

Desenho e emancipação

Flávio Motta

O problema do desenho tem muito a ver com nossa emancipação política. Ele se confunde com o desígnio de forjarmos uma cultura humanística.

Bem sabemos que a palavra “desenho” tem, originalmente, um compromisso com a palavra “desígnio”. Ambas se identificavam. Na medida em que restabelecermos, efetivamente, os vínculos entre os dois termos, recuperaremos a capacidade de influir no rumo de nosso viver. Assim, o desenho se aproxima da noção de “projeto” (*pro-jet*), de uma espécie de lançar-se para a frente, incessantemente, movido por uma preocupação. Essa pré-ocupação compartilharia da consciência da necessidade. Em certo sentido, ela já assinala um encaminhamento no plano da liberdade. Desde que se considere a preocupação como resultante de dimensões históricas e sociais, ela transforma o projeto em projeto social.

Na medida em que uma sociedade realiza suas condições humanísticas de viver, o desenho se manifesta mais preciso e dinâmico em seu significado. Vale dizer que, por meio do desenho, podemos identificar o projeto social. E com ele encontraremos a linguagem adequada para conduzir a emancipação humana.

Acrescenta-se ainda que o desenho, como palavra, conheceu transformações reais e efetivas, dentro das condições gerais da história, das condições, enfim, que direcionaram o trabalho em determinadas relações de produção. Assim, por exemplo, verificaremos que a palavra *design* significa, entre os povos da língua inglesa, muito mais, “projeto”. Essa noção de projeto, porém, nem sempre correspondeu à totalidade das preocupações humanísticas. *Design* permanece graças a um projeto social ligado às transformações do viver dentro da assim chamada Revolução Industrial. Neste caso, a palavra *design* circulava num contexto para configurar a disposição de transformar as coisas, produzir industrialmente em benefício de uma parcela da sociedade europeia. Sabemos que os ingleses têm outros termos para designar desenho e desenhar, como *drawn*, *drawing* e *draft*. Pensamos considerar indispensável aprofundar esses aspectos para verificarmos as transformações da palavra no plano real de sua eficiência social e sua significação histórica. Conviria notar, por exemplo, em estudo mais aprofundado, a contribuição latina, mais erudita, e a anglo-saxônica, marcada pelos aspectos “práticos” da integração de uma parte da população bárbara ao trabalho. Isso valeria um estudo à parte entre os linguistas de nossas universidades. No momento, contudo, gostaríamos de frisar como a palavra *design*

está mais próxima a “desígnio”. Já *drawn* ou *drawing* seriam desenho entendido mais como esboço, croquis, delineação, isto é, “tirar”, “atrair para si”, “captar”, “puxar”. Por sua vez, *draft* se nos afigura como resultado do ato de desenhar no sentido de coisa destacada — o desenho, o esboço, o esquema, o projeto, a planta.

Como circulam as três palavras numa sociedade cuja organização lhes garante permanência e eficiência?

Segundo uma hipótese de trabalho, avançaremos a ponto de sugerir que *drawn* e *drawing* representam a fase de apropriação, de captação, o momento indutivo do trabalho, a primeira fase do relacionamento concreto e objetivo do “fazer”. O *draft*, porém, representaria muito mais como esse trabalho se organiza, como as operações do fazer se distribuem, como se processam e se apresentam. Tanto *drawn* como *draft*, no entanto, têm um caráter mais reduzido. Diríamos mesmo que conservam o aspecto de verificação bidimensional como etapa do “fazer”. *Design* é mais amplo e pode conter os interesses concretos, pluridimensionais, de parte da sociedade, dentro das mais complexas formas de produção, notadamente de bens de consumo. *Design* foi, enfim, o que deu até agora ao fazer uma direção, um significado. Pelo menos um significado que podemos apreender historicamente, inclusive examinando os compromissos sociais. Sem *design*, o desenho era considerado atividade pessoal, puro deleite, momento de registro para fins “utilitários”. Sem *design*, não haveria desígnio. E ainda, se *design* prevaleceu sobre as demais acepções, isso se deve ao tipo de projeto social que os ingleses e posteriormente os americanos procuraram conduzir. Garantindo um sentido mais amplo à palavra “desenho”, nem por isso deixaram de reduzi-la a *drawing* e *draft*. Tudo parece indicar que estas duas últimas formas deveriam refletir, respectivamente, a interpretação da realidade e a atividade manual, o trabalho artesanal ainda presentes no processo industrial.

No caso brasileiro, por exemplo, deveríamos verificar outras palavras além daquelas que se registram nos dicionários.

Ainda como hipótese de trabalho, buscaremos caracterizar como e por que a palavra “desenho” se afastou do sentido de desígnio, notadamente nos países latinos. Adiantaríamos nossos interesses a ponto de salientar que, mesmo no Brasil, possivelmente, “desenho” já significou mais do que significa. Às vezes ocorre com as palavras a depauperação correspondente àquela que se verifica no solo, no subsolo e nas pessoas.

Numa ocasião perguntamos a um caipira na cidade de Jambuí, no estado de São Paulo, com quem ele aprendera fazer “figurinhas” de barro para presépios, quem lhe dera os modelos, quem lhe ensinara. Respondeu, diante de uma pequena escultura: “O desenho é meu mesmo”. Naquela oportunidade, os estudantes que nos acompanhavam ficaram surpresos com o sentido do termo. Para a maioria dos jovens, desenho era apenas registro gráfico, expressão em linhas, manifestação de formas em duas dimensões, esboço, traçado. Na verdade, os alunos estavam mais próximos às lições do neoclassicismo que tanto influíram no ensino artístico brasileiro. Herdeiros dos mestres franceses que chegaram em 1816, ficaram perplexos com o sentido mais amplo de um desenho que se identificava à concreção do pequeno objeto elaborado por um caipira. Ali estava uma situação paradoxal. O caipira se nos afigurava herdeiro do sentido da palavra “desenho”, de proveniência anterior à Missão Francesa. Ele, que como indivíduo vivia dentro das maiores carências e mais parecia a imagem melancólica do Jeca Tatu, ele, que parecia viver em “tempo parado”, era também um profundo conservador e restituía uma significação mais rica e mais humana. O que se perdeu da palavra em boa parte se perdeu do homem.

Assim mantivemos o empenho em verificar, entre outras coisas, qual era o sentido de desenho que a Missão Francesa desejava transmitir? E o que, realmente, buscávamos na Missão? Sabemos que os companheiros de Lebreton trouxeram para cá, principalmente, as lições de Jacques-Louis David. Sabemos ainda que David conhecera de Leymarie, por volta de 1777, a noção de que “o verdadeiro desenho é a linha”.¹ Entendida como contorno, a linha era elemento configurador — o limite, o fator de austeridade que na época se opunha à galanteria rococó. Estava, assim, impregnada de uma nova comoção, produzida por um conjunto de condições emocionais da burguesia pré-revolucionária. Era também manifestação de “projeto social restrito”. Respondia melhor a uma parte da sociedade que participou da revolução (os burgueses), não ao povo em geral. A ideia de desenho, ligado à linha, ao traçado, ao limite espacial, foi considerada o fundamento das assim chamadas “artes plásticas”, conforme a

1. Louis Hautecœur, *L'art sous la révolution et l'empire en France*. Paris: G. Le Prat, 1953, p. 13.

visão de Lessing.² Outra proposição teórica, que muito influenciou no neoclassicismo, foi a de Winckelmann, que reconhecia no desenho um fundamento na necessidade e que, gradativamente, evoluía para o supérfluo. Por isso mais tarde poderíamos perguntar e verificar se essa necessidade não era mais que o resultado de uma consciência burguesa.

Toda essa visão que atingia o Brasil nas vésperas da independência era possivelmente um anteparo ante as ameaças inglesas. José Bonifácio, que viveu na França e era cientista ligado aos herdeiros da revolução, reflete com o exemplo de sua vida e suas preocupações pela ciência, pelo “racional”, uma forma de aparelhar nossa soberania. De certo modo, atraindo as lições francesas, nós nos opúnhamos com “gosto” e critérios franceses à produção inglesa.

E buscávamos uma “técnica” racional burguesa para estruturar nossa independência econômica.

Eis o texto do famoso “Perereca”, o padre Luiz Gonçalves dos Santos, sobre a Missão de 1816:

No dia 26, no navio americano *Calpe*, chegaram do Havre de Grace a este porto do Rio de Janeiro, para residir nesta capital, vários franceses, alguns com suas famílias, dos quais os artistas de profissão são pensionistas de Sua Majestade e destinados ao novo Instituto de Artes e Ciências que se projeta fundar. Os mais oficiais são do ofício “fabris” (sic), os quais, pela indústria e saber, muito hão de concorrer para propagar entre os brasileiros o gosto das belas-artes e “aperfeiçoar o mecanismo das manufaturas” (sic)...³

Como se vê, já naquela oportunidade cuidavam de diversificar as “belas-artes” dos “ofícios fabris”, como se a arte se reservasse apenas à esfera do prazer, e os ofícios, à área do saber. Até hoje essa dicotomia perpassa os conflitos da modernidade. Inúmeros são aqueles que preferem ver a arte confinada às condições de deleite pessoal. Assim ela passará a ser o território em que se organizarão as frustrações. Assim também ela ingressa, quase exclusivamente, no terreno da laborterapia. Vira, para alguns, atividade marginal.

2. G. E. Lessing, *Laocoonte*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

3. Luiz Gonçalves dos Santos, *Memórias para servir à história do reino do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

É interessante observar como determinados espectadores, consumidores, desejam manter com a obra de arte apenas um relacionamento agradável, eliminando qualquer aprofundamento crítico que representaria o reconhecimento do trabalho intelectual.

A noção de beleza no traço sensível, por exemplo, nos veio muito de Ingres (1780-1867). Seu estilete traçava linhas tão sensíveis quanto precisas. Era o desenhista exemplar, cuja qualidade das obras se ajustava à simplicidade dos meios. Poucos foram os que conseguiram versar dentro dos níveis qualitativos de Ingres. Muitos, entretanto, se deixavam iludir pelas aparências quase “fotográficas” de suas figuras. E se mostraram incapazes de reconhecer as sólidas estruturas dos desenhos do mestre francês. Mais que isso, confundiram a simplicidade dos meios com a própria significação do desenho. Academizaram o mestre. Passaram, assim, a falar em desenho como “coisa” de lápis e papel. Os propósitos, os desígnios, o conteúdo se separou da forma, na procura de um deleite, de uma confirmação imediata. A forma reduziu sua significação. Foi esse o desvio.

Em linhas gerais, assim podemos dizer: foi esse desvio que houve à luz das tradições neoclássicas, que aqui chegaram amparadas por dom João VI, em sua disposição de formar aquilo que Yan de Almeida Prado, falando de Ender, chamou “elite nacional”.⁴

Em nossa formação colonial, tais desvios devem ser examinados. Aqui apresentamos apenas uma tentativa que merece aprofundamento maior. O aprofundamento se oferece em muitos aspectos, inclusive no intuito de firmarmos novas perspectivas para o ensino artístico e notadamente o desenho.

A preparação de professores de desenho, como uma das etapas fundamentais desse trabalho, tem sido mal compreendida pelos poderes públicos e pelas universidades em geral. Nada do que se fez nesse sentido mereceu amparo dos governos. Muito pelo contrário, só serviu àqueles que desejaram frear nossos avanços no plano humanístico para confinar o homem do Brasil à condição de pura quantidade em técnicos, tidos como entidades abstratas, destituídas de sensibilidade para um viver rico de criatividade. Se quisermos buscar um exemplo concreto destas

4. J. F. Almeida Prado, *Thomas Ender: pintor austríaco na corte de dom João VI no Rio de Janeiro, um episódio da formação da classe dirigente brasileira, 1817-1818*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

assertivas, deveremos um dia conhecer como esse tipo de preocupação, na prática, foi conduzido, em São Paulo, no Instituto de Educação Caetano de Campos, no Museu de Arte de São Paulo e finalmente na Fundação Armando Álvares Penteado, onde trabalho de longos anos sofreu o mais rude golpe. E, se exemplos podem ser analisados para afastar um aparente subjetivismo frente às questões presentes, isso não exclui a necessidade de ampliarmos os esclarecimentos em torno de um problema que se torna essencial a nossa cultura, nossa emancipação. Pouco serve corrigir “casos particulares” se não aprofundarmos nossos estudos, mesmo dentro das universidades em torno de temas e até de palavras que falam uma linguagem que queremos ouvir e também queremos falar.