

DESENHOS DE MEMÓRIA/MEMÓRIAS DO DESENHO

MEMORY DRAWINGS/DRAWINGS'S MEMORIES

Marina Pereira de Menezes de Andrade/UFRJ

RESUMO

Desenho e memória se unem em processos de ensino e criação. Nessa relação, promovem-se encontros entre o passado e o presente mediante experiências individuais, culturais e históricas. O artigo apresenta alguns fragmentos da história do desenho e propõe três modos como a memória pode ser ativada no processo de criação: habilidade que colabora com a representação; processo de internalização que enfatiza a interpretação do artista; e tema para obras que abordam elementos culturais, coletivos e individuais. A reflexão encaminha-se para considerações sobre os desenhos de memória como parte do processo de criação.

PALAVRAS-CHAVE

Desenho; Memória; Criação; Arte

ABSTRACT

Drawing and memory come together in teaching and creation processes. This relationship provokes encounters between past and present through individual, cultural and historical experiences. The article presents fragments of the history of drawing and proposes three ways in which memory can be activated: as a skill that collaborates with representation, with an internalization process that emphasizes the artist's interpretation and as a theme for works that approaches cultural, collective and individual elements. The analysis leads to considerations on drawing and memory as a part of creative process.

KEYWORDS

Drawing; Memory; Creation; Art

O desenho é um convite à dispersão, pois, como conceito e prática, encontra-se disseminado em diferentes áreas e atende a variadas finalidades. É, por exemplo,

linguagem técnica para a indústria, expressiva para a arte, e forma de comunicação que se manifesta desde a infância. Presente nos primeiros registros da história da arte, o desenho é a apresentação visual mais direta e acessível ao pensamento criador.

Para o artista, pode ser meio ou fim, sendo meio quando entendido como parte do processo artístico que leva à construção de uma obra. Esse é o caso dos esboços e croquis que funcionam como anotações, sugerindo possibilidades e evidenciando dúvidas ou soluções. Essas reflexões visuais registram caminhos que foram tomados ao longo da produção e que muitas vezes estão ocultos no resultado. Imagens que, quando reveladas, evidenciam o longo percurso de escolhas, incertezas, divagações e experimentações que precedem a forma final. O desenho é fim quando a própria obra final é um desenho, e seus elementos, materiais e suportes são experimentados como linguagem e poética.

Por muitos séculos, o desenho foi considerado o principal meio para a formação de artistas. As academias de arte italianas, iniciadas no século XVI, eram primeiramente espaços destinados ao estudo do desenho – que é, segundo definição de Giorgio Vasari (2006, p.20), o pai da pintura, escultura e arquitetura. Em continuidade com esses ideais, Charles Le Brun (2006, p.45) afirma que “o desenho faz com que arquitetos, pintores e escultores sejam uma única e mesma coisa”. Argumenta o artista que o desenho teria aspectos práticos e teóricos, envolvendo imaginação, intelectualidade, uso da palavra e da mão. Ecoam nessa definição os escritos de Frederico Zuccaro (2004, p.49), para quem o desenho compreenderia qualidades intelectual e divina.

O pintor Jean Auguste Dominique Ingres (2006, p.85), ao afirmar que “O desenho é a probidade da arte”, reforça a importância dessa linguagem, definindo-a como a visualização do que há de mais íntegro (ou, talvez, mais essencial) à prática artística. O desenho estaria relacionado ao próprio ofício do artista e estaria presente no pensamento e no processo criador como um todo, e não apenas elementos específicos, como o contorno ou o traço.

Ao longo de séculos a primazia do desenho ecoa na fala de artistas e em publicações, entre as quais a *Grammaire des Arts du dessin*, escrita por Charles Blanc em 1876, destinada à apresentação de elementos da pintura, escultura, gravura e arquitetura. Blanc é citado na tese que a artista e professora Georgina de Albuquerque apresentou à Escola Nacional de Belas Artes em concurso para cátedra. Albuquerque (1942, p.4) define desenho como modo pelo qual “classificamos os diferentes estilos e as diferentes épocas e civilizações”. O desenho nesses registros aparece como

esboço, construção, composição e especialmente como ideia, projeto e forma. Definição ampla, que o associa não apenas à produção, mas também ao pensamento artístico.

A importância conferida ao estudo do desenho ocorria então em contexto especialmente associado à representação, à valorização de modelos e ao estudo da natureza. Ainda que a palavra desenho se mantenha ao longo do tempo, os sentidos que lhe são atribuídos transformam-se. A hierarquia entre o desenho e as demais manifestações torna-se cada vez menos presente nos escritos de artistas à medida que ocorre a passagem para o século XX. Da mesma forma, a distinção entre o processo e a finalização da obra torna-se mais tênue. É nesse âmbito que se avalia o modo como cor e desenho são apresentados por Paul Cézanne (apud BERNARD, 2009, n.p.): “desenho e a cor não são distintos; à medida que pintamos desenhamos; quanto mais a cor se harmoniza, mais o desenho se define”. Relação que faz pensar também sobre os “desenhos com a tesoura” de Henri Matisse, que uniam o processo de desenho e a aplicação da cor.

No século XX, Paul Klee (2001, p.67), ao registrar sua busca pelo “desenho puro”, por uma “apresentação pura do elemento linear”, argumenta que o diálogo com a natureza é uma condição para o artista, mas que o número de caminhos que esse estudo possibilita está relacionado à atitude do homem. Condizendo com sua célebre frase “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”, Klee descreve um procedimento de contemplação internalizada, de humanização do objeto por meio da relação com o artista, que lhe coloca um ponto de vista mais psicológico.

Em 1937, Mário de Andrade definiu o desenho como fato aberto e ilimitado, ao qual não se impõem os limites da tela como ocorre com a pintura. Afirma o escritor que: “quando eles implicam definitivamente a moldura quadrangular ou circular, estão invadindo terreno alheio, terreno que é da pintura, terreno exclusivamente plástico que exige composição” (ANDRADE, 1984, p.69). Avalia em seguida que sua definição é transitória, marcada pelo momento. Parece haver nesses escritos uma busca de características que definam a particularidade do desenho em comparação com outros meios – seu estado “puro”, usando o termo mencionado por Klee. O desenho como “fato” registra a autonomia como linguagem, e a qualidade “aberto” marca sua especificidade.

Trazer a ideia de abertura para a contemporaneidade sugere outros sentidos. Incorporam-se indefinição, contaminação e fluidez entre fronteiras características da produção contemporânea. Aproxima-se de uma concepção de desenho num campo ampliado, uma análise em que poderiam ser apresentadas obras que, por exemplo,

tensionam as fronteiras com o cinema, a instalação, a escultura ou a fotografia. Entrariam na discussão artistas que têm o desenho como meio principal, mas que o integram a outras modalidades de pesquisa artística, como é o caso de William Kentridge¹, com animação, instalação e vídeo, ou artistas que utilizam o desenho de forma complementar, como Tacita Dean², cuja maior parte da obra traz diálogo com filmes.

O desenho como fato aberto, assim, aproxima-se mais da definição da obra aberta de Umberto Eco (2003, p.150), “como proposta de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação”. A ideia de abertura na interpretação e na produção ampliam a categoria desenho sem abandonar as formas mais tradicionais. A definição de uma obra como um desenho envolve muitas vezes a presença de certos materiais, como lápis e bastões secos (grafite, *crayons*, carvão e pastéis, por exemplo), e o suporte (o papel). A categoria, porém, envolve também elementos como a linha e os valores tonais, além de tradições que constituem o campo e a história da arte.

As obras e os escritos de artistas, críticos e historiadores fazem parte das histórias do desenho. Narrativas marcadas por escolhas entre variadas visões que se mantiveram até os dias de hoje. A história, os museus, os livros e a relação com as imagens consolidam lembranças que são ativadas tanto na produção quanto na interpretação de obras.

Em análise da representação pictórica, Ernst Gombrich (2007) traz considerações sobre memórias que funcionam como arquivos de soluções e referências. O autor questiona as suposições de que o pintor possa ter olho inocente ou imparcial, em que poderia lidar com cores, composição e forma sem manifestar o conhecimento de algumas convenções produzidas ao longo da extensa e complexa história da pintura. A representação, assim, envolve o uso de esquemas, que em diferentes épocas influenciam as possibilidades de criação e de interpretação pelo público. Como exemplo, Gombrich (2007, p. 248) cita a representação de um barco por Duccio, no século XIV, e pondera sobre os esquemas que então eram conhecidos e sobre os que os espectadores possuíam para que pudessem interpretar a obra.

O termo memória, assim como desenho, também possui variados sentidos, de acordo com o ponto de vista que é apresentado. A diferença é significativa quando comparamos as abordagens em áreas distintas como a história, a psicologia e a neurociência. Analisada na arte como parte da criação e da imaginação, evoca lembranças conscientes e inconscientes. Relações que, segundo Cecilia Almeida Salles (2006), envolvem a cultura, o tempo, percepções e seleções. Ao discorrer sobre

a memória nos processos de criação, Fayga Ostrower (1977, p.19) descreve-a como modo de integrar o ontem ao amanhã e “um instrumental para, a tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer”. O desenho é, muitas vezes, uma forma de guardar lembranças. Os cadernos de esboços (*sketchbooks*) parecem agir como arquivos ou como gavetas de objetos pessoais, que nos dão acesso íntimo a pensamentos e a histórias particulares.

Memória como habilidade

A memória visual é uma das habilidades citadas por Marques Júnior (1950, p.19) na tese que escreveu para o concurso da cadeira de modelo vivo na Escola Nacional de Belas Artes: era essa a “conservação dada à imagem, na memória, para posterior exteriorização”. O método que embasa suas considerações é o de Lecoq de Boisbaudran, influente professor francês, que em 1848 publicou um método de ensino visando ao aperfeiçoamento das habilidades de memorização pelos alunos. A observação conservada seria um recurso para a própria imaginação, colocando à disposição do artista um número mais variado e preciso de elementos. Os temas mais tradicionais, como o modelo vivo, as estátuas e os relevos, demonstram a preocupação com a manutenção da tradição, ainda que os escritos do professor ressaltem a importância de incentivar as faculdades inventivas e as iniciativas individuais (BOISBAUDRAN, 1862, p.51). Os exercícios, voltados para dimensões, posições, formas e cores, tinham como objetivo principal a representação de um modelo ausente.

Esse treinamento, elogiado por alunos como Auguste Rodin e Fantin La Tour, demonstra a importância da memória como habilidade significativa para um sistema baseado na representação. A ação de desenhar envolve a relação com o mundo visível, desenvolvendo-se partir do olho que observa o objeto, da memória que o conserva em imagem e da mão que o reproduz (BOISBAUDRAN, 1862, p.23). A capacidade de reter imagens permitiria ao artista utilizar mais tempo no desenho ou na pintura e menos na observação – um recurso tanto para obras de criação quanto para a cópia. Ainda que se mantenha a relação com o real, coloca-se a possibilidade de maior independência em relação à observação direta.

Interpretação pela memória

Pode-se dizer que no ensino proposto por Boisbaudran mantêm-se em equilíbrio as ações de observar e desenhar. A liberdade em relação ao modelo propiciada pela memorização, contudo, desequilibra a relação, permitindo ao artista mais ênfase na produção e nos elementos próprios à obra. E, se a memória pode ser ferramenta para cópia, ela também é o recurso pelo qual o artista demonstra suas preferências.

Segundo Paul Gauguin (apud CHIPP, 1996, p.62), “O melhor é pintar de memória. Dessa forma sua obra será sua; sua sensação, sua inteligência e sua alma sobreviverão então ao olho de amador”. Diferente da imagem guardada para cópia, que envolveria treinamento para a retenção da maior quantidade de detalhes, Gauguin favorece as seleções e ênfases por meio das quais o artista manifesta suas experiências. A representação é mantida, porém comporta estilizações, distorções e possibilidades expressivas.

A atividade criadora, assim, passaria não apenas pelas ações de ver, guardar e desenhar, mas por processos de interpretação, em que a experiência do artista é determinante. Estudioso do movimento de criação, Paul Klee (2001, p.83) legou reflexões nas quais se encontram considerações sobre o olhar singular do artista para a natureza: “existem alguns caminhos que conduzem a uma humanização do objeto, estabelecendo entre o ‘eu’ e o objeto uma relação de ressonância que escapa aos princípios fundamentais da ótica”. Define-se assim um processo de contemplação internalizada, em que se desenvolve um ponto de vista psicológico em relação ao objeto. Tomando como exemplo a própria obra de Klee, a representação demonstra a experiência perante a forma, permitindo algumas vezes associações com algum objeto.

A ênfase na interpretação do artista é também um modo de valorizar a originalidade e o estilo como elementos que compõem a obra de arte. O método de Lecoq Boisbaudran não é alheio a essa característica, mencionando constantemente a preocupação com a individualidade e particularidades estilísticas. A maneira pela qual Gauguin e Klee se referem ao estudo da natureza é, contudo, distinta, pois para o resultado final não se coloca a necessidade da comprovação de semelhança. O que parece mais significativo é a presença do olhar singular, construído pelo artista.

A memória como tema

A terceira relação entre desenho e memória aqui proposta aborda um processo de criação em que experiências e arquivos do passado possam ser usados como tema. Da mesma forma que nas abordagens anteriores, propicia instrumental e repertório ao artista, mas toma como referencial o próprio indivíduo e seu meio. Incluem-se nesse recorte processos em que a observação da realidade ocorre mais por um viés autobiográfico, crítico ou social do que pela captação da imagem óptica. A representação mantém-se como ferramenta para construir narrativas e comunicar ideias, sem, contudo, um compromisso de semelhança visual.

A obra de Louise Bourgeois³ pode ser citada como exemplo para a discussão sobre processos criadores amparados em lembranças, sonhos e sentimentos. Temas como família, mulher e infância são postos em formatos e suportes variados, incluindo os desenhos. A psicanálise integra-se à pesquisa plástica ressaltando as narrativas pessoais da artista.

A retomada de vivências abrange também o ambiente social e cultural no qual o artista está inserido. Trata-se do momento em que a memória individual é relacionada à memória coletiva, envolvendo experiências e saberes compartilhados por um determinado grupo. Nesse recorte incluem-se especialmente as obras que põem em evidência contradições históricas e processos de dominação e discriminação. Confirmando seu potencial transformador e crítico, a arte tem sido uma modalidade de discurso ativa em defesa da igualdade de direitos e na revisão de papéis sociais.

Essas manifestações colaboram no fortalecimento de abordagens decoloniais na história e na própria arte, evidenciando a necessidade de revisões e reconhecendo posições de poder e processos de exclusão. É o caso da obra de Rosana Paulino⁴, que lida diretamente com questões relacionadas ao corpo negro e feminino. Sobre a artista, Heloisa Buarque de Hollanda (2020, p.19-20) observa que ela “procura inverter a função da estrutura classificatória colonial e dirige sua indagação à memória individual e coletiva como alternativa à racionalidade paradigmática colonial”. Retomar tradições e expor exclusões envolvem muitas vezes o acesso a histórias pouco documentadas e representadas.

O desenho é uma das principais linguagens utilizadas por Rosana Paulino, ainda que o conjunto de suas obras demonstre ampla experimentação de materiais e suportes. Esse é igualmente um meio de destaque na produção de Kara Walker⁵, artista americana que também pesquisa sobre aspectos históricos e culturais que envolvem a escravidão e as marcas históricas da violência contra o corpo negro.

Produções artísticas e culturais como essas buscam resgatar e documentar narrativas e olhares sobre o passado, colaborando para a mudança no modo como concebemos a história geral e a da arte. Em uma primeira perspectiva, essa história nos oferece variados registros da arte europeia, que estão amplamente disponíveis, sendo fontes de conhecimento e embasando definições. Com o acesso cada vez mais ampliado a leituras e a perspectivas diversas, as próximas memórias talvez possam mudar abordagens do passado e legar olhares mais plurais para o futuro.

Os artistas contemporâneos citados ao longo deste artigo demonstram a presença do desenho como prática significativa na arte contemporânea. A discussão sobre a memória colocou-se como oportunidade para trazer mais elementos acerca da história dessa linguagem, promovendo a visitação a diferentes momentos. Do modo como foi construída a análise, optou-se por manter uma cronologia, apresentando para a memória como habilidade um método do século XIX, para a interpretação dois escritos que estão entre os séculos XIX e o XX e na questão do tema três artistas que estão mais próximas aos dias atuais. Reconhece-se que poderiam ser discutidos outros arranjos, comparando artistas de diferentes épocas.

O desenho é o meio mais direto e mais acessível que o artista tem a seu dispor. Isso colabora em sua permanência ao longo de toda a pesquisa artística, do processo ao fim, para os iniciantes e para os mais experientes. No ato de desenhar, a memória parece ser um elemento indissociável da criação. Ampliar o entendimento sobre os arquivos de imagens e experiências permite uma avaliação das relações entre observação e representação, auxiliando na identificação de autoria e de histórias pessoais, que podem estar visíveis ou ocultas. Fornece, assim, subsídios para considerar os arranjos, repertórios que foram escolhidos, mas que também estavam disponíveis ao artista em determinada época.

Para o convite de “desenhar de memória”, prática ainda presente no ensino artístico, ficam abertas as possibilidades de investigação, envolvam elas estudo da época, de si próprio ou da observação – minuciosa ou percebida.

Notas

¹ Artista sul-africano, nascido em 1955. O desenho é a base de seus processos, ainda que explore variadas mídias. A temática sócio-histórica perpassa muitas obras, incluindo lembranças do *apartheid*, embora a solidão e aspectos da vida urbana também constituam narrativas presentes.

² Artista inglesa, nascida em 1965. O tempo e a memória são temas centrais em suas obras, que utilizam como principal meio o filme. Os desenhos compreendem uma parte de sua produção, destacando-se os realizados em quadro-negro.

³ Louise Bourgeois nasceu em 1911, em Paris, e faleceu em 2010, em Nova York. Sexualidade e memória são temas frequentes em sua obra. Tem vasta produção de desenhos, mas utilizou outros meios, como a escultura e a gravura.

⁴ Artista brasileira, nascida em 1967. Suas poéticas visuais buscam refletir sobre o papel da mulher negra na sociedade brasileira. Em suas pesquisas recorre a representações etnográficas e expõe o racismo científico do século XIX.

⁵ Artista norte-americana, nascida em 1969. Utiliza meios variados em sua produção, entre eles o desenho. Mantendo a temática da opressão racial e sexual, utiliza materiais como grafite, carvão e pastel em séries e obras de grandes formatos.

Referências

ALBUQUERQUE, Georgina. **Desenho como base no ensino das artes plásticas**. 1942. 61f. Tese (Concurso para cadeira de Desenho). – Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ga_desenho.pdf. Acesso em: 10 maio 2020.

ANDRADE, Mário. Do desenho. In: **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p.65-71.

BERNARD, Emile. Paul Cézanne. **ARS**, São Paulo, v. 7, n.14, p.16-29, 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000200002. Acesso em: 8 jun. 2020.

BOISBAUDRAN, Lecoq de. **Education de la mémoire pittoresque**: application aux arts du dessin. Paris: Henri Laurens editeur, 1862. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123299m/f3.item.r=inventives>. Acesso em: 15 maio 2020.

CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

INGRES, Jean Auguste Dominique. Escritos sobre a arte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura** – vol.9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 84-88.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LE BRUN, Charles. Opinião sobre o discurso do mérito da cor pelo sr. Blanchard. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura** – vol.9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 41-47.

MARQUES JUNIOR, Augusto José. **O desenho de modelo-vivo e seus problemas**. 1950. 25f. Tese (Concurso para a cadeira de Modelo Vivo) – Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/mj_tese_1950.pdf. Acesso em 10 maio 2020.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.

VASARI, Giorgio. As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos (“O primado do desenho”). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura** – vol.9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 19-22.

ZUCCARO, Frederico. Ideia dos pintores, escultores e arquitetos (Livros I e II). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura** – vol.3: A ideia e as partes da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 40-54.

Marina Pereira de Menezes de Andrade

Professora adjunta do Departamento de Análise e Representação da Forma da Escola de Belas Artes da UFRJ. É graduada em educação artística, mestre em arte pela Uerj e doutora em artes visuais pela UFRJ. Desenvolve projetos autorais em desenho e estudos teóricos sobre essa linguagem, sobre a formação do artista e o ensino de arte. Contato: marinademenezes@yahoo.com.br