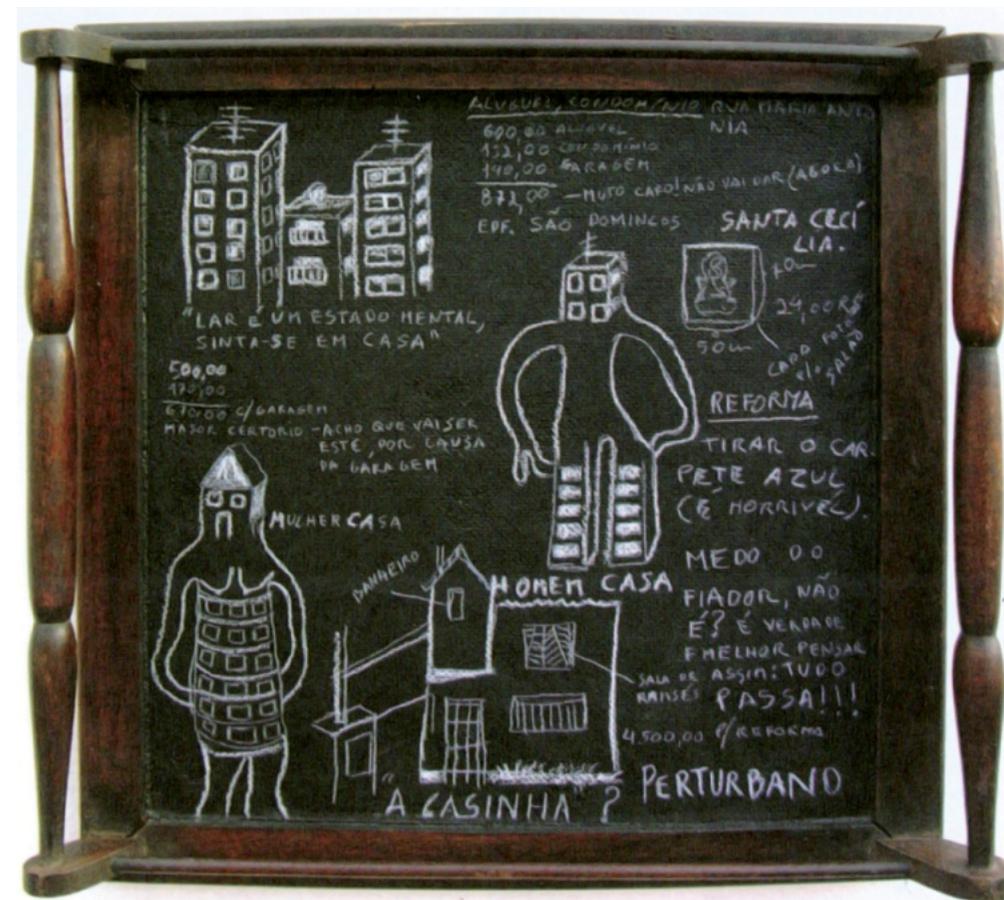


Fig 40: Juliana Notari, Diário de Bandeja. Tinta, esmalte e lápis dermatográfico sobre bandejas.

6. Criação e transformação de imagens

É muito comum pensar desenho como uma técnica de representação dos objetos visíveis, mas este é apenas uma via possível. Desenho é, sobretudo, uma arte de transformação de imagens. Os exercícios mais técnicos visam ao conhecimento e ao domínio da luz e sombra, da perspectiva, das proporções, das texturas, etc, mas avançando, é o criativo que interessa, daí o sentido provocativo de certos exercícios de desenho, que, buscando trabalhar com todos sentidos, assim, arrolam o sentido auditivo, o tátil, o sonoro, o olfato, o verbal, as sensações de movimento, transparência, ordem, desordem e outros, pela via gráfica.

Ao chamar a este tópico de “criação e transformação de imagens” quero mostrar como esse fenômeno acontece naturalmente e propor exercícios e atitudes que possibilitem a realização de desenhos “transformativos”. E que eles permitam transformações formais acontecerem diante de seus olhos, em suas mãos.

Pego meu caderno de anotações, lápis, canetas, a câmara fotográfica e vou para um café no bairro. Fim de outubro de 2009, uma sequência de dias chuvosos tomou conta de Vitória neste fim de ano. O trânsito nas ruas acontece sob a ameaça do tempo. Céu fechado. Os que conhecem a região sabem que se a chuva continuar como tal, logo as ruas estarão alagadas e é isso que acontece. Do café, vou observando a rua se alagar. Leva algum tempo, leva horas. Algumas pessoas sentam e esperam, outras entram na água e vão embora. Fico sabendo que aviões não pousam nem decolam da cidade, que espetáculos e reuniões são cancelados, que estradas são interditadas, que transtorno! Lá pelas tantas resolvo tirar uma fotografia da rua alagada. Escolho um ângulo de onde a água pode ser melhor visualizada. As pessoas passam com guarda-chuvas e isso caracteriza bem a situação,

mas a transparência da água se confunde com asfalto, fica parecendo simplesmente uma rua molhada e não alagada. Por isso busco outros ângulos, e a resposta vem de um carro que passa, deixando um rastro de água atrás de si como se fosse uma lancha no rio. Esta é a metáfora perfeita para dar a ideia da rua alagada. Tiro a foto, pronto, a ideia fica clara. Por que estou falando disso? Porque mesmo sendo a câmara fotográfica um mecanismo poderoso de representação, é preciso manipular a situação para transmitir a ideia. Agora, imagine representar isso somente com lápis e papel!

Pense nisso, se é preciso tal esforço com um aparelho fotográfico, imagine no desenho, numa imagem feita à mão, filtrada pelo olhar, decodificada pelo cérebro, passada pelo material e pela mão até chegar ao plano! Desenhar um objeto é transformar o objeto em desenho. É preciso compreender que se trata de uma representação feita com jogo de formas, linhas, planos, determinados materiais, e que, ao fim, o desenho tem mais a ver com seus materiais e com as condições e intenções do desenhista do que com o objeto real ou com o referente.

No caso da fotografia da rua alagada, precisei escolher o ângulo e encontrar um elemento extra que pudesse transmitir impressão de água na rua com clareza. Imagine como seria transmitir essa ideia com caneta e papel. É preciso simplesmente operar uma transformação radical, pois o desenho tem menos a ver com o objeto real, do que com desenho em si mesmo. Pode parecer confuso, mas é isso mesmo: o desenho tem mais a ver consigo mesmo do que com o objeto retratado.

Depois de fazer a foto, resolvo fazer um desenho à caneta (bico poroso) do mesmo lugar. Levanto-me da mesa e vou para o mesmo ponto de onde tirei a foto. Desenho em pé, sem apoio para meu caderno de anotações. Desenho rápido, pois caneta de bico poroso mancha o papel com facilidade. Todos esses aspectos afetam o desenho, talvez mais do que a

realidade à minha frente. Ao contrário da fotografia, resolvi desenhar sem a referência do carro atravessando a rua. Criando linhas onduladas que se completam com a figura de um homem com guarda-chuva, depois um poste, e assim posso eliminar detalhes, portas e fachadas, para não fazer confusão. Centro a atenção na figura do homem com guarda-chuva. No final, olho e pergunto: será que tal desenho transmite bem a ideia de uma rua alagada? Não estou muito certo, vou levantando hipóteses que poderia experimentar em outros desenhos, mas fica para outra oportunidade. Essa é a realidade da criação, um desenho leva sempre a um outro desenho, em que se acredita ser melhor do que o primeiro e assim por diante. Esse é o “coeficiente de insatisfação” que nos leva a fazer novos desenhos, novos quadros, já dizia Duchamp.

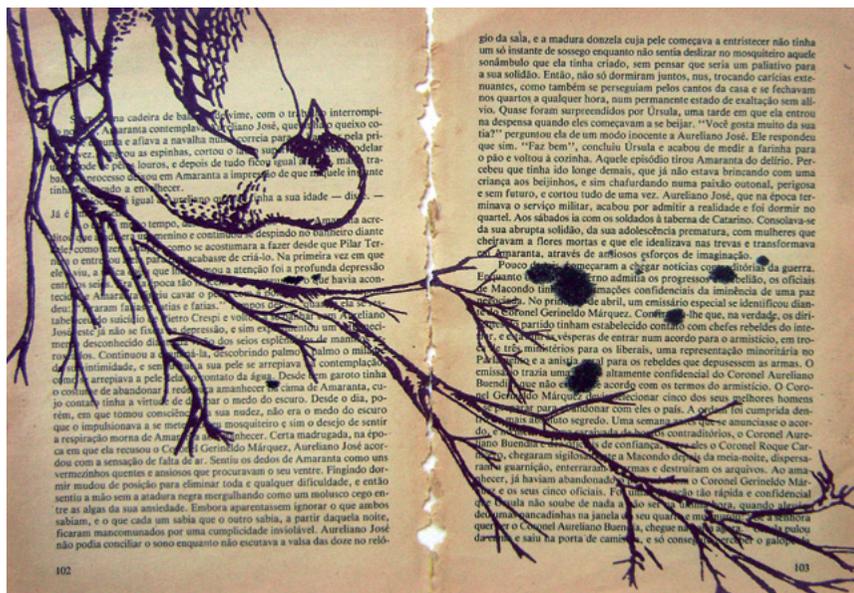
7. Desenhar o que não tem forma

Se desenhar um objeto é transformar tal objeto em desenho, o que dizer de desenhar algo que não tem forma palpável ou que não vemos claramente senão seus efeitos na natureza, por exemplo, o vento, a luz, ou situações ou sentimentos como o silêncio, a solidão, a dor, a saudade? Como você desenharia algo como o vento, utilizando linhas? Como você transmitiria a ideia de peso, de intensidade ou leveza, trabalhando somente com linhas – formas figurativas ou abstratas? São questões concretas que estão além do que comumente chamamos de abstrato ou figurativo.

Você talvez pense que tudo isso pode ser melhor transmitido em um desenho figurativo (que é uma metáfora), mas de qualquer forma o problema persiste, porque o objetivo de toda obra são as qualidades, o que, no fundo, não têm nada a ver com figuração. Você aprende tecnicamente a estabelecer relações de semelhanças, proporção, textura, luz e sombra, volume, perspectiva, mas, no final, as qualidades “abstratas” tendem a aparecer. Figurativo ou não, o desenho deve estampar qualidades como: leveza, densidade, firmeza e outras como vivacidade, medo, morte, felicidade, etc. Veja que podemos desenhar a figura de um morto, por exemplo, Cristo morto, e não estarmos falando de morbidez. Por outro lado, podemos fazer um retrato ou uma paisagem e estar falando de morte ou de medo, etc. Isto significa que o sentimento não tem forma e que, em busca dessa “não forma”, trabalha-se com toda forma e com todo disforme.

No café, observo um grupo de estudantes em uma mesa, provavelmente no intervalo de aula. Falam de estudo, de festa, de paqueras, de regras de relacionamento, problemas de saúde, etc. Os assuntos se entrecruzam, se misturam, se transformam. A situação permite esse cruzamento de imagens e falas. Cortes, mudanças de assunto, bifurcações e retomadas. É uma

conversa livre, sem hierarquias, com muitas nuances, sem nenhuma finalização definida. Há, nisso, uma beleza, uma vivacidade, algo intermitente ao calor das horas que não obedece a uma lógica fácil. E são muitos os exemplos de situações assim trabalhadas no cinema, na música, na literatura, nas artes plásticas. Como trabalhar isso em desenho? Como exprimir liberdade, qualidade com formas e linhas sem hierarquia, sem julgamento externo ao desenho?



Bem, esta é a questão desta lição: trabalhar o elemento visual em si mesmo, criar formas (que podem ser figurativas, mas não centradas totalmente na figuração), linhas, pontos, planos e cores, e construir ideias, transmitir mensagens, etc. Reduza ao máximo os elementos visuais, e trabalhe, por exemplo, somente com pequenas linhas retas e crie imagens que expressem movimento, ou somente com pontos. Crie imagens que

Fig. 41: Liliana Sanches. Serigrafia sobre página de livro.

transmita a ideia de peso, grandeza, leveza, ou somente com linhas retas e curvas e crie imagens que transmita a ideia de ordem, calma ou confusão. Veja que com os mesmos elementos você pode exprimir pensamentos adversos. Então, a tarefa é: a partir de elementos que não tenham significados algum em si mesmos, possa você construir significação.

8. Desenho e adversidade ou com que mão você desenha?

Em meus cursos de desenho, muitas vezes solicito aos meus alunos desenharem dentro de ônibus de transporte coletivo urbano. Naturalmente, nos primeiros momentos eles reclamam, dizendo que não irão conseguir, “vai sair tudo torto,” “vai ficar feio”, etc. Os que encaram a tarefa descobrem novas possibilidades de trabalhar o desenho de observação, o croqui e novos procedimentos. Uma delas é que não se desenha somente no conforto de uma sala de aula, com mesa, cadeira, etc. (e porque haveria de ser assim?). Desenhar é um ato que acontece na vida, então, desenha-se no cotidiano, no calor do dia a dia, no trânsito, na rua, com as dificuldades inerentes a todo trabalho. Fazendo assim estamos saindo daquela ideia de que para se desenhar há que se ter conforto e nos prepararmos para desenhar na adversidade. Deve-se fazer muitos exercícios dessa maneira (observação rápida, dinâmica, raciocínio sintético, desenho de memória) para abrir a mente, para aprender com a mão.

Observo o movimento de carros pela janela do apartamento e penso nos conceitos de *desenho pictórico* e *desenho línear*, descritos por Wölfflin em *Conceitos fundamentais da história da arte*. São tantas linhas em movimento que parecem uma dança. Mas bem acima dos carros, um saco

plástico sai de uma janela de um edifício e dança no ar. Rodopia, vai e vem lentamente ao sabor dos ventos da manhã e, suavemente, vai descendo, até desaparecer por trás das casas. Fico pensando no desenho feito no ar por aquele saco de plástico e em todos os desenhos que são feitos todos os dias. Qual foi a mão que guiou aquele saco de plástico no azul do céu? Uma mão direita ou uma esquerda, ou uma outra, que não conhecemos, que não usamos para desenhar?

Normalmente, desenhamos com a mão direita. Mas no final das contas esta situação fica muito cômoda. É preciso acordar para isso. Assim como não se aprende desenho somente no conforto de uma sala, também não se desenha somente com a mesma mão. Este é o desafio novo nesta lição, o qual, à primeira vista, parece radical, mas é natural: desenhar com a mão esquerda (ou, se você é canhoto, desenhar com a direita). Por que um exercício como esse? Alguns alunos chegam a dizer, *“não sei desenhar nem com a mão direita, quanto mais com a esquerda”*, ao que respondo: em sendo assim, não há o porquê ter medo de se arriscar, mas perceba que desenho envolve mais a capacidade de observar, de ver, do que habilidade manual. O propósito é aguçar o ato de ver, ver profundamente, o que é mais do que olhar simplesmente e, também, produzir linhas novas. E, isso exige uma mão nova.

Muitos artistas e autores já disseram que não se desenha com as mãos, mas com os olhos. Tanto assim, que é comum ver alguém com problemas nas mãos desenhar com o pé ou mesmo com a boca, ao passo que é menos provável encontrar alguém cego que desenha. Assim, desenhar com a mão esquerda (ou direita para quem é canhoto), é abrir-se para novas linhas, para um novo desenho, para uma outra modalidade perceptiva do nosso cérebro, o lado direito, como teoriza Betty Edwards. É abrir-se para um desenho mais irregular, desconcertante e inesperado, mas nem por isso menos



Fig 42: Fernando Augusto, fotografia digital.livro.

instigante. A articulação da mão esquerda é diferente, neste caso, até menos compromissada, e, por isso mesmo, produz um traço diferente, mais livre, menos virtuosístico, menos pretensioso que o desenho “direito”. Esta situação é muito importante quando se estuda desenho, porque, ao final, busca-se qualidades e não um desenho engessado do tipo acabado, duro, meramente ilustrativo, literal. Busca-se um desenho que aceita a experiência, o desconhecido, o novo que é inerente a toda experiência estética.

9. O desenho de croqui

Quem conhece o termo croqui pode perguntar se croqui é uma técnica ou um momento do desenho. Pode ser ambas as coisas e algo mais. É uma técnica de desenho dinâmica, que trabalha com rapidez, sem se importar com detalhes ou até mesmo proporção, buscando ver mais o aspecto geral do desenho do que o objeto representado. É uma atitude de desenhar com velocidade, usando diretamente um instrumento, lápis, caneta ou pincel, sobre um suporte sem estruturação prévia, sem apagar. É uma atitude de desenho, no qual, a imagem vai se fazendo no próprio ritmo da mão, veloz e gestual, com firmeza e convicção.

No croqui procura-se captar o essencial, os traços mais importantes, daí uma de suas características principais ser o desenho rápido, a captura do gesto, a expressão de um efeito geral.

Comenta-se que o artista Frances Delacroix disse certa vez que o desenhista deve desenvolver sua rapidez no traço ao ponto de conseguir desenhar um corpo caindo de um prédio e terminá-lo antes de tocar no solo. Mas isso não é tudo em um croqui, no fundo, o que conta é a desenvoltura no traçado, a percepção da dinâmica do traço gestual, afirmativo e decisivo que faz um desenho ter uma certa energia que não se encontra em outro, feito de modo diferente. É como você aprender a escrever. Nos primeiros momentos você escreve devagar, as letras são hesitantes, desalinhadas, podem até parecer legíveis, mas falta-lhes dinâmica, fluidez, e quem olha, logo vê que se trata de uma pessoa sem prática de escrever ou sem alfabeto. Mas você vai desenvolvendo sua escrita, ela vai se tornando mais rápida até assumir uma gestualidade dinâmica e firme, a ponto de exprimir convicção no traço. Sua assinatura, então, sofre transformações. A princípio é apenas a escrita do seu nome, desenhada letra por letra, meio que

gaguejando, para, no final, tornar-se, em muitos casos, um traço gestual. Tente lembrar de sua assinatura de quando você aprendeu a ler e a escrever e compare-a com a que você faz agora, olhe também outras assinaturas, veja como elas se identificam mais pela gestualidade do traço do que pelo desenho da letra. Muitas assinaturas você não consegue ler nenhum nome



Fig 43: Lincoln Guimarães, mão em Aracajú.
Caderno de anotações, grafite sobre papel.

identificável, mas um traço identificatório, porque o desenho não? Reflita sobre isso, pense que você vai suprimir certas “letras”, certos detalhes de figuras para afirmar um traço e, como no exemplo da assinatura, terá de desenhar muito até encontrá-lo.

Enquanto escrevo estas páginas procuro uma anotação em minha agenda do ano passado e encontro várias páginas desenhadas à caneta, desenho e textos misturados, uma bela bagunça, uma espécie de *diário gráfico* que não me deixa perder o hábito e o interesse em desenhar. Quando desenho, assim, dependendo do material, (lápiz, caneta bic ou caneta de bico poroso) adoto diferentes posturas: se a página estiver branca, desenho leve, faço pequenas linhas e pontos aqui e ali, deixando para o olhar completar a sensação visual, se a página já estiver escrita, desenho com força para vencer os traços já existentes ou, ainda, desenho sem quase tirar o lápis ou a caneta do papel, criando, assim, emaranhado de linhas e força gráfica que, às vezes, apenas evocam a forma figurativa.

Em meus cursos de desenho, quando o assunto é croqui, crio bastante exercícios para trabalhar a questão: desenhos com tempo limitado, 10, 5 e 2 minutos, desenhos com dois lápis de cor na mesma mão, desenho com a mão esquerda (direita para quem é destro), desenho em papel já desenhado (desenho sobre desenho), desenho contínuo (um aluno começa um desenho e outro continua, depois outro e aí volta para o primeiro), desenho de meros contornos simples e contínuos, (o aluno desenha os contornos de uma figura, em seguida, sem desmanchar, vai redesenhando, corrigindo o objeto dentro dos contornos), maratona gráfica (entrega-se uma imagem a cada aluno e eles vão desenhando e passando-a de um para o outro dentro de um tempo determinado), desenho de memória, desenho invertido, desenho de modelo vivo, desenho em ônibus, desenho na rua, etc. Faço essa lista aqui ao sabor da memória, mas é claro que nunca fazemos todos esses exercícios

em um único período, conta-se muito o dinamismo de cada turma, um curso nunca é igual ao outro.

Como parte desta lição, pesquise e veja croqui de diversos artistas: Honoré Daumier, Toulouse Lautrec, Degas, Flávio de Carvalho, Iberê Camargo e outros. Observe a presença do gesto nos desenhos desses artistas, veja como a velocidade está implícita, identifique o material com que trabalharam, tente ver o movimento das mãos, traçando as linhas, imagine a tensão entre o olhar, o ver, o entender e o desenhar, correndo riscos, sem saber ao certo se a forma vai sair satisfatória ou não, as decisões tomadas às “cegas”, as linhas fortes e fracas, as íhacabadas, etc. Mas, sugiro também que veja a obra do artista sul-africano Wiliam Kentridge (vídeo documentário do SESC Paulista), escute-o falar sobre suas dúvidas e buscas, veja como são feitos seus filmes de animação a carvão. Observe as linhas, as manchas, os apagamentos à mão e à borracha como recurso estético e não como simples correção.

10. Modelo vivo

Até aqui falamos de desenho de objetos, de paisagens, mas e o de figura humana, o desenho de modelo vivo, como se faz? É desse exercício que trataremos agora. Você viu que certos procedimentos são gerais e aplicativos a todo ato de desenhar, e viu também que certos objetos, tal como os materiais, carregam especificidades que devem ser consideradas. Assim, não poderíamos deixar de falar do *modelo vivo* como uma modalidade de desenho, a qual é muito íhstigante e muito íhimportante no aprendizado do exercício artístico.

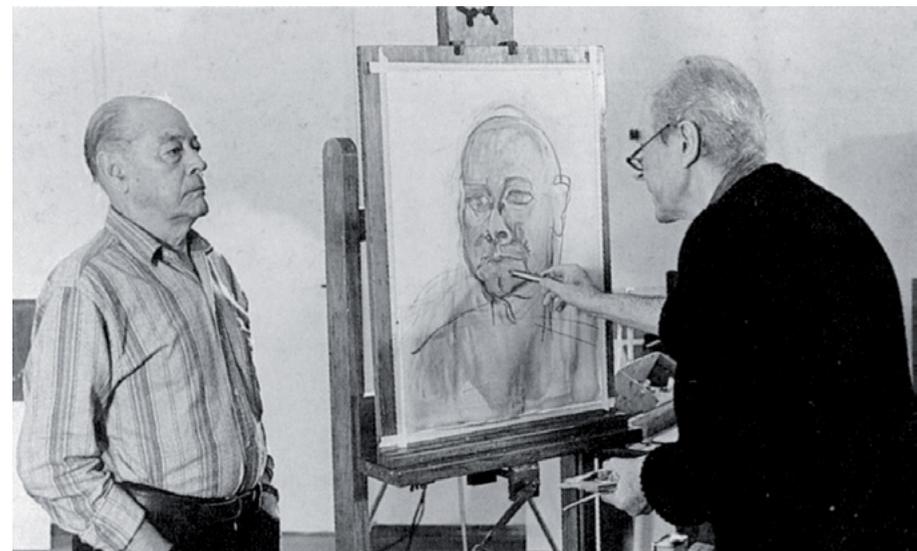


Fig. 44: Luiz Eduardo Achitti, Iberê Camargo retratando seu amigo Vasco Padro. Porto Alegre, 1994.

O desenho de modelo vivo é uma prática antiga tanto nos ateliês de arte quanto nas academias e que se tornou tão familiar aos nossos dias que, às vezes, a exercitamos com certa naturalidade, numa mesa de bar, numa sala de conferência; desenhando, de maneira furtiva, pessoas à nossa volta.

Mas o que é mesmo o desenho de modelo vivo? O que se deseja obter com este exercício? Há quem diga que desenhar modelo vivo é um exercício como outro qualquer, isto é, como desenhar uma maçã, uma árvore, uma pedra. Ao meu ver, isso não é verdade. Embora haja semelhanças em termos técnicos, as atitudes são totalmente diferentes. Isso porque objetos diferentes requerem posicionamentos diferentes e, às vezes, até mesmo aptidão diferente. Não se desenha um leão da mesma maneira que se desenha uma maçã. Para começar, a maçã pode estar na sua mão, o leão, você tem de tomar cuidado para não cair nas mãos dele... Isso é só para dizer que cada coisa requer um lugar, uma aproximação ou um distanciamento, um tempo. Da mesma forma o modelo vivo, seja desenhando um colega de trabalho, seja alguém contratado para posar para você. A situação é a seguinte: você tem, diante dos seus olhos, alguém que também o observa e que se opõe a você, um outro, e isso inibe, exige de você um novo modo de atenção. Numa cultura fotográfica como a nossa hoje em dia, de certa forma, como observa Lucien Freud, nós perdemos a tensão da censura que o modelo pode estabelecer no retrato pintado (Kerstin Stremel, 2008), mas basta se colocar diante de alguém para registrar sua imagem que ambos mudam, modelo e artista.

Modelo vivo não é simplesmente desenhar figura humana, coisa que você pode fazer a partir de outros desenhos, de uma fotografia ou de memória, sozinho em sua casa, sem se importar com o tempo nem com a roupa que está vestindo; modelo vivo, como o nome já diz, você está diante de alguém e estabelece um contato com esse alguém, mais especificamente, estabelece um contrato, de olhar, ver, conversar ou não conversar, fazer pose, ficar em silêncio, desenhar.

Convém lembrar com Norbert Schneider (Taschen, p. 20, 1997) que um retrato é sempre produto de uma composição, resultante de um pacto entre

o artista e o modelo. Embora as relações entre artista e cliente se deem, às vezes, com pontos de ruptura, elas constituem “em regra uma espécie de estrutura sob a forma de um consenso assente numa base contractual” Na relação com o modelo, acontece algo parecido: faz-se um combinado, a pose, o tempo, a imobilidade, a iluminação, até mesmo o silêncio. Você vai ver que não dá para desenhar alguém conversando o tempo todo, vai ver que certas pessoas oferecem certas possibilidades de imagens, que certos rostos têm características que podem interessar graficamente e podem influenciar no desenho e outros não. Você vai vivenciar a ansiedade, o risco, a vitalidade de se trabalhar “ao vivo”, e, no ato, vai dispor de um leque de possibilidades e de escolhas muito maior do que trabalhando a partir de fotografias, e vai também vivenciar certos fracassos, “ao vivo”, até realizar alguma imagem que lhe pareça satisfatória. Vai ver que cada sessão é particular, é única, que cada modelo é único, e que cada estudante ou artista vai descobrindo sua maneira de trabalhar, tudo isso com o tempo.

Exemplos de artistas que trabalham com modelos são muitos na história da arte: Matisse, Lucien Freud, Francis Bacon, Flávio de Carvalho, Gil Vicente, Luis Paulo Baravelli, João Câmara, Iberê Camargo, mesmo o contemporâneo Tunga e muitos outros, sem falar que quase todos os artistas da nossa história, em maior ou menor grau, estudaram e realizaram obras com modelo vivo. Veja o trabalho de alguns desses artistas e, na sequência, procure você mesmo, sentir a situação na pele: como é desenhar alguém à sua frente? Será a mesma coisa que desenhar uma maçã? Reflita sobre isso, faça suas anotações, veja quais são suas preocupações, inquietações. Elenque suas perguntas e reflexões, o máximo de perguntas que você puder, elas poderão direcionar suas metas a serem atingidas no andamento do seu aprendizado.

Primeiramente, é preciso ter uma ideia mais ou menos formulada do que se quer fazer numa sessão de modelo, tipo um retrato ou um croqui, um simples rascunho, um desenho mais demorado, etc., definir também o material e o lugar de trabalho, sala, cadeira, cavalete, iluminação etc. (mas nada impede de se desenhar em qualquer lugar: numa reunião, numa sala de espera, dentro de um ônibus etc., esses lugares, de certa forma, carregam em si uma certa ideia de desenho). As sessões mais características são as de croqui (desenhos rápidos), e de desenhos realistas (mais demoradas). Cada sessão tem um tipo de disposição, de material e também de espaço.

Em uma escola, as sessões de modelo são distanciadas, são por, assim dizer, quase públicas, o tempo é coletivo, as poses são escolhidas no coletivo, pois o objetivo é mais geral e todos, de alguma forma, interferem: os colegas, os professores, etc. isso gera discussões, correções e comparações, o que é muito bom no estudo. Já numa sessão em seu ateliê, o trabalho é mais individualizado, e isso exige de você uma ideia do trabalho a ser feito.

Para mim, uma sessão de modelo vivo é sempre uma forma de estar com o outro, de desenhar esse outro, de criar com a presença e a ajuda do outro. Por isso, um modelo não é qualquer pessoa e, conseqüentemente, não trabalho de qualquer forma. É preciso se criar uma atmosfera propícia que, de resto, também é necessário numa sessão em sala de aula: a preparação adequada da sala, dos materiais, a definição da pose, do tempo, da iluminação, etc. Perceber se o modelo (ou a modelo), é paciente, se está à vontade, se ajuda na criação com poses sugestivas, etc.

Alguns alunos, em suas tentativas de desenhar modelo vivo, são unânimes em dizer que se sentem constrangidos diante do olhar e da expectativa do outro. Isso é verdadeiro e se faz sentir mais diretamente quando se é iniciante. Daí a importância da combinação com o modelo, seja um amigo ou alguém pago para posar, a fim de deixar clara a situação, o ponto

onde você se encontra, a sua experiência, as possibilidades de erros, etc. Difícil até que há uma certa disponibilidade para o fracasso. Sim, é preciso que se esteja disponível para o que aparecer no papel, o que você conseguir fazer para que possa trabalhar com liberdade, senão se perde o prazer e a motivação de desenhar.

A técnica - é preciso escolher o material com o qual se vai trabalhar em consonância com a ideia do que você quer fazer. Isso é importante e, às vezes, decisivo: o formato e o tipo do papel, os lápis, os tipos de carvão, tintas, penas, pincéis, etc. com qual material você está familiarizado? Cada um deles determinará, de certa maneira, os procedimentos do desenho, a modalidade da sessão e também os resultados.

A pose - que tipo de desenho fazer? Um retrato, meio corpo, corpo inteiro e de qual ângulo? Quanto tempo de pose? Pode-se mexer, quando, como? Estas são as primeiras questões colocadas numa sessão de desenho de modelo. Ao tratá-las, você já está analisando o ângulo de visão, a iluminação, os acessórios, se houver, etc. Tudo isso em consonância com o que você estiver querendo fazer.

A ideia - você quer fazer um desenho rápido, um croqui, ou um desenho mais demorado, detalhado? Quanto tempo de pose você acha que vai precisar ou até mesmo quantas poses? (Giacometti quando fazia um retrato de alguém precisava de dezenas de poses). Como combinar isso com o modelo?

Nestas férias de final e início de ano, viajei para Belo Horizonte com meus dois filhos a fim de rever a cidade e alguns colegas do tempo de universidade. Mas entre um encontro e outro, durante a viagem, continuei escrevendo e corrigindo os manuscritos deste texto de desenho. Nessa atmosfera, é que descobri um retrato que fiz naquela época do pai de uma amiga minha. Estávamos na casa dela, quando ela disse: “você se lembra

de um desenho que você fez do meu pai? Está lá na sala, você quer ver?” Lembra-me de ter viajado com esses amigos para o interior de Minas e de ter feito, como era de costume, alguns desenhos, mas não me recordava de tal retrato. Fomos ver e lá estava ele, um pequeno desenho, a grafite (lápiz progresso), de mais ou menos 20x30 cm, emoldurado na parede. Minha amiga observou: “ficou muito parecido com meu pai”. Observo o desenho, o material utilizado, a pose, a técnica, a data e a dedicatória: “para o meu amigo João Batista, Ipatinga, 1986”. Quanto tempo! Agora, enquanto escrevo, convido você a pensar comigo aquela sessão de desenho. Eu, então, estudante de artes, tendo de combinar com aquele senhor de aproximadamente 60 anos uma pose, um tempo de imobilidade e uma promessa de retrato. Encontro ali os três pontos básicos para uma sessão de modelo vivo: **A técnica:** grafite e lápis progresso, material que eu tinha muita familiaridade e que são apropriados para desenhos rápidos, um papel pequeno de boa textura como suporte. **A pose:** de frente. Uma pessoa de idade oferece muito mais elementos para se desenhar um retrato do que uma pessoa jovem; as rugas, as marcas do rosto ajudam a definir a imagem e a construir a semelhança. **A ideia:** um desenho descompromissado, um croqui, traços soltos com muitas linhas, rabiscos, nos quais o observador pode completar a imagem com o olhar. O lápis progresso suja muito o papel e não é indicado para um trabalho muito detalhista. Neste retrato, vejo como tive proveito disso, “suçando” o papel com manchas e sombras mais ou menos aleatórias para depois traçar as linhas que definem as rugas e o contorno do rosto. O resultado é um desenho com boa semelhança com o retratado, tanto que minha amiga o guardou todos esses anos. Certamente foi uma ousadia fazer aquele retrato, de férias, possivelmente numa sala de estar. Mas se não fosse assim, seria como?



Fig 45: Fernando Augusto, retrato de Miro Soares.
Carvão sobre papel.

Desenhar modelo vivo é prática, portanto, procure exercitar das diversas maneiras possíveis, desenhando em seu caderno de anotações na rua, em sala de espera etc. e também não se negue a fazer sessões de desenho de modelo, individual ou em grupo. Combine com os colegas para um posar para o outro, faça sessões curtas de quinze ou trinta minutos e desenhe muito e com diferentes materiais. Também faça sessões individuais, convide alguém que você conheça para posar para você. Pode ser um amigo, uma amiga, um parente, alguém diante de quem você não se sinta obrigado a fazer uma “obra de arte”, mas desenho de estudo. Escolha os materiais com os quais você esteja familiarizado e trabalhe, grafite, lápis de cor, nanquim, carvão, etc. Você pode desenhar sentado em uma mesa ou em pé, mas saiba que o papel “deitado” na mesa pode dar efeito de alongamento. O melhor é colocar o papel sobre um cavalete ou fixado numa parede, de forma que fique o mais vertical possível. Você pode fazer das duas maneiras para experimentar. Combine a pose. O olhar do modelo deve estar fixo em um ponto. Desenhe posições diferentes, mas também repita posições, porque cada desenho é único. Com a prática, faça poses mais difíceis como de cabeça inclinada para baixo, para cima, etc.

Comece a sessão com dois minutos de silêncio. Convide seu (sua) modelo a fechar os olhos e a se concentrar com e como você para esse trabalho, ele (ou ela) vai fazer um exercício de imobilidade; você de desenho. Com isso, você pode criar uma atmosfera de respeito, de cumplicidade, na qual a imobilidade, o olhar, a espera, tudo seja trabalho. Depois, observe atentamente o modelo, imagine como o desenho poderá ficar no papel e tente ver a forma e o espaço que a imagem vai ocupar no papel, a proporção, as linhas e, então, comece a desenhar. Você pode começar de qualquer ponto, mas caso não encontre um ponto que lhe dê sinal de partida, sugiro começar desenhando os olhos. Desenhe levemente os dois, veja se estão

alinhados, depois marque a base do nariz, da boca, a testa, a raiz dos cabelos e então as orelhas e os cabelos. Outra forma é fazer primeiro a estrutura do contorno do rosto, como um círculo oval, traçar as linhas horizontais proporcionais da testa, olhos, nariz e queixo, como se vê muito em manuais de desenho e, em seguida, ir definindo o desenho. Nenhum caminho é fixo, nem mais fácil do que outro, todos se realizam na observação e nas tentativas com erros e acertos. Se o primeiro, o segundo ou terceiro desenho não saírem a contento, lembre-se de que você está realizando uma experiência de desenho, de que você está aprendendo uma linguagem que é difícil e exigente; e siga em frente.

11. Uma sessão de modelo vivo

Retorno de Belo Horizonte e dois amigos, jovens artistas, visitam meu ateliê. Conversa vai e conversa vem, digo a eles que estou retomando um projeto antigo de fazer retratos de amigos e conhecidos em meu ateliê para construir uma série de desenhos de cabeças. Mostro a eles alguns desenhos, a técnica e o formato do papel. Eles gostam da ideia e logo se dispõem a posar para mim. Assim, passamos de um encontro que era somente para tomar café e conversar para uma sessão de desenho. Eles me perguntam sobre o tempo de pose e como seria (sentado, em pé, de frente, etc.). Respondo que seriam poses de frente ou meio perfil, meio corpo, sessões de aproximadamente vinte minutos e que seriam desenhos tipo croqui. Informo também que, para cada retrato, eu costumo fazer dois ou três desenhos.

O primeiro a posar, senta-se numa cadeira, em frente ao meu cavalete. Pergunta se a pose está boa. Escolho uma de semiperfil, alinhando nossas cabeças na mesma altura. Fazemos um momento de silêncio, peço que fique parado, que respire lentamente por algum tempo, tomando consciência que vai fazer um trabalho de imobilidade. Ele pergunta se pode conversar; eu digo: um pouco, mas vai depender do ritmo do desenho. Esses primeiros minutos parecem uma prova de fogo. É difícil estar quieto e em silêncio com alguém, mas este é um dos aprendizados de uma sessão de modelo. Recorro a um texto de que gosto muito de Isak Dinesen (1987, p.13), escritora europeia que viveu muitos anos na África:

[...] Na terra selvagem, aprendi a não utilizar movimentos bruscos. As criaturas com as quais se lida ali são tímidas e esquivas, possuindo um talento especial para evadir-se quando menos se espera. Nenhum

animal doméstico consegue manter-se imóvel como um selvagem. As pessoas civilizadas perderam a aptidão para a quietude e precisam receber aulas de silêncio das criaturas bravias antes de serem aceitas por elas. A arte de movimentar-se suavemente, sem gestos abruptos, é a primeira coisa que o caçador precisa aprender, e, mais do que ele, o caçador com uma câmara na mão. Caçadores não podem impor métodos, precisam adaptar-se aos ventos e às cores e aos cheiros do ambiente, fazendo com que o tempo próprio deste conjunto se torne seu. Às vezes, um movimento se repete e repete de novo e eles precisam acompanhá-lo.

Defino o material: carvão, pastel, papel filtro, dimensões 50x50 cm. Tenho uma ideia do desenho que quero fazer: um retrato com poucas linhas, seguindo um viés que venho fazendo há alguns anos. Uma sessão rápida de 20 minutos, com carvão, já diz, de certa forma, como será o desenho. Lembro-me das vezes que pedi ao meu filho de doze anos para posar a fim de que eu o desenhasse, e ele, já calejado da difícil tarefa de ficar parado, ter-me saído com esta frase de programa de televisão: “pode desenhar pai, mas se vira nos trinta”. Claro que sempre aceitei o desafio, era sempre uma oportunidade e o começo de uma sessão de desenho, no processo, nos divertimos desenhando. São formas de se estar com o outro e também de vivências do desenho.

Começo a desenhar primeiramente com os olhos, observando atentamente as formas e as proporções das diversas partes do rosto do meu amigo, depois, passo a mão no papel tentando sentir a imagem e onde cada parte deve ficar no papel (ele pensa que estou fazendo cena), mas estou

consciente da dificuldade que tenho pela frente e tento sentir o trabalho. Sempre início um retrato desenhando os olhos. Faço isso e percebo que o carvão escolhido é mais duro do que eu gostaria, isso me obriga a traçar a linha com mais força, quando preferiria uma linha mais fraca, mais suave, mas sigo em frente. Esboço o retrato de maneira que a cabeça ocupe quase todo o papel, mal deixando espaço para os ombros. Desenho cerca de 15 minutos e encerro a sessão. O retrato está parecido com o modelo, mas ficou um tanto convencional, penso como fazer melhor, coloco outra folha no cavalete e começo o segundo desenho, escolho uma pose de frente, olhos nos olhos. Novamente, tenho ideia de fazer um retrato com poucas linhas. Olhos, nariz, boca e formato do queixo e da orelha bem marcados. Nesse processo, tudo pode acontecer. E aconteceu: tentando corrigir uma linha e outra o desenho se tornou escuro e, para “apagar”, comecei a passar um pastel claro sobre os traços por demais escuros. Risco com intensidade, chego a ferir o papel. O modelo acompanha meus movimentos e me pergunta porque balanço a cabeça negativamente e às vezes falo alto. Eu peço para ele ficar quieto. Ele pergunta se estou nervoso e lembra uma passagem do filme “Titanic”, quando o mocinho (Leonardo DiCaprio) desenha a mocinha (Kate Winslet) e ela pergunta: “está nervoso?”, e acrescenta que Delacroix não ficava nervoso quando pintava, ao que o ator responde: “mas ele pintava paisagens”. Sorrimos, mas o resto é tensão, observação, uma luta para se chegar, a partir do real, a um ponto reconhecido, a um caminho de tentativa onde nada é garantido e um bom número de vezes se fracassa. A sessão continua por quase uma hora. O tempo de pose foi quebrado, mas o modelo é paciente, colaborador, não se mexe muito, a tensão está no processo de construção da imagem que me escapa. Sigo em frente, e surpreendentemente, aos poucos, o retrato ganha uma configuração que julgo razoável, então encerro a sessão, mostro o desenho aos amigos, eles

gostam do resultado. Ficamos um longo tempo olhando o desenho e comentando o processo do trabalho. Acho bom que eles tenham gostado do trabalho, eu mesmo não consigo avaliar no momento. Digo apenas que, às vezes, acontece de um retrato levar tempo, meses ou anos para ficar parecido com o modelo, eles riem, mas eu confito, sim é isso mesmo, é como se as formas fossem se encaixando no tempo.

Espero que você não ache essa descrição toda muito extensa ainda que seja apenas um resumo. Comparei os dois desenhos e resolvo trabalhar mais no primeiro, acrescentando cor rosada com pastel durante cerca de vinte minutos, cubro linhas pretas com tons claros e crio outras, até cansar, digamos, até estragar o desenho. Então, abandono-o e coloco o terceiro papel no cavalete. Desta vez, escolho um pastel de tonalidade cinza escuro, ao invés do preto. Novamente, a ideia inicial: fazer um desenho com poucas linhas e, aconteça o que acontecer, não vou corrigir, não vou colocar cores, sigo à risca este propósito. Assim, trabalho cerca de dez minutos, procurando resolver cada coisa com uma linha apenas. No meio do processo, acho que tudo vai mal, mas continuo. Depois de desenhar boca e o queixo, traço a linha da cabeça, os ombros e dou a sessão por terminada. Gosto do desenho, está simples e desprezioso. Meus dois amigos dizem que não ficou parecido, preferem o segundo desenho por causa do clima tempestuoso, do descontrole, da intensidade gestual dos traços. Eu não consigo avaliar bem no momento, penso que o desenho ficará melhor, mais parecido com o modelo com o tempo.

Já são 22h40min. Encontro energia para fazer o retrato do meu outro amigo. Ele pergunta se não estou muito cansado. Ele viu a “luta”, por isso sugere se não seria melhor trabalharmos outro dia. Sim, estou cansado, mas insisto em continuar, outro dia é outro momento e pode não acontecer. Pego o pastel cinza escuro e começo a desenhar levemente, mas logo

a mão pesa, o traço se faz mais grosso do que gostaria. Percebo uma certa desproporção no contorno da cabeça, corrijo a linha, riscando outra linha de contorno, as duas linhas juntas fazem o desenho ganhar um sentido de movimento. Desenho então os ombros, a camisa, a mão apoiada na cadeira e encerro a sessão, incapaz de dizer se o desenho está bem resolvido ou não. Penso em Giacometti, que exigia várias sessões para fazer um retrato e corrigia tanto, cobria e recomeçava tanto que às vezes resultava impossível continuar e apagava e recomeçava. Penso também nos retratos leves da artista Elisabeth Peiton, que vi numa bienal em São Paulo, feitos na superfície, com facilidade. Mostro o desenho aos dois amigos e eles o comentam, entusiasmam-se com o desenho, eu penso em fazer mais um desenho, o último da noite. Coloco novo papel no cavalete e solicito-lhe uma pose de frente. O modelo usa óculos, demoro desenhando este acessório, o contorno do rosto sai diferente do desejado, mas sigo em frente, com linhas rápidas e dítetas. Desenho os cabelos, os ombros e, em minutos, encerro a sessão. Paramos e olhamos todos os desenhos juntos antes de aplicar o fixador. Conversamos um bom tempo sobre o que foi feito. Foi uma extensa e animada sessão de desenho. Meus amigos gostam dos desenhos, mas eu sinto falta de algo que não sei explicar. Quem sabe, outra hora perceberei nestes desenhos algo que agora não percebo? Às vezes, um desenho está anos à frente de nós. É preciso esperar, reavaliar e atualizar-se sempre. Marcamos outra sessão para a próxima semana, se continuar com esta disposição o projeto avançará mesmo.

Se você seguiu de perto esta disciplina até aqui, espero que esteja estimulado a desenhar modelo vivo. As possibilidades são muitas, poderíamos gastar um curso inteiro tratando do assunto. Mas o importante é abrir portas. Com certeza, se você se interessar, seguirá desenhando, aproveitando as oportunidades para estar com as pessoas através do

desenho e de ter alguém para desenhar. Como na lição anterior, escolha seu material, combine com amigos e faça sessões de modelo vivo. Desenhe rostos e membros separadamente, como pés, mãos, braços, depois o corpo inteiro e até grupos.



Fig 46: Maria Aparecida G. de Vitória, aluna de Artes Visuais EAD pólo de Domingos Martins.

12. Um desenho por dia

Manhã fresca de fevereiro, os bem-te-vis cantam fazendo um pequeno concerto matinal. Levanto-me e vejo-os indo e vindo entre os fios da rede elétrica. Alguns traços melódicos soam longe, respondendo a outros que soam perto. Penso nos tons de cinzas numa escala tonal e numa perspectiva tonal. As linhas melódicas se cruzam, às vezes se embolam em sobreposição, mostrando uma grande variação de cantos de bem-te-vis que a gente não conhece. No fundo, escuta-se o barulho dos carros. Logo depois das seis e meia, vai cessando os cantos dos bem-te-vis e começa os dos coleiros, mas logo eles também vão embora e será o domínio dos roncões dos carros e do sol. Durante o dia, quase não se ouve o canto dos pássaros, será que eles param de cantar ou somos nós que não escutamos? Secretamente, eu faço um desejo: o de escutar amanhã, neste horário, esse pequeno concerto matinal.

Assim, começo o dia. Termina o carnaval e a cidade volta ao seu ritmo. Preparo-me para escrever a última lição desta disciplina de desenho. Por um bom tempo me perguntei como terminar, como fechar este livro com uma experiência de desenho? A resposta veio quase naturalmente. Dias atrás, enquanto recebi de uma aluna do curso de graduação da UFES, Soraia Nunes, uma cartinha falando de como ela havia recebido a cópia do desenho do meu projeto intitulado “200 linhas — um desenho por dia”, que eu havia lhe enviado. Na carta, ela diz como o projeto a tocou a ponto dela apresentá-lo na escola onde lecionava e desenvolver um trabalho de desenho com os alunos.

Mas primeiro deixe-me explicar que projeto é esse. Trata-se de um trabalho de desenho, que comecei a praticar quando ainda morava em Londrina-PR, mas que só vim a formatá-lo aqui no Espírito Santo. É um projeto

no qual eu me proponho a desenhar, cada dia, 200 linhas horizontais, durante 30 a 40 minutos, por três anos e três meses, todos os dias. Você certamente vai me perguntar por que isso. E antes de responder eu deixaria outra pergunta: por que a gente faz arte? Já falamos de desenhar o que não vemos, o que sentimos, o que não sabemos e, se o propósito é trabalhar essa grande interrogação, como fazer isso em desenho? Falamos de desenhar objetos e aprendemos estratégias para desenhar objetos, mas descobrimos que neste exercício estão qualidades, sentimentos, pensamentos, aspirações, ideais que querem se tornar visíveis, que querem ganhar forma e esse é o objeto da arte.

Daí esse projeto secreto, cuja maneira encontrada de se materializar foi trabalhar uma forma mínima, linhas a bico de nanquim vinculadas ao tempo, à disciplina e à meditação.

Soraia escreve:

Deixo meu relato sobre a percepção que me moveu a mostrar esse trabalho – Um desenho por dia, 200 linhas para todo mundo [...] Iniciei a atividade (na escola) com a leitura do texto do projeto. Discutimos sobre os princípios budistas e sobre como administrar nosso tempo. Na semana seguinte, chamei (os alunos) para realizarmos juntos a experiência de construir uma caneta bico de pena com material reciclável (garrafa pet ou tubo de caneta) e fizéssemos uma releitura do trabalho com nanquim sobre papel. Falamos sobre a composição e decidimos que usaríamos linhas retas, curvas e quebradas em três composições diferentes, três desenhos com tempo de 30 a 40 minutos, observando cada linha

colocada no papel para que se fizesse um trabalho de boa execução. Finalizando, pedi que escrevessem uma carta sobre o que haviam pensado a respeito do trabalho e o que gostariam de perguntar ao artista [...] A experiência foi realizada com 100 alunos com idade de 10 a 13 anos, nas séries de 5ª a 8ª, no mês de setembro, 2009, na região periférica de Serra Dourada III.

E trouxe-me alguns desenhos-linhas dos alunos, dizendo que “sabia que com essa proposta estaria fazendo contraposição ao ensino convencional de arte na escola, estaria gerando um estranhamento, mas o resultado foi tão bom!” Achei interessante a atualização que ela fez do projeto, primeiro a percepção dela, a sensação que ela teve do trabalho, depois a extensão desse pensamento em sala de aula e fiquei pensando que estranhar é o começo, difícil é continuar, mas isso é outra discussão.

Como a carta de Soraia, no curso do trabalho, tive muitas e diversas respostas das pessoas a quem comuniquei o projeto *200 Linhas*, como a do senador Eduardo Suplicy que me escreveu “Agradeço a deferência para receber um dos seus desenhos. Não tenho dúvida quanto ao resultado positivo de seu projeto. A confecção diária de 200 linhas paralelas, na menor distância possível e sem intersecção entre elas, exige muito equilíbrio, concentração, paciência e disciplina, atributos importantes para um convívio diário sereno, pacífico, com nossos semelhantes. Sucesso em sua iniciativa.”, o comentário do diretor do departamento de história da arte do Museu do Louvre, Jean Galard que escreveu: *J’aime la diversité de ce que vous faites, et je suis très sensible aux principes qui président à vos dessins quotidiens, tels que vous les énoncez vous-même: generosidade, paciência, disciplina, esforço entusiástico,*

concentração sabedoria... J’espère de tout coeur rester au courant de l’évolution de votre travail.

Outra resposta vem do aluno Jocimar Nalesco que viaja, todos os dias, cerca de quatro horas, de ônibus para fazer aulas na UFES. Procurando aliar tempo e desenho, ele aproveitou este transcurso e começou a desenhar linhas onduladas, trêmulas, umas mais fortes, outras mais fracas, no ritmo da trepidação da viagem como forma de visualizar o tempo. E não poderia deixar de mencionar a aluna deste Curso de Artes Visuais — EAD da UFES, Maria Aparecida G. Vitória, que viu o desenho-linha na contra capa do livro da disciplina Linguagem Gráfica, se informou sobre o projeto e fez-me uma bonita caixa artesanal e uma pena de desenho com pena de faisão e me escreveu o comovente relato: “[...] fiquei pensando no quanto a linha é quase tudo. E então quando li o texto “Não perca o seu desenho”, fiquei estatelada, porque eu perdi o meu desenho, literalmente. Então, professor, o senhor me fez ver que ainda é tempo de voltar...” e assinou juntamente com nome de todas as colegas do polo. E esta lista não termina por aqui, foram muitos comentários, trabalhos, textos críticos, objetos, cartas, mas comentar todas aqui não é possível.

As perguntas que eu faço são: o que buscamos desenhar em nossa vida? Como trabalhar, administrar o nosso tempo? Como o exercício do desenho e da arte pode nos ajudar a desenvolver nossos ideais? Como dar forma visível e estética aos nossos anseios, dificuldades e faltas? Estas perguntas fazem eco às reflexões de Anaïs Nin (1980, p.18), quando escreve:

Por que as pessoas escrevem? Já me fiz tantas vezes esta pergunta que hoje posso respondê-la com a maior facilidade. Elas escrevem para criar um mundo no qual possam viver. Nunca consegui viver nos mundos que me

foram oferecidos: o dos meus pais, o mundo da guerra, o da política. Tive de criar o meu, como se cria um determinado clima, um país, uma atmosfera onde eu pudesse respirar, dominar e me recriar a cada vez que a vida me destruísse. Esta é a razão de toda obra de arte.

E as reflexões sobre estética da semioticista Lúcia Santaella (1994, p.127), à luz do filósofo americano Charles Sanders Peirce:

Cada ser humano, por mais simples e desintelectualizado que seja, é sempre movido, consciente ou inconscientemente, explícita ou confusamente, por vários ideais maiores ou menores. São metas que buscamos alcançar, os planos feitos a longo prazo, os sonhos que acalentamos e que conduzem nossos passos. Se as condições de adversidade e a luta pela sobrevivência nua e crua não se tornaram tão brutas e assoberbantes a ponto de transformarem o ser humano num mero escravo do existir [...] bem do fundo do nosso ser, vem uma questão. Não importa quão vago, incerto ou inadvertido possa ser o modo como ela se apresenta, trata-se daquela interrogação crucial que não cessa de interpelar cada um de nós: o que justifica a minha vida?

Este texto, com todas essas indagações, é o relato de uma experiência de desenho que deixo aqui como um convite para você desenhar. Aproveite e deixo também o texto manifesto do projeto “Um Desenho por dia - 200 Linhas”, tal como enviei a todos a quem comuniquei o trabalho.

Começo o dia desenhando linhas, cerca de 200 linhas, horizontais, cuidadosamente desenhadas a bico de pena sobre papel branco durante, mais ou menos, 40 minutos. Esta é a forma que encontrei para começar, cada manhã, as horas do dia, em qualquer lugar onde estiver.

Trata-se de um projeto artístico, mas também de uma atitude de vida: a convivência comigo mesmo e a administração do tempo. O ato paciente e silencioso de desenhar, a cada manhã, essas linhas, é uma forma de meditação e tem como propósito trabalhar os seis princípios: *generosidade, paciência, disciplina, esforço entusiástico, concentração e sabedoria*.

As linhas descarnadas sugerem a fragilidade da vida e as implicações de sentido. Venho exercitando-as, sistematicamente, a cerca de três anos como uma tentativa de desapego, de mudança de hábito, de enfrentamento da violência da vida e de pensamento educativo, estético e político. Acredito que o gesto simples de desenhar conscientemente uma linha (ou qualquer outra forma artística), cada dia, de esperar, de exercitar a paciência, a disciplina, a concentração faz sentido e pode mudar alguma coisa em alguém, pode contribuir para a humanização do indivíduo, pode ser uma ação provocadora,

transformadora e estética. A vivência do tempo é o grande desafio, o desenho é um caminho.

Com mais de mil desenhos realizados neste percurso, veio-me a ideia de mostrá-los em exposições, de realizar, bate-papos (sessões coletivas de desenhos) e também de expandir o projeto, a fim de sair do isolamento com que vinha sendo realizado; de partilhar com o público esta vivência e convidá-lo ao encontro e ao exercício diário da tolerância, da disciplina, do silêncio, enfim, da atitude de admirar as coisas simples da vida, a luz, a cor, o cotidiano, algumas linhas...

A partir do dia 07 de setembro de 2006, decidi dedicar, cada *sessão-desenho a uma pessoa*, escrevendo seu nome embaixo e enviando-lhe uma cópia xerox, no mesmo tipo de papel e nas dimensões do desenho original. Assim, trago-lhe neste *desenho*, um pouco do meu tempo, do meu projeto. Peço-lhe em troca, apenas que aceite, que veja, que saiba que em algum lugar do planeta alguém faz, cada manhã, coisas como desenho, como linhas... A simples atitude de ler esta mensagem, de parar alguns minutos diante desse desenho e observar esses traços já o faz participante deste projeto. Peço-lhe que confirme o recebimento.



O final é um começo

Levanto-me de manhã desanimado num desses dias de fevereiro. Talvez seja o calor do verão. Talvez seja porque tenho trabalhado até tarde da noite nesses dias. Uma coisa não me sai da cabeça, a conclusão dos textos deste livro de desenho. Troco a roupa, pego meu caderno de anotações e vou para a academia, exercito um pouco o corpo, arejo a cabeça e logo me sinto melhor para o trabalho. As ideias fluem. Caminho para um dos cafés que costumo frequentar e me sento em uma mesa para escrever e (ou) desenhar. Por que ficar trabalhando somente dentro de casa? Quem disse que desenhar, escrever, pesquisar são coisas de sala e biblioteca? Uma das grandes revoluções da arte moderna foi quando os pintores deixaram seus ateliês e foram pintar *en plein air*. Toulouse Lautrec desenhava nos cabarés e nos teatros, Degas nas escolas de dança, Cézanne no campo, os escritores Sartre, Hemingway, Camus escreviam nos cafés, Bashô escreveu seu grande livro “Sendas de Oku”, viajando a pé pelo Japão...

Desde o primeiro momento em que comecei as anotações para este livro, lá se vão sete meses, o pensei como um curso diferente, um texto-conversa, baseado mais na vivência que tenho com o desenho do que em teorias de desenho. Queria que a disciplina fosse uma espécie de viagem para que você realizasse viagens desenhando e, que ao final, quando falasse de desenho, incluísse também sua vivência, sua experiência de desenho. Lápis e papel são somente algumas das vias do desenhar. Desenho é uma maneira de pensar e esquematizar o que você quer fazer. É uma maneira de sonhar, de criar textos, de ver o mundo, de fazer poesia.

Nas primeiras anotações para este livro, elenquei uma série de títulos que pensava desenvolver em lições de desenho, eis alguns deles: a caverna,

os animais, a cidade, a rua, a casa, o corpo, o não-objeto. Pensava, assim, fazer uma espécie de passeio pelas técnicas e temas. Pensava em verificar a experiência de desenhar em pedra e paredes com materiais que não fossem lápis, papel ou pincel. Pensava em colocar a questão da cidade, da rua, sair e olhar a cidade e produzir desenhos e reflexões, da mesma forma, a casa - os lugares da casa - como fala Bachelard, os quartos, os recantos e ir até o porão, até as memórias da casa através dos desenhos. Trabalhar também o corpo em diversas situações, ossos, músculos, nudez, vestimenta, fisionomia e, por fim o não-objeto, simples experiência que já estava no começo: a de traçar linhas, desenvolver a percepção, o interesse pela materialidade gráfica, etc. Mas, ao final, esses títulos se foram e vieram outros e o livro sai como está. Fica esta lista de possibilidades como matéria possível para a continuação da pesquisa no tempo, afinal, todo trabalho é uma etapa de um trabalho maior ainda por realizar.

Observo o entra e sai de gente no café. Duas horas se passaram. Não há mais nenhuma pessoa das que estavam aqui quando entrei. Uma senhora senta-se numa mesa próxima e fala ao celular: “Alô, então. Ela já entrou pra a sala de cirurgia. Sim, está tudo bem, está tudo bem, eu fiquei lá. Agora estou aqui no café, vim tomar um café. Sai de casa cedo e não deu para tomar café...” Parece que não tem nada a ver com desenho. Olho para ela e penso no seu drama. Ela também me observa. De repente me vem a pergunta, o que pensa as pessoas ao me verem desenhando e escrevendo aqui? Acredito que ficam curiosas, interessadas. Desenhar é tudo isso. É uma maneira de ver, de prestar atenção nas coisas, de estar em um lugar. Afinal, como dizia Heidegger, na voz do nosso amigo Fernando Pessoa: “é como poeta que o homem habita a terra”.

Ficamos por aqui. De minha parte, foi um bom exercício de reflexão ter escrito este texto para você e com vocês, espero encontrá-los (encontrá-las) por aí em um café, em uma rua, em um canto da cidade, desenhando, escrevendo, observando as coisas da vida.

Obrigado e um abraço.

Fernando Augusto

Vitória-ES, abril de 2010.

Referências

AZEVEDO Carlito. Entrevista. Revista CULT. No 53. Revista Brasileira de Literatura. Rio de Janeiro: Trevisan, 2001.

BARROS, Lilian Ried Miller. *A Cor no processo criativo* – um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: SENAC, 2006.

CAFFE, Carla. *Avenida Paulista*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DINESEN, Isak. *Out of África*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1987.

EDWARDS, Betty. *Desenhando com o Lado Direito do Cérebro*. São Paulo: Ediouro, 1984.

FARIAS, Francisco. *Despaisagem desenhos*. Primeiro de Maio-PR: Mirabilia, 2008.

FERRY, Luc. *Aprender a viver* – Filosofia para os novos tempos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Minhas galerias e meus pintores* – Depoimento a Francis Crémieux, São Paulo: LPM Editores, Edições Gallimard, 1990.

MEZAN, Renato. Freud: *O pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MUNARI, Bruno. *Design e Comunicação visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

NICOLAÏDES, Kimon. *The Natural way to draw*. USA, Boston Houghton Mifflin Company, 1969.

NIN, Anaïs. *Em busca do Homem Sensível*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Campos. 1984.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: RS, L&PM, 1996.

RUSKIN, John. *The Elements of drawing*. Dover, Minesota, 1971.

SANTOS NETO, Fernando Augusto. *Diário de Frequência*. Londrina-PR: Eduel, 1997.

_____, *Natureza morta, a natureza da pintura*. Londrina-PR Jornal de Londrina, 22/05/2001.

_____, *O Desenho de modelo nu (e/ou) O desenho posto a nu*, Londrina: Jornal de Londrina, 24/04/2001.

_____, *O Desenho de modelo vivo*. Londrina-PR: Jornal de Londrina, 17/042001.

_____, *Giorgione, A Invenção da Paisagem*. Londrina-PR: Jornal de Londrina, 2001.

_____. *Duas ou três coisas que o artista e o não artista precisa saber sobre desenho de observação*. In MAGRO, Adriana; Rebouças M.; Corassa M. A. Anais 7º. Seminário Capixaba sobre ensino de arte. Vitória, Edufes, 2007.

SCHANEIDER, Norbert. *A Arte do retrato*. New York: Taschen, 1997.

STREMEL Kertin. *Lucien Freud*. New York: Taschen, 2008.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.



Fig 47: Fernando Augusto, retrato de costa. Fotografia digital, 2009.



Fig 48: Fernando Augusto, torso. Fotografia digital, 2001.



Fig 49: Fernando Augusto, montanhas de Domingos Martins, 2010.

Sobre o autor

Fernando Augusto é artista plástico, pintor, desenhista e fotógrafo. Graduado pela Escola de Belas Artes da UFMG, doutor em comunicação e Semiótica pela Pontifícia universidade Católica de São Paulo (PUC) e pela L'Université Paris I — Sorbonne França. Foi professor do Departamento de arte visuais da Universidade Estadual de Londrina-PR. responsável pelas disciplinas de pintura, desenho e fotografia. Foi responsável pela coluna “Arte e Cultura” — Jornal de Londrina tendo publicado cerca de trinta artigos sobre arte no período 2001/2002.

Livros publicados:

“Diário de Passagem – Uma poética do desenho”. Londrina-PR. Ed. Eduel. 1996
“Linguagem Gráfica”, Vitória-ES, Ne@ad, 2009.

É Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAAP). É professor do Centro de arte da Universidade Federal do Espírito Santo – Vitória-ES.

Participou de várias exposições de arte e recebeu diversos prêmios. Entre eles:

- Prêmio Aquisição 130 Salão Nacional da Artes Plásticas, Funarte, Rio de Janeiro - RJ, 1993.
- Prêmio Pintura Salão II Prêmio Gunther de Pintura, MAC/USP, São Paulo - SP, 1995.
- Coleção Pirelli MASP de Fotografia