

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

O DESENHO NO PROCESSO CRIATIVO DAS ARTES E DA  
ARQUITETURA

Bolsista: Roberta Paredes Valin, CNPq

MANAUS  
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

RELATÓRIO FINAL  
PIB – H/055/2008  
O DESENHO NO PROCESSO CRIATIVO DAS ARTES E DA  
ARQUITETURA

Bolsista: Roberta Paredes Valin, CNPq  
Orientador: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rosemara Staub de Barros Zago

MANAUS  
2009

## RESUMO

Esta pesquisa visa analisar o código do desenho no processo criativo da Arte e da Arquitetura, evidenciando sua presença nos documentos processuais de Pablo Picasso, Eugène Delacroix, Jean-Baptiste Debret e Oscar Niemeyer, classificar seus desenhos a partir da Semiótica de Charles Sanders Peirce (1992) e de conceitos da Crítica Genética, e por fim, demonstrar as relações comunicativas do desenho no decorrer de um processo. A obra de arte é apenas uma parte do objeto de estudo do pesquisador de arte. É a presentificação final de uma idéia. A partir de uma proposta, um desejo, um gesto, uma ação do artista, a plenitude da criação alcança seu limite. Para o pesquisador de processo criativo, a obra de arte é apenas um pequeno pedaço que envolve o complexo ato criador. O processo que envolve a criação evidencia tentativas, erros, acertos, escolhas, decisões feitas pelo autor, em busca da forma, do gesto ideal. Revela um mundo de constantes armazenamentos e experimentações. O desenho, inserido no processo criativo, carrega consigo, por sua vez, uma teia de informações passíveis de interpretações, ou seja, diversas relações comunicativas sejam elas interpessoais, ou entre autor e obra e também entre autor e receptor. À medida que se analisa este código dentro de um processo que resulta, mais adiante, em uma obra acabada, fez-se necessário compreender onde os desenhos se encontram, onde se fazem presentes dentro do percurso do ato criador. Portanto, concluiu-se que cadernos, diários, anotações, estudos, esboços, croquis e plantas são locais inerentes ao desenho enquanto esboço nas interfaces artísticas e arquitetônicas, no qual, possibilitam a identificação de seu caráter expressivo, intelectual, indicial e simbólico e de suas relações comunicativas que percorrem todo o movimento criador.

## ABSTRACT

This research aims analyzing the code of drawing in the creative process of Art and Acquitter, showing his presence in the process documents of Pablo Picasso, Èugene Delacroix, Jean-Baptiste Debret e Oscar Niemeyer, classifying their draws by the Semiotic of Charles Sanders Peirce and the concepts of Genetics Critical and show the communicative relations of drawing in the curse of a process. The artistic work is just a part of the study object of the art digger. It is the final presence of an idea. Based on a propose, a desire, a gesture, an action from the artist, the plenitude of creation reach her limit. To the creative process digger, the artistic work is just a little fragment that involves the complex creator act. The process that involves the creation shows, attempts, mistakes, choices, successes, decisions took by the author, looking for the form, the ideal gesture. It shows a word of constant storage and experimentations. The drawing, in the creative process, carries with himself a lot of information that can be interpreted, in other words, a lot of communicative relations between individuals, or between the author and his work, or the author and the receptor. As soon as this code is analyzed inside a process that results a finished work, it is necessary to understand where the drawing are present on the path of creator act.

Therefore, it was concluded that notebooks, dailies, notes, studies, drafts, study prints and plants are intrinsic places of drawing as a draft in the artistic and architectural interfaces that enable the identification of his expressive, intellectual, indicative and symbolic character and his communicative relations that are present in the creator movement.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Desenho de Èugene Delacroix.....	33
Figura 2 – Desenho de Leonardo Da Vinci.....	34
Figura 3 - Desenho de Auguste Rodin .....	35
Figura 4 – Desenho de Pablo Picasso.....	36
Figura 5 - Desenho de Oscar Niemeyer.....	37
Figura 6 – Desenho de Lina Bo Bardi.....	37
Figura 7 – Desenho de Frank Lloyd Wright.....	38
Figura 8 – Desenho de Le Corbusier.....	39
Figura 9 – Desenho de Lina Bo Bardi.....	40
Figura 10 – Desenho de Oscar Niemeyer.....	41
Figura 11 – Desenhos de Pablo Picasso.....	44
Figura 12 – Desenho de Pablo Picasso.....	45
Figura 13 - Desenho de Pablo Picasso.....	46
Figura 14 - Desenho final de Pablo Picasso para a obra Guernica.....	47
Figura 15 – Desenhos de Èugene Delacroix.....	49
Figura 16 – Desenhos de Èugene Delacroix.....	50
Figura 17 – Pintura de Èugene Delacroix.....	51
Figura 18 – Pintura de Èugene Delacroix.....	51
Figura 19 – Desenho de Jean- Baptiste Debret.....	52
Figura 20 – Desenho de Jean-Baptiste Debret.....	53
Figura 21 – Pintura de Jean-Baptiste Debret.....	54
Figura 22 – Pintura de Jean-Baptiste Debret.....	55
Figura 23 – Desenho de Oscar Niemeyer.....	56
Figura 24 – Desenho de Oscar Niemeyer.....	57
Figura 25 – Desenho de Oscar Niemeyer.....	57
Figura 26 – Obra arquitetônica de Oscar Niemeyer.....	58

Figura 27 – Desenho de Oscar Niemeyer.....	59
Figura 28 – Obra arquitetônica de Oscar Niemeyer.....	59

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
 <b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b>	
I CAPÍTULO – A HISTÓRIA DA ARTE: NORTE CRONOLÓGICO.....	12
II CAPÍTULO – O QUE É O DESENHO?.....	15
III CAPÍTULO – SEMIÓTICA: UMA VISÃO SOBRE REPRESENTAÇÃO.....	19
IV CAPÍTULO – PROCESSO CRIATIVO E CRÍTICA GENÉTICA.....	25
 <b>DESENVOLVIMENTO</b>	
V CAPÍTULO – A PRESENÇA DO DESENHO.....	30
VI CAPÍTULO – RELAÇÕES ENTRE DESENHO E PROCESSO: CLASSIFICAÇÕES.....	42
6.1 – PABLO PICASSO.....	43
6.2 – ÈUGENE DELACROIX.....	48
6.3 – JEAN-BAPTISTE DEBRET.....	52
6.4 – OSCAR NIEMEYER.....	55
VII – DESENHO E RELAÇÕES COMUNICATIVAS.....	60
 <b>CONCLUSÃO</b> .....	 62

**REFERÊNCIAS.....66**

**CRONOGRAMA.....68**



## INTRODUÇÃO

Entender as criações artísticas e arquitetônicas, bem como ser capaz de estudá-las, analisá-las, não somente pelo encantamento ou pelo entendimento superficial e emocional, que em um primeiro momento são provocadas ao receptor, são pontos importantes para o engrandecimento acadêmico de quaisquer alunos de artes visuais.

Este interesse e, por sua vez, esta compreensão mais profunda e real a respeito das criações artísticas e arquitetônicas, se desenvolveram a partir das aulas de semiótica vigentes no 2º período, 1º ano, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosemara Staub de Barros Zago, no curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Amazonas, UFAM, nas quais, foram apresentados estudos a respeito dos processos criativos de grandes artistas. Paralelamente e conseqüentemente às aulas de semiótica, a história da arte e o desenho, matérias também vigentes nesse período e nos demais que se seguiram, tornaram-se mais compreensivas, desencadeando uma série de perguntas e, ao mesmo tempo, possíveis respostas, conflitos, interesses, que, para uma estudante de artes plásticas se tornou cada vez mais instigante e estimulante. Ao mesmo tempo, as respostas, as possíveis elucidações, iam se tornando insuficientes, no que diz respeito à complexidade das criações artísticas.

Esta teia de informações oriundas de questionamentos relacionados à semiótica, ao processo criativo, ao desenho e à história da arte, bem como o interesse pelas criações arquitetônicas, originária dos meus estudos anteriores, pela Faculdade de Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica de Poços de Caldas de Minas Gerais, PUC-POC, resultaram nesta pesquisa a respeito do desenho inserido nos processos criativos destas duas áreas.

A pesquisa percorre o caminho das linguagens das artes plásticas e da arquitetura, mais precisamente o caminho dos processos criativos. Para tal, o código escolhido para essa análise é o desenho. A história da arte é o norte cronológico iconográfico desta análise.

Esta foi desenvolvida a partir do método analítico-descritivo para a compreensão do desenho no processo criativo da arte e da arquitetura. Sustenta-se sobre os pilares das teorias que envolvem o desenho, a partir de teóricos como Rudolf Arnheim e Edith Derdyk, de estudos acerca do processo criativo, cujas referências principais para esta pesquisa são Cecília Almeida Salles e Fayga Ostrower e, por fim, da Semiótica de Charles Sanders Peirce.

Os desenhos de Pablo Picasso, Eugène Delacroix, Jean-Baptiste Debret e Oscar Niemeyer compõem o objeto de análise desta pesquisa. Esta análise leva em consideração os elementos que compõem a gramática da visualidade e as relações comunicativas existentes entre autor-obra-receptor para a construção de uma argumentação acerca da localização dos desenhos nos documentos processuais e, conseqüentemente, da classificação destes mediante os pilares que sustentam a pesquisa.

A fundamentação teórica estrutura-se em quatro capítulos que envolvem os elementos fundamentais que sustentam a pesquisa: história da arte, desenho semiótica e processo criativo.

O primeiro capítulo, “História da arte: norte cronológico” aborda o contato com a literatura referente e suas ilustrações, com as obras artísticas e arquitetônicas e seus respectivos autores. Aborda também, o espaço ocupado pelo desenho no decorrer da história da arte e as publicações e análises sobre o assunto.

O segundo capítulo, “O que é o desenho?”, o desenho é abordado e analisado segundo autores como Edith Derdyk (2004), Fayga Ostrower (2006), Rudolf Arnheim (2006), para que

possamos ter uma visão diversificada e, ao mesmo tempo, aprofundada a respeito deste código nas artes plásticas e na arquitetura.

O terceiro capítulo relacionado à fundamentação teórica, “Semiótica: uma visão sobre representação”, a semiótica de Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) a luz das reflexões de Santaella (1995) é apresentada a fim de definir conceitos sobre signo, linguagem e código. Serão abordados também os processos comunicativos do signo e algumas análises que envolvem esta relação comunicativa.

Ao término da Fundamentação teórica, no quarto capítulo “Processo criativo e crítica genética”, a crítica genética, mais precisamente, os Documentos de Processos - esboços, croquis, estudos, plantas, cadernos e diários – são abordados para que se possa compreender a importância e a relação destes com o desenho e para os estudos relacionados a processo criativo.

O Desenvolvimento é dividido em dois capítulos, V capítulo – A presença do desenho e VI capítulo – Relações entre desenho e processo, com a finalidade de detalhar os resultados parciais obtidos, até a presente etapa, pela pesquisa.

No quinto capítulo “A presença do desenho”, é traçado um panorama a respeito da localização do desenho nos Documentos de Processo, levando em conta o caráter da pesquisa, que não se baseia em pesquisas de campo.

O sexto e último capítulo “Relações entre desenho e processo: classificações” apresenta as classificações feitas, no decorrer desta pesquisa, dos desenhos reunidos dos artistas Eugene Delacroix, Jean-Baptiste Debret, Pablo Picasso e Oscar Niemeyer mediante a literatura de autores/pesquisadores que estudam o processo criativo de artistas no decorrer da história da arte.

Adiante, o sétimo capítulo “Desenho e relações comunicativas” apresenta, de maneira sucinta, as relações comunicativas que envolvem o desenho quando inserido no processo criativo.

Por fim, este relatório é constituído de uma conclusão, as considerações finais, uma síntese deste estudo, que abarca a construção de um argumento plausível e científico sobre a questão do desenho no percurso da criação de Pablo Picasso, Eugène Delacroix, Jean Baptiste Debret e Oscar Niemeyer que, por sua vez, evidenciou objetivamente onde estão localizados os desenhos no decorrer do ato criador e, conseqüentemente, suas respectivas classificações. Nesta, também são abordadas as relações comunicativas que envolvem os desenhos e a relação existente entre os desenhos nos documentos processuais e a obra acabada, a obra final.

A conclusão chegada por esta pesquisa possibilita que os estudantes de Artes e de Arquitetura tenham conhecimento do local de registro destes desenhos, para facilitar a documentação teórica destes no decorrer de seus estudos, e assim, possibilitar e facilitar o envolvimento destes estudantes e também do público contemplador com a pesquisa iconográfica, fadada ao conhecimento de poucos professores e dos mestres da Literatura especializada.

Logo, esta pesquisa aproximou a arte com a ciência, esmiuçou cada elemento da composição e destrinchou cada código artístico, eliminando a suposta barreira que existe entre essas duas áreas, arte e ciência. Permite ao receptor, seja ele crítico ou apenas admirador e contemplador, entender a importância do acesso aos documentos processuais do processo de criação de cada autor, para que este possa entender a singularidade e a função do desenho no decorrer da história da arte e da arquitetura e assim, formar um público capaz de fundir o pensamento contemplativo com o pensamento crítico diante de uma produção artística e

arquitetônica, fazendo com que este entenda as partes em função de um todo, aparentemente acabado.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### I CAPÍTULO - A HISTÓRIA DA ARTE: NORTE CRONOLÓGICO

“É verdade que todo artista sente ter superado a geração que o precedeu e, do seu ponto de vista, ter feito progressos em relação a tudo o que se conhecia antes”.

Gombrich (1999)

Segundo Gombrich (1999, p. 39) “Ignoramos como a arte começou, tanto quanto desconhecemos como teve início a linguagem [...]”, porém, esta impossibilidade de se conhecer o momento exato da gênese da arte, não impede que historiadores, pesquisadores percorram o caminho cada vez mais complexo, a linha tênue que divide o que se considera como um objeto artístico, de culto ou de caráter utilitário.

Gombrich em seu livro, *A História da Arte*, 15 ed., de 1999, o mesmo autor destaca que:

Entre os primitivos não há diferença entre edificar e fazer imagens, no que se refere à utilidade. [...]. Pintura e estátuas, em outras palavras, são usadas para realizar trabalhos de magia. [...]. É impossível entender esses estranhos começos se não procurarmos penetrar na mente dos povos primitivos e descobrir qual é o gênero de experiência que os faz pensar em imagens como algo poderoso para ser usado e não como algo bonito para contemplar.

Percorrendo o caminho da história da humanidade, desde seus primórdios até a contemporaneidade, pode-se notar que esses paralelos, a respeito do que é arte ou não, desencadeiam opiniões diversas, estudos diversos, visões multifacetadas resultantes de discussões, embates teóricos, que envolvem uma grande diversidade de áreas como sociologia, antropologia, história, museologia, filosofia, artes plásticas e afins, com o propósito de responder perguntas a respeito da evolução do homem, em toda sua complexidade.

Diante desta busca incessante por certezas a respeito da história do fazer do homem, conseqüentemente pela história da arte, Gombrich (1999, p. 39) diz que “Quanto mais recuamos na história, mais definidas mas também mais estranhas são as finalidades que se crê serem servidas pela arte.”

O fazer do homem primitivo – esse nome é dado não pela simplicidade do seu pensar ou fazer, mais sim por estar mais próximo do momento em que surgiu a humanidade – é um exemplo de definição a respeito da finalidade da arte.

A história da arte percorre as entranhas artísticas, produzindo e disseminando conceitos, descrevendo obras e os mestres que se encontram por detrás delas, evocando Da Vinci (1452-1519), Rembrandt (1606-1669), Degas (1834-1917), Van Gogh (1853-1890), Picasso (1881-1973), por exemplo.

Define estilos. Aprisiona e, ao mesmo tempo, desvenda o brilhantismo e a singularidade das grandes obras e dos grandes mestres em escolas e movimentos artísticos, como Renascimento, Barroco, Impressionismo e todos os ismos que se seguiram, até a contemporaneidade. Revela a construção, a desconstrução e a reconstrução artística, descreve paradigmas e rupturas, ordem, desordens, equilíbrio e desequilíbrio estruturais.

O conceito do Belo, as transformações do conhecimento, das técnicas usadas pelos artistas, do juízo de valor são evidenciadas, revelando as mudanças sociais, políticas e espirituais que acompanham as transformações artísticas no decorrer da história da humanidade - por exemplo, a nítida mudança social, política, espiritual e, conseqüentemente artística ocorrida entre o Renascimento (1300-1650) e o Barroco (1580-1756) ou a mudança entre o contexto, o cenário cultural do século XIX e as correntes de vanguarda do século XX.

Gombrich (1999), afirma que os povos ao norte dos Alpes ficaram impressionados com as grandes invenções e realizações dos mestres italianos da Renascença. Uma, no que diz respeito à descoberta da perspectiva científica, outra relacionada ao conhecimento de anatomia e, por último, o conhecimento das formas clássicas de construção que, para as pessoas dessa época, parecia simbolizar tudo que é digno e belo.

A arquitetura, por sua vez, é vista pela história da arte como uma manifestação cultural que revela uma preocupação estética e também um panorama histórico-cultural de determinada época e local, mesmo que tenha vinculada em si a idéia de funcionalidade – função de abrigo, proteção antecedendo o deleite, o prazer, a contemplação. Ambas, arquitetura e artes plásticas possuem características, preocupações estéticas, concepções estilísticas semelhantes, que acompanham a criação, o fazer do homem, desde sua origem. Logo, o interesse dessa pesquisa pela arquitetura conjuntamente com as artes plásticas.

Nesta pesquisa, a história da arte permite nortear e exemplificar as criações e seus respectivos autores, no espaço e no tempo, cronologicamente, à medida que, auxilia o desenho, a pintura, a escultura, a arquitetura, manifestações estas que compõem o panorama artístico de determinada época e local.

Entretanto, quando se afirma “no espaço e no tempo, cronologicamente”, não se refere ao fato de ser um estudo linear ou não-linear a respeito das criações artísticas e seus criadores e também estilos, mas sim, uma fonte de informações que contenha as referências principais – nome, data, época, contexto histórico-cultural em que ambos, obra/autor, possam ser identificados e perpetuados no tempo.

Logo, para esta pesquisa, a história da arte é um arcabouço teórico de autores e de imagens. Nesta máxima, faz-se uso da História da Arte por meio da História das Imagens, enfatizando o aspecto formal destas e não o estilo a qual pertencem, seguindo a linha de pensamento de Wölfflin (2006).

A partir desta argumentação teórica sobre a história da arte e da função desta para a presente pesquisa, passaremos a discorrer no próximo capítulo sobre o que é o desenho, embasados no referencial teórico existente, em suas mais diversas definições.

## II CAPÍTULO – O QUE É O DESENHO?

“Por outro lado, o desenho possui uma natureza que enfatiza o transitório, o efêmero.”

Derdyk (2004)

As definições acerca do que é o desenho são muito vastas. Vários autores, de diferentes áreas, dedicaram e ainda dedicam grande parte de suas vidas, elucidando, analisando e compreendendo o desenho, esta manifestação artística que acompanha o homem desde os primórdios da sua existência.



Muitas são as definições sobre o que é o desenho. Segundo o dicionário Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, desenho é traçado, risco, projeto, plano; forma, feição, configuração: o desenho de uma letra, uma boca.

Na maioria das vezes, o compreendemos como uma manifestação artística que envolve lápis e papel, somente. Porém, para a artista plástica e pesquisadora Edith Derdyk (2004), é necessário ampliar a concepção do desenho para além da relação lápis e papel, esboço ou croqui. É necessário que se volte para a memória individual e coletiva, a fim de traçar o caminho percorrido pelo desenho na história da humanidade.

Para a mesma autora (2004), o desenho é uma atividade proveniente do imaginário, resultante de uma atividade perceptiva, que não se completa, que não se fecha, mais que convida, evoca, sugere algo. [...]. Como índice humano, pode se manifestar através de pequenos rastros, sinais sutis que afirmam sua existência, como um risco no muro, uma pegada, uma impressão digital.

Ostrower (2006) afirma que a percepção é a elaboração mental das sensações que delimita o que somos capazes de sentir e compreender. As sensações chegam até nós por meio do que somos capazes de perceber, criando uma barreira, separando o que percebemos e o que não percebemos no mundo que nos envolve. A partir da percepção que ordena sensações e estímulos somos capazes de apreender o que nos é revelado e, conseqüentemente, representar, mentalmente ou em uma matéria qualquer, o que foi percebido.

O ato de desenhar requer uma apropriação do que vai ser desenhado, revelado pouco a pouco. Portanto, o desenho tem natureza possessiva e reveladora.

Logo, revelação, percepção, apreensão percorrem os meandros do ato de desenhar.

Já Arnheim compreende o desenho como uma representação, como algo que deva parecer com aquilo que é revelado e observado. Logo, necessita de outrem, de algo externo que envolve a mente criadora do artista, e não somente do próprio artista, da sua habilidade ou técnica.

Arnheim (2006, p.154) em *Arte e Percepção Visual*, afirma que “Quase sempre, contudo, as linhas são suficientemente perfeitas, para indicar com que o desenho, se supõem, deva parecer, particularmente para o observador que compara muitos desenhos do mesmo tipo”.

Artigas (1975) citado por Derdyk (2004, p. 18), afirma que “o desenho é linguagem também enquanto linguagem é acessível a todos”. É uma linguagem para as artes e para a arquitetura, apresentando-se como um instrumento do conhecimento que se abrange como um meio de comunicação e expressão.

Inerente ao ser humano, não é instrumento só de artistas, arquitetos, faz parte do fazer de cientistas, de técnicos, e também do simples homem do interior, que realiza seus pequenos trabalhos.

É uma atividade que envolve um projeto mental. Possui uma agilidade natural oriunda de uma flexibilidade e rapidez mental, em uma relação triádica entre sentidos, percepção e pensamento.

Na arquitetura, o desenho é um código utilizado como instrumento essencial para a linguagem arquitetônica.

Para a semiótica, o desenho é um signo, em que, signo apresenta-se como uma representação. Portanto, desenho é uma representação, uma coisa que fica no lugar de outra

coisa. É uma linguagem. Tanto nas artes plásticas como na arquitetura, são representações passíveis de interpretações.

A linha, a superfície, o volume, a luz e a cor são elementos que compõem a gramática da visualidade, a imagem visual. Partindo da definição de representação pela semiótica, a linha é o elemento fundamental para a construção da imagem visual, do desenho.

A linha, o traço, consequência da relação direta entre mente e mão humana, não são encontrados na natureza. É um elemento altamente intelectual, uma convenção desenhística que não existe no fenômeno visual, colocada entre o corpo e o ar, usando as palavras de Da Vinci (1452-1519). Diferentemente da pintura, que é altamente sensual, consequência da presença de outro elemento visual, a cor. O desenho, portanto, é um exercício da inteligência humana.

Andrade (1963) citado por Derdyk (2004) descreve:

A pintura busca sempre elementos de eternidade, e por isso ela tende ao divino. O desenho, muito mais agnóstico, é um jeito de definir transitoriamente, se posso me exprimir assim. Ele cria, por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto.

A perfeita harmonia entre mão/gesto/instrumento proporciona a liberdade e a expressão da linha e, por sua vez, a plenitude do desenho.

O desenho evidencia um processo, é espectador das experimentações, dos caminhos, das investigações, da forma de ver o mundo de artistas e de arquitetos. É um recurso que possibilita aos mestres da poética da representação a comunicação direta entre estes e os

receptores, estes e as obras, estes e o processo e também entre os próprios criadores com eles mesmos, ou seja, um recurso que atua como agente facilitador da mensagem emitida.

Para melhor compreensão sobre o caráter representacional e comunicativo do desenho, abordaremos, no capítulo seguinte, alguns conceitos fundamentais da semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914) e dos processos de comunicação que nos nortearão rumo às análises e classificações posteriores dos desenhos no processo criativo dos pintores, Pablo Picasso (1881-1973), Eugène Delacroix (1798-1863), Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e do arquiteto Oscar Niemeyer (1907).

### III CAPÍTULO – SEMIÓTICA: UMA VISÃO SOBRE REPRESENTAÇÃO

“Não perguntamos o que realmente existe, apenas o que parece a cada um de nós em todos os momentos de nossa vida”.

Charles S. Peirce citado por Santaella (1983)

A semiótica ou doutrina dos signos, formulada por Charles Sanders Peirce (1839-1914), é um modo de organização do pensamento, uma ciência que estuda as relações nas linguagens, sejam elas verbais ou não-verbais, compostas por signo. Signo consiste em uma representação, logo desenho é um signo.

Santaella (1995) define signo como:

Um signo é qualquer coisa que está relacionada a uma Segunda coisa, seu Objeto, com respeito a uma Qualidade, de tal modo a trazer uma Terceira coisa, seu Interpretante, para uma relação com aquele mesmo Objeto, e isso de maneira tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto da mesma forma ad infinitum. [...] o signo está no lugar de algo para a idéia que produz ou modifica.

A mesma autora (1995) descreve representação como:

Um excelente sinônimo para “representa” é a expressão “está para” ou melhor “está no lugar lógico de”, ou conforme Peirce nos diz: “Representar: estar em lugar de, isto é, estar numa relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro”.

Quando se entende o signo como uma representação, as análises acerca da experiência visual, da imagem, das analogias visuais, da mente, dos sonhos, são facilitadas e, com isso, possibilitam uma maior aceitação e compreensão das artes e das arquiteturas, que buscam representar o universo mental, no qual, as cores e as formas estão no lugar de sentimentos.

O conceito de linguagem para a semiótica consiste em um sistema de organização e interpretação da informação. É um sistema de caráter comunicativo, que utiliza signos. Também pode não se expressar através de signos lingüísticos, mas sim por outros signos através da arte, das técnicas de representação e expressão de um tema real ou oriundo do imaginário (lúdico, artístico, científico, técnico, pedagógico). É a partir desse contexto que se entende o desenho como linguagem.

Um código é um sistema que auxilia e regula a organização do desenvolvimento da informação. A partir dessa informação o desenho se apresenta como um código de uma

linguagem seja ela artística, arquitetônica, técnica, científica e de demais áreas que participam de um processo comunicativo através de desenhos. Muitas vezes atua como uma metalinguagem, ou seja, uma linguagem utilizada para explicar outra linguagem.

A linguagem e os códigos existem em uma relação mútua, estão sempre em todas as experiências humanas. Estão sempre em integração.

A semiose (signo-objeto-interpretante), ou seja, a ação do signo é a ação de ser interpretado que, por sua vez, consiste em gerar outro signo que gerará outro, e assim infinitamente (ad infinitum), num movimento semelhante ao das coisas vivas.

Neste contexto, a semiose, ou seja, a saturação do signo permite migrações e transformações contínuas de um código para outro dentro do significado. Assim sendo, o desenho, enquanto um signo, quando visto pelos olhos da arte apresenta singularidades e, a partir do momento que passa a ser um código arquitetônico sofre uma migração, uma metamorfose, evolui demonstrando outras características próprias, que serão especificadas no Desenvolvimento da pesquisa.

Segundo Salles (1999) a semiose, ou ação do signo, é descrita como um movimento falível com tendência, sustentado pela ação lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo de raciocínio pela introdução de idéias novas. Um processo onde regressão e a progressão são infinitas. Logo, tendência significa algo que direciona os artistas, os arquitetos durante o processo de criação. Alguns a associam a uma ação entre o sensível e o intelectual.

A semiótica de Peirce (1839-1914) consiste em três categorias universais presentes em todos os fenômenos. Entende-se por fenômeno qualquer coisa que aparece à mente, seja ela

meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada... Um devaneio, um cheiro, uma idéia geral e abstrata da ciência... Enfim, qualquer coisa (Santaella, 1995).

As três categorias de sua Lógica foram chamadas por ele de primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade refere-se às sensações, ao fenômeno, ao acaso, à qualidade, à indeterminação. A secundidade esta relacionada à ação-reação, ao particular, ao conflito. Por último, a terceiridade está ligada à idéia de generalidade, argumento, certeza, crescimento.

Nesta Lógica triádica, os signos podem ser icônicos, indiciais e simbólicos. Um ícone é uma representação em que a qualidade representativa é sua primeiridade, um índice esta para as tríades de secundidade e, por sua vez, um símbolo está relacionado às tríades de terceiridade, uma vez que, nesta pesquisa, a análise sígnica ficará restrita à relação do signo com seu objeto.

Um signo pode ser icônico, à medida que, pode representar seu objeto principalmente por sua similaridade, não levando em conta o caráter da sua existência. É algo que pode ser contemplado. O objeto do ícone é sempre uma possibilidade.

Um ícone pode ser ainda dividido em imagem, diagrama e metáforas.

Enquanto imagem participa das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade. A qualidade de sua aparência é parecida à qualidade do objeto que a imagem representa.

O diagrama representa relações diáticas, ou as que assim são consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, segundo (1992). É o que será observado no VI Capítulo – Relações entre desenho e processo: classificações, quando serão analisados os desenhos de Oscar Niemeyer.

As metáforas verbais nascem da junção entre duas ou mais palavras, onde seu significado se modifica, deixando de ser o convencional para ter um sentido figurado, lúdico, metafórico. São muito presentes na linguagem verbal, na poesia, onde o lúdico extrapola a essência primeira da palavra, alimentando o contínuo crescimento do signo.

Um índice consiste um segundo individual, indica outra coisa a que tenha ligação. São rastros, pegadas de alguma coisa que, em algum momento, passou e deixou sua marca, seu sinal, seu registro. Sempre se vincula a um outro. Logo, um índice que existe a partir do momento em que outro, por algum momento já se fez presente.

Um símbolo é um signo que consiste em uma regra, na qual, determina seu interpretante. É uma lei ou regularidade do futuro indefinido em relação ao seu objeto. De acordo com Santaella (2001, p. 67) “por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele represente seu objeto”. Portanto, é uma convenção já arraigada em qualquer linguagem.

Os gestos criadores estão sempre em uma cadeia de transformações. O ato da criação pode sofrer inferências, possibilitando, no decorrer do caminho, transformações, construções e desconstruções que impossibilitam reconhecer seu ponto inicial, uma vez que, toda parada é um recomeço. Para Salles (1998) a ação transformadora revela como um elemento inferido é unido, atado, ligado a outro [...] a construção de uma nova realidade acontece por intermédio de um processo de criação.

Todo artista tende a usar uma linguagem para a construção do objeto, mais o caminho da criação é, em si, intersemiótico. Nesse contexto, o processo criativo e a obra reúnem diferentes códigos e linguagens.



Salles (1998) descreve:

Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo.

Diante do projeto poético do artista podemos observar a ação transformadora de um objeto, na qual, possibilita relações comunicativas pessoais e interpessoais. Nesta relação em que a ação transformadora encontra-se no meio do caminho entre o projeto poético do artista e as relações comunicativas é que acontece, portanto, o movimento de tradução intersemiótica, ou seja, o movimento tradutório nos processos criativos.

Contudo, a partir da compreensão do desenho como signo e da existência, dentro do projeto poético de artistas e arquitetos, de relações comunicativas pessoais e interpessoais, e conseqüentemente, do movimento intersemiótico na constante ação transformadora do processo criativo, passaremos a argumentar no capítulo seguinte sobre a Crítica Genética e mais precisamente sobre o processo criativo, elemento este estruturante desta pesquisa.

## IV CAPÍTULO – PROCESSO CRIATIVO E CRÍTICA GENÉTICA

“O processo de realização tem sempre primazia sobre os resultados”.

Georges Braque, apud H. B. Chipp (1993)

Os estudos genéticos tiveram início na França, em 1968, no Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), com o intuito de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. Neste momento, a crítica genética estava restrita ao campo da Literatura.

Salles (1998) afirma que de 1968 até 1990 os estudos genéticos se ampliaram, envolvendo um maior número de escritores estudados, rompendo a barreira geográfica e chegando a vários países e, em 1980, ela chega ao Brasil pelas mãos de Philippe Willemart.

A partir da década de 1990, a Crítica Genética abriu espaço para uma ação transdisciplinar, ou seja, o objeto de estudo deixou de ser apenas os Manuscritos Literários e passou a envolver outras áreas, como as artes plásticas, a arquitetura, a música e o teatro. Com isso, houve a necessidade de se mudar o termo “Manuscrito” para um termo que pudesse ampliar a ação, segundo Salles (1998). Por isso optou-se pela nomenclatura Documentos de Processo.

No Brasil, o Centro de Estudos de Crítica Genética da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, CECg, teve grande importância na ampliação dos estudos genéticos. Uma das precursoras na pesquisa e divulgação da Crítica Genética no Brasil baseada nos estudos peirceanos é a professora Dr<sup>a</sup> Cecília Almeida Salles.

A Crítica Genética consiste em uma ciência que estuda, teórica e criticamente, o processo de gênese da criação artística. É uma metodologia que visa o acesso aos registros deixados pelo artista ao longo do seu caminho criativo. Estes registros encontram-se presentes em anotações, cadernos, diários, esboços, estudos, croquis, plantas, estory-boards, ateliês que, nada mais são, que índices de materialidades diversas do processo criativo, ou melhor, os documentos processuais dos artistas.

O crítico genético lida com o diálogo entre as linguagens, presentes, portanto, no projeto poético do artista. Trata-se de uma nova abordagem para a obra de arte, afirma Salles (2000).

Segundo Zago (2002):

A crítica genética propõe uma nova possibilidade para se olhar as manifestações artísticas, a partir de seu processo de construção, aproximando cada vez mais a Arte da Ciência, livrando-a de vez a “Aura” de objeto único das obras e da idéia de inspiração dos artistas.

Porém, esta pesquisa não usa esta metodologia como fonte de pesquisa e análise, uma vez que não tem acesso aos documentos processuais dos artistas. É um levantamento bibliográfico e, como tal, usa a Literatura referente à Crítica Genética, apenas como parte importante para a construção do arcabouço teórico acerca da estruturação, sustentação e compreensão sobre o movimento criador.

Calvino (1990) citado por Salles (1998), diz que “discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de idéias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la. É analisar o movimento criador como uma contínua metamorfose, descreve Salles (1998).

De acordo com Picasso (1985) citado por Salles (1998) o processo criador é um percurso com “objetivo a atingir, um mistério a penetrar”. É um fazer em estado permanente.

Quando se depara com o ambiente que envolve o processo criador, as entranhas de uma mente em constante criação vão sendo reveladas pouco a pouco e encantadoramente compreendidas.

É um trajeto com tendência, uma vez que, envolve uma intuição amorfa, conceito ou premissa geral e miragem [...] o artista é impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade [...] é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação, afirma Salles (1998, p. 29). Segundo Ostrower (1990) citada por Salles (1998) “a criação é um movimento que surge na confluência da tendência e do acaso”.

A tendência é uma espécie de bússola, cujo norte, indica ao criador, o caminho que deve seguir. O acaso, por sua vez, é a evolução espontânea do pensamento do artista, onde o caminho traçado por este é mudado, temporariamente, sem que tenha sido o sujeito, e o resultado obtido é acolhido na criação.

Cada criação é uma possibilidade de concretização do seu projeto poético. A definição acerca de projeto poético já foi descrita no capítulo III – Semiótica: uma visão sobre representação.

Niemeyer (1997) citado por Salles (1998), afirma:

Não é o ângulo reto que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas de meu país, no curso sinuoso de seus rios, nas nuvens do

céu, no corpo da mulher amada. De curvas é feito todo o universo. O universo curvo de Einstein.

Quando se caminha pelo universo do processo de criação, percebe-se que os Documentos de Processo desempenham duas funções importantes, a de armazenamento e também a de experimentação.

Os meios de armazenamento são diversos sendo auxiliares no percurso de concepção da obra, alimenta com informações o artista e sua respectiva obra. Esta função é inerente aos Documentos de Processo, porém, a forma como são guardados e registrados variam de processo para outro e também de artista para artista.

Toda forma de registro compõem o processo criativo e, para o pesquisador de Arte, de processo criativo são peças fundamentais pra a montagem do grande quebra-cabeça que é uma imagem, uma obra de arte, uma obra arquitetônica.

O conceito de armazenamento pode ser compreendido através da definição de Novallis (1988) citado por Salles (2000), que descreve “O que nestas folhas está riscado, precisaria, mesmo do ponto de vista de esboço, de muitas correções. Muita coisa é totalmente falsa. O que está entre parênteses é verdade totalmente problemática – não pode ser usado assim. Do restante, só muito pouco está maduro para impressão, por exemplo, como fragmento. A maioria ainda é rudimentar”.

A função de experimentação está atrelada ao levantamento de hipóteses, induções, no qual, possibilita ao artista uma possibilidade de testar traços, ângulos, linhas, movimentos, personagens, caminhos, no decorrer da concretização da criação. O processo de

experimentação é comum em todo movimento criador, o que são únicos são os princípios que guiam o artista.

É neste momento que se percebe a angústia de todo artista e todo arquiteto na transformação de uma idéia, presa em sua mente, em um vir a ser, em uma representação, um signo, que sofre constantes metamorfoses e que, por sua vez, revela as tentativas, os erros, os acertos as experiências inerentes a todo processo de criação.

Nos registros ainda podem ser encontrados resquícios de várias linguagens, evidenciando que os registros do movimento criador não necessariamente são feitos com o código em que a obra será concretizada. Por exemplo, um pintor, em seus esboços, pode utilizar a linguagem verbal para facilitar a sua compreensão do caminho que deve seguir. Uma linguagem sozinha, às vezes, não esclarece o artista a respeito do caminho que ele deva trilhar. Ver capítulo III – Semiótica: uma visão sobre representação.

Segundo Ostrower (2006), criar é delimitar e ampliar.

Logo, a partir destas funções de experimentação e armazenamento, onde o artista registra e, ao mesmo tempo, inicia uma busca incessante pela forma desejada, todo o processo criativo se envolve uma comunicação com o outro, seja esse outro o próprio artista, um receptor, um leitor particular ou mesmo a própria obra.

Dentro do projeto poético de cada artista, de cada arquiteto, ou seja, os princípios envoltos pela aura da singularidade destes [...] os gostos, as crenças que norteiam o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (Salles, 1998), pode ser observado o processo comunicativo do signo. É sempre um diálogo com outro.

Segundo Salles (1998, p.47) “O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega esse futuro diálogo entre o artista e o receptor”.

Para nos aproximarmos e compreendermos mais profundamente os Documentos de Processo pertencentes a todo movimento criador, abordaremos no capítulo a seguir, os registros materiais, ou seja, os documentos processuais nos quais podemos encontrar desenhos sejam eles artísticos ou arquitetônicos.

## DESENVOLVIMENTO

### V CAPÍTULO – A PRESENÇA DO DESENHO

“A arte não imita o visível, torna visível”

Paul Klee (1977) citado por Derdyk (2004).

Conforme a pesquisa avança, caminhamos por possibilidades de certezas e, uma delas, diz respeito à presença do desenho nos documentos processuais do movimento criador.

Quando falamos em Documentos de Processo estamos falando de registros materiais de um processo criativo, conseqüentemente, dos locais onde o desenho se faz presente.

Rascunhos, estudos, diários, esboços, croquis, plantas, anotações, cadernos, entrevistas, ateliês, storyboards são, portanto, retratos temporais, índices de um processo, ou seja, documentos processuais.

Um desenho, quando observado e analisado isoladamente, não pode ser definido como um documento de processo, uma vez que, não indicia o desenvolvimento de um processo de criação.

Diante disso e também pelo fato desta pesquisa não ser uma pesquisa em crítica genética e, portanto, não ter acesso aos documentos processuais dos artistas e arquitetos exemplificados, o desenho é aqui estudado como um código que existe dentro dos documentos processuais pertencente ao processo criativo destes artistas e arquitetos mencionados.

O desenho, a partir da sua presença nestes registros materiais, é classificado a partir da literatura já existente acerca dos seus processos, como do pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973), do pintor francês Eugene Delacroix (1798-1863), do também francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (1907).

Os desenhos destes respectivos artistas serão abordados no capítulo VI – Relações entre desenho e processo: classificações.

No momento em que as imagens foram sendo selecionadas e inicialmente analisadas sentimos a necessidade de definir e descrever os locais onde os desenhos se encontram nas artes plásticas e na arquitetura, com o intuito de facilitar a compreensão do desenho no processo criativo de ambas as áreas.

Delimitamos com isso os documentos processuais que registram a presença do desenho nessas duas áreas, mais precisamente na pintura e também na arquitetura e que, conseqüentemente, são relevantes para a pesquisa.



Chegamos à conclusão que cadernos, diários, anotações, estudos, esboços, croquis e plantas são locais inerentes ao desenho na esfera artística e arquitetônica, que possibilitam a identificação do caráter expressivo, comunicativo e intelectual deste e observações das experimentações, dos erros, dos acertos, dos caminhos percorridos pelo criador. Logo a necessidade de conceituar tais documentos.

Os cadernos, diários e anotações nas artes plásticas e na arquitetura, são registros que marcam uma trajetória, contendo relatos, observações, devaneios, curiosidades de determinados locais, viagens, acontecimentos por eles vividos. Nesses registros, tanto artistas como arquitetos utilizam de outras linguagens para a tradução dos momentos por eles vivenciados.

Na figura 1, os desenhos de Eugène Delacroix (1798-1863) estão contidos no diário do artista em sua viagem a Marrocos. Os registros são feitos por meio de desenhos e também por meio de escrituras. Uma abordagem mais profunda será feita previamente no VI capítulo – Relações entre desenho e processo: classificações e também no relatório final.



Figura 1 – Desenho de Eugène Delacroix, 1831-1832.

FONTE: Museu do Louvre, Paris.

Os estudos, por sua vez, são registros de uma determinada forma, objeto, invenção, idéia a ser concebida. Nestes, podem ser vistos experimentações, cálculos, pesquisas também em várias linguagens.



Figura 2 – Desenho de Leonardo Da Vinci – Estudo Anatômico, sem data.

FONTE: Biblioteca Real, Castelo de Windsor.

A pesquisa científica, o estudo minucioso da anatomia humana pode ser observado no desenho de Leonardo Da Vinci (1452-1519) - fig. 2. O corpo humano é retratado fielmente, o que demonstra o caráter científico tanto dos desenhos quanto do artista em questão.

No que diz respeito aos esboços, estes indicam as tentativas do artista em busca da forma, do traço, do gesto ideal.



Figura 3 – Desenho de Auguste Rodin, sem data.

FONTE: Museu Rodin, Paris.

Na figura 3, o esboço de Auguste Rodin (1840-1917) faz parte de uma série de desenhos do escultor que revelam a identidade processual, dinâmica, repleta de tentativas experimentações, como em todos os esboços.



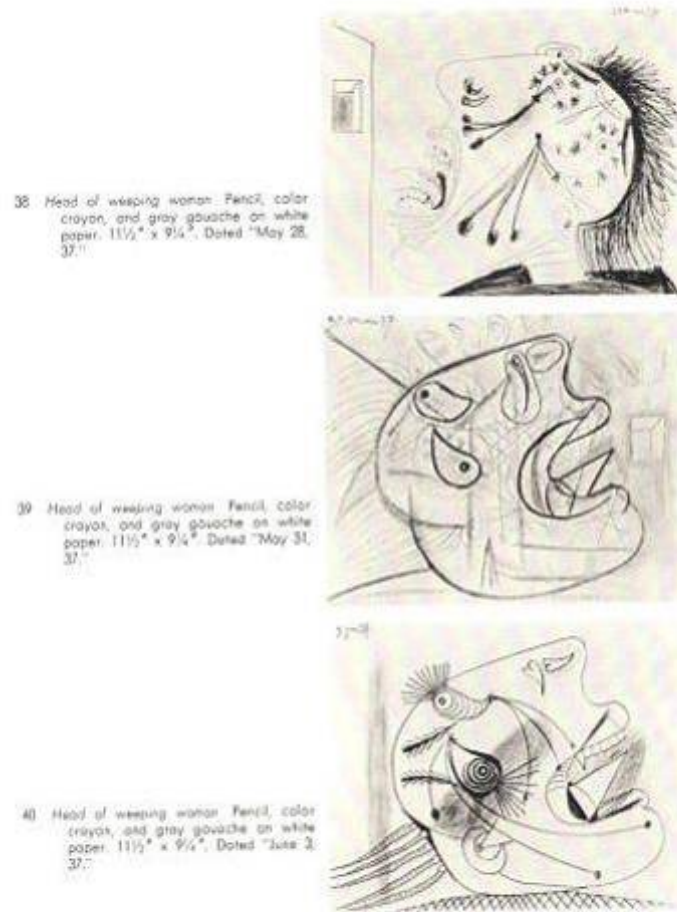


Figura 4 – Desenho de Pablo Picasso – Esboços para a obra Guernica, 1937.

FONTE: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.

Na figura 4, observamos a busca de Picasso (1881-1973) pela forma ideal. Seu caráter processual revela também a evolução e o aperfeiçoamento de cada esboço para que a obra final tenha expressividade e dramaticidade, características estas, tão desejadas pelo artista.

Assim como os esboços para as artes plásticas os croquis registram as tentativas dos arquitetos também em busca de uma forma, de uma representação do espaço ideal.

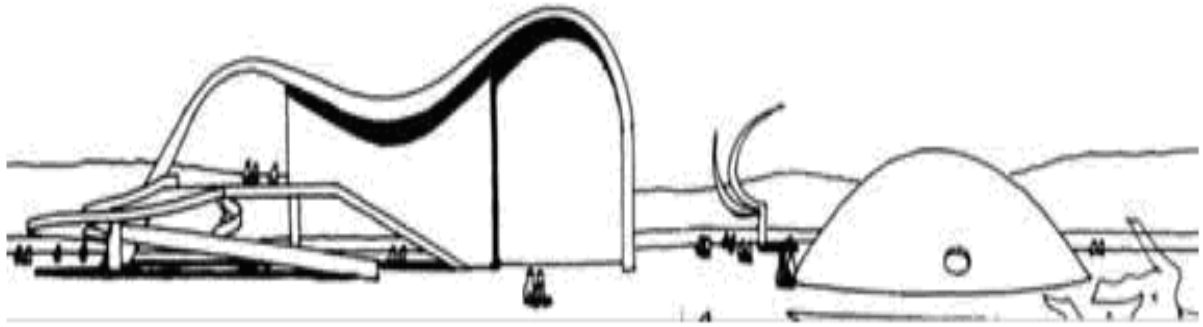


Figura 5 – Desenho de Oscar Niemeyer – Caminho Niemeyer, Niterói – RJ, 1997.

FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

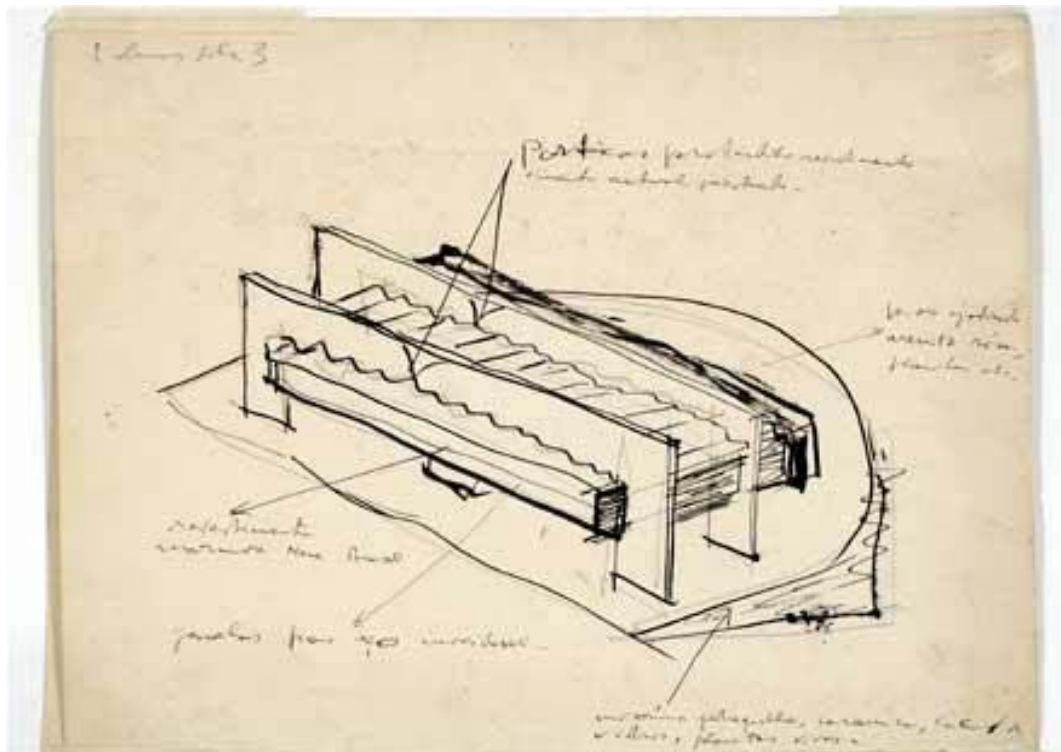


Figura 6 – Desenho de Lina Bo Bardi. – Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, 1946.

FONTE: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo.

Os croquis dos arquitetos Oscar Niemeyer (1907), Lina Bo Bardi (1914-1992) e Frank Lloyd Wright (1867-1959), nas figuras 5, 6 e 7, exemplificam a semelhança entre croqui para a linguagem arquitetônica e esboço para as artes.



Figura 7 – Desenho de Frank Lloyd Wright – Casa da Cascata, 1936.

FONTE: Fundação Frank Lloyd Wright.

Por último, as plantas são registros técnicos arquitetônicos através de símbolos que representam, em dimensões não reais, o projeto final de uma obra.

Nas figuras 8, 9 e 10 podemos observar que círculos, quadrados, linhas finas, grossas, curvas, são desenhos altamente simbólicos que compõem uma informação visual somente compreendida por técnicos e arquitetos.

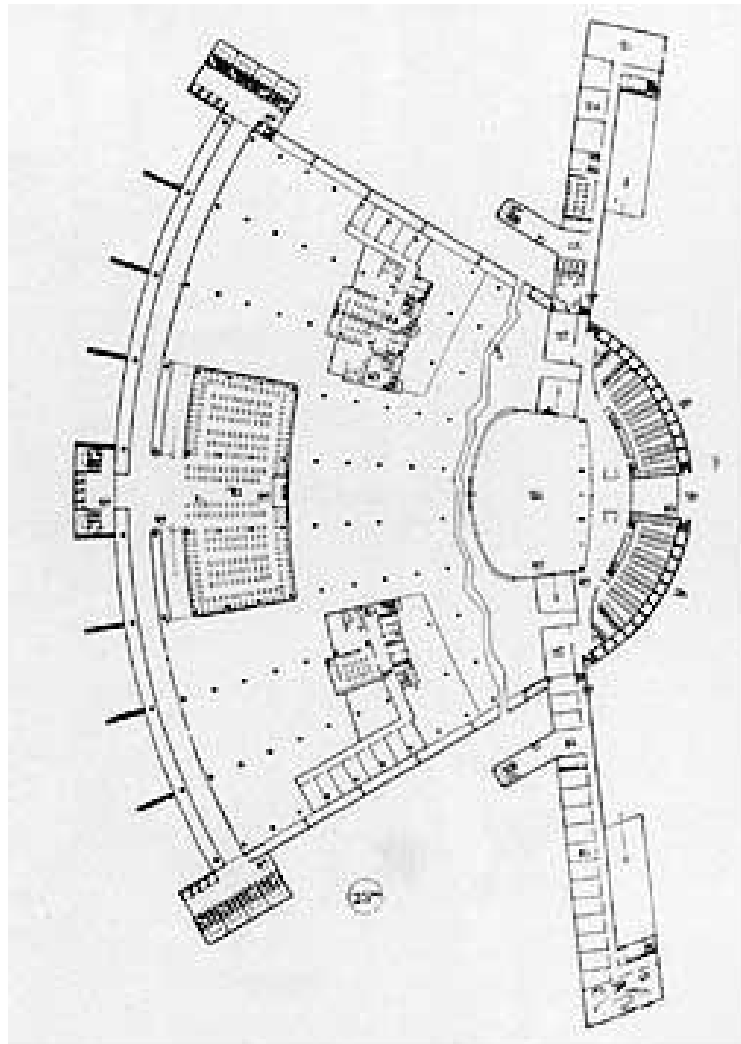


Figura 8 – Desenho de Le Corbusier – Planta do Palácio dos Soviets, Moscou, 1931.

FONTE: Fundação Le Corbusier, Paris.

Entendemos e desvendamos essa teia de símbolos e códigos e passamos a compartilhar e a compreender o desenho enquanto linguagem simbólica e não somente com expressão.



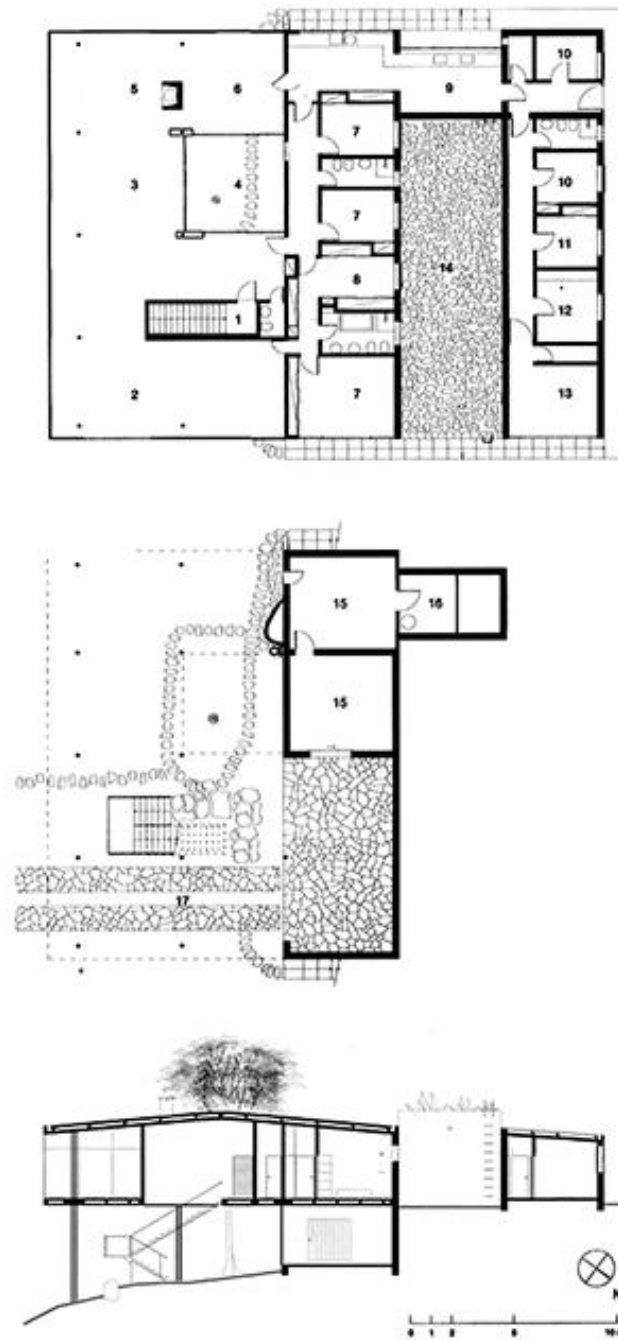


Figura 9 – Desenho de Lina Bo Bardi – Planta da Casa de Vidro, São Paulo, 1950.

FONTE: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo.

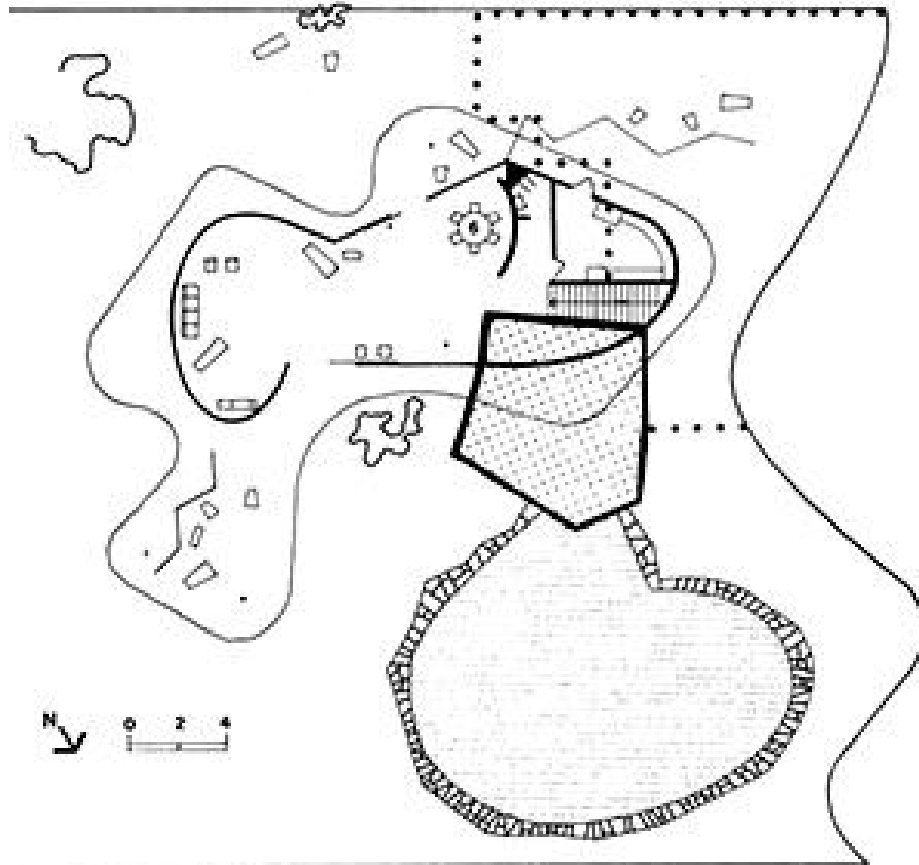


Figura 10 – Desenho de Oscar Niemeyer – Planta da Casa das Canoas, Rio de Janeiro, 1950.

FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

Para as artes plásticas e para arquitetura, o desenho, portanto, apresenta-se como uma linguagem passível de comunicação e expressão, transmitindo ao receptor, uma informação, uma idéia, uma imagem, logo uma representação sígnica, presente nos Documentos de Processo, da qual o autor utiliza como forma de expressão e também para se comunicar, seja com o receptor, com a obra e também com ele mesmo.

Diante da análise feita neste capítulo, sobre o desenho nos registros materiais, do movimento criador e também com base no referencial teórico abordado até o momento pela pesquisa, envolvendo a história da arte, desenho, a semiótica, e o processo criativo,

colocamos à disposição dos leitores no capítulo seguinte, alguns desenhos importantes pertencentes aos Projetos Poéticos de Pablo Picasso (1881-1973), Èugene Delacroix (1798-1863), Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Oscar Niemeyer (1907), nomes importantes no cenário artístico e arquitetônico mundial, bem como, apresentaremos também, as respectivas classificações destes desenhos.

## VI CAPÍTULO – RELAÇÕES ENTRE DESENHO E PROCESSO: CLASSIFICAÇÕES

A partir da compreensão dos conceitos que envolvem os elementos estruturantes da pesquisa como, o desenho, a semiótica, o processo criativo e a história da arte, bem como a delimitação dos documentos processuais em que o desenho se faz presente, podemos entender com mais precisão as relações entre desenho e processo criativo e, finalmente, classificá-los.

Estamos diante de classificações que permitem uma compreensão, uma análise dos fragmentos, das partes que compõem ou não o todo de uma criação, de uma obra acabada.

Conforme os desenhos vão sendo revelados, trabalhados, corrigidos podemos notar claramente que alguns deles são usados pelos artistas e arquitetos, uma vez que atingem ou aparentemente atingem a forma ideal, a essência, a verdade buscada e talvez alcançada. Outros apenas demonstram, registram um processo, uma tentativa, um erro que, quando descartados, sugerem, indiciam, deixam pistas acerca do processo, do caminho percorrido pelo criador até a obra final.

Reforçamos a idéia de que todos os desenhos analisados, classificados e exemplificados nesta pesquisa fazem parte do processo criador dos respectivos autores, e

como já foi dito no V capítulo – A presença do desenho, não foram retirados e analisados isoladamente, pois estes indiciam um processo, um longo caminho até a concepção da obra final.

Abaixo, nos subcapítulo 6.1, 6.2, 6.3 e 6.4, analisamos e classificamos os desenhos do pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973), dos pintores franceses Eugene Delacroix (1798-1863) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (1907).

## 6.1 – PABLO PICASSO - (1881-1973)

Os desenhos elaborados no processo de construção da obra Guernica, de Pablo Picasso (1881-1973), um dos maiores artistas do século XX e de toda a História da Arte, podem ser classificados enquanto esboços, uma vez que, relatam um trabalho, várias tentativas, correções com o intuito de se aproximar da forma, do traço, da expressão ideal.

A partir do livro *The Genesis of a Painting*, um estudo de Rudolf Arnheim sobre a obra Guernica, o processo de Pablo Picasso (1881-1973) até a obra acabada, ou segundo o próprio pintor, aparentemente acabada é analisado e observamos o ato criador em constante evolução, onde cada elemento presente na obra foi trabalhado exaustivamente e pode ser encontrado na concepção final, em Guernica.

Logo abaixo, selecionamos três desenhos que evidenciam o processo de construção e evolução de alguns elementos existente na obra entregue ao público. Colocamos por último o desenho da obra final e circulamos os elementos selecionados nos desenhos anteriores para enfatizar esta análise.



Figura 11 – Desenhos de Pablo Picasso – Esboços para a obra Guernica, 1937.

FONTE: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.



Figura 12 - Desenho de Pablo Picasso – Esboços para a obra Guernica, 1937.

FONTE: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.

As figuras 11, 12, 13 são elementos importantes que evidenciam o caráter processual dos esboços de Picasso (1881-1973).

Cada um desses desenhos, dessas experimentações, permite compreendermos a grande expressividade destes, a força das suas linhas, de seu traço, das suas formas, que compõem a não menos expressiva e dramática, obra final.

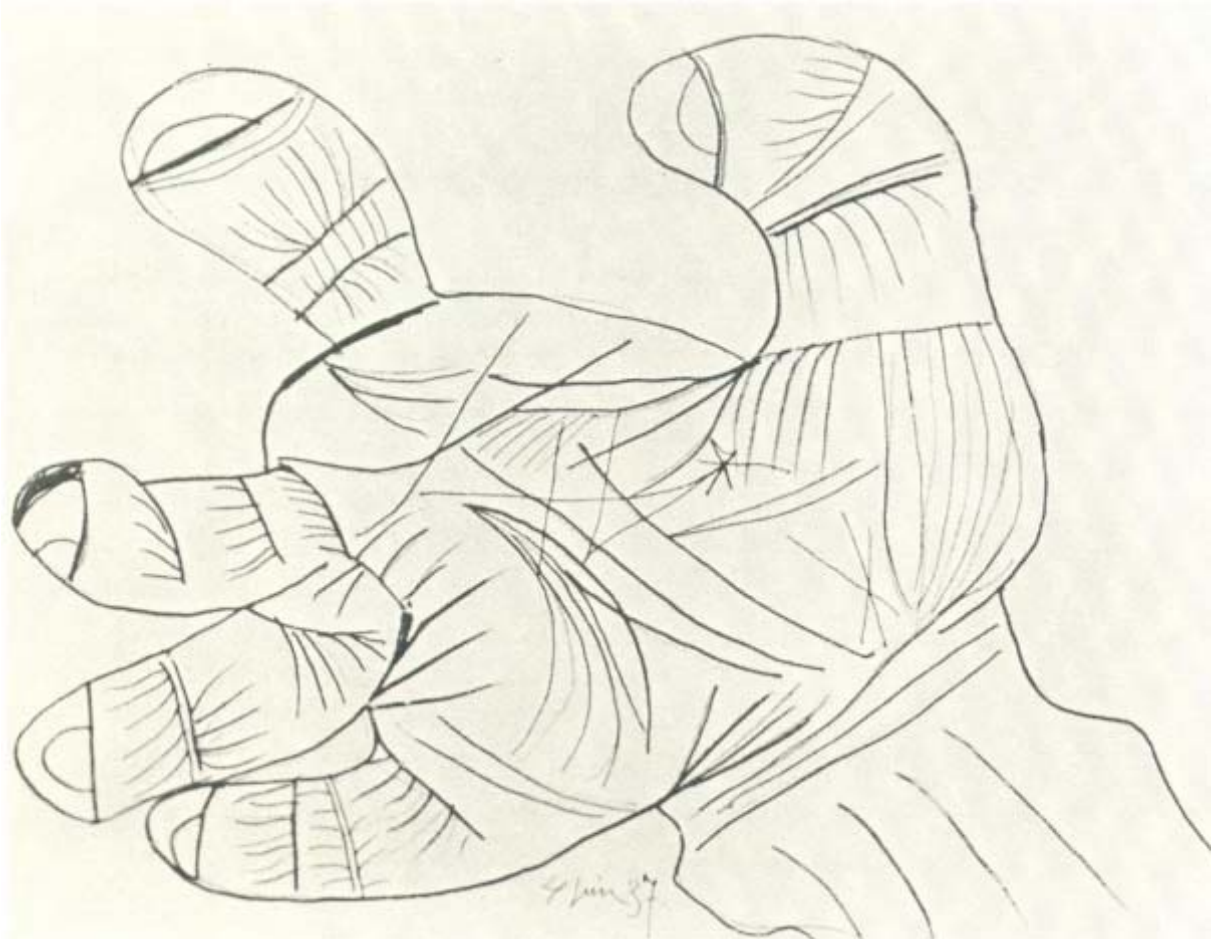


Figura 13 - Desenho de Pablo Picasso – Esboços para a obra Guernica, 1937.

FONTE: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.



Figura 14 – Desenho final de Pablo Picasso para a obra Guernica, 1937.

FONTE: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Nova Iorque.

Esboço 3

Esboço 1

Esboço 2

Fica evidente, quando observamos a obra final - fig.14 - a presença dos elementos trabalhados individualmente pelo artista. Seus desenhos, classificados enquanto esboços demonstram o trabalho incessante do pintor em busca da forma, das partes em função do todo.

Portanto, em seus desenhos para construção de uma de suas mais importantes obras, Guernica, mergulhamos no mundo de experimentações, de evoluções, de escolhas feitas pelo pintor.



## 6.2 – ÈUGENE DELACROIX - (1798-1863)

Diferentemente dos desenhos de Pablo Picasso (1881-1973), os desenhos de Delacroix (1798-1863), um dos maiores expoentes da pintura romântica, podem ser classificados enquanto movimento tradutório.

A partir de uma ação capaz de transformar constantemente o ato criador, em uma metamorfose processual, percebemos o uso de diversas linguagens no processo de construção de cada obra. Um movimento totalmente intersemiótico, ou seja, um movimento tradutório.

Os desenhos selecionados fazem parte dos registros feitos pelo pintor em sua viagem a Marrocos. Estão inseridos em seu Diário de viagem, e como tal, podem ser observados registros em outra linguagem do mundo que era revelado e, conseqüentemente, registrado por ele, em detalhes minuciosos.

Notamos então um movimento intersemiótico, ou seja, um movimento tradutório.

Em seus magníficos diários verificamos que seus desenhos indicam uma técnica refinada e uma grande insistência pelos desenhos corretos, onde a imaginação é, para ele, mais do que o saber e a realidade apresenta-se como mecanismo de catarse para toda sua imaginação e, conseqüentemente, suas representações.

Selecionamos abaixo fragmentos de seu diário que ilustram o caráter dos desenhos enquanto movimento tradutório.

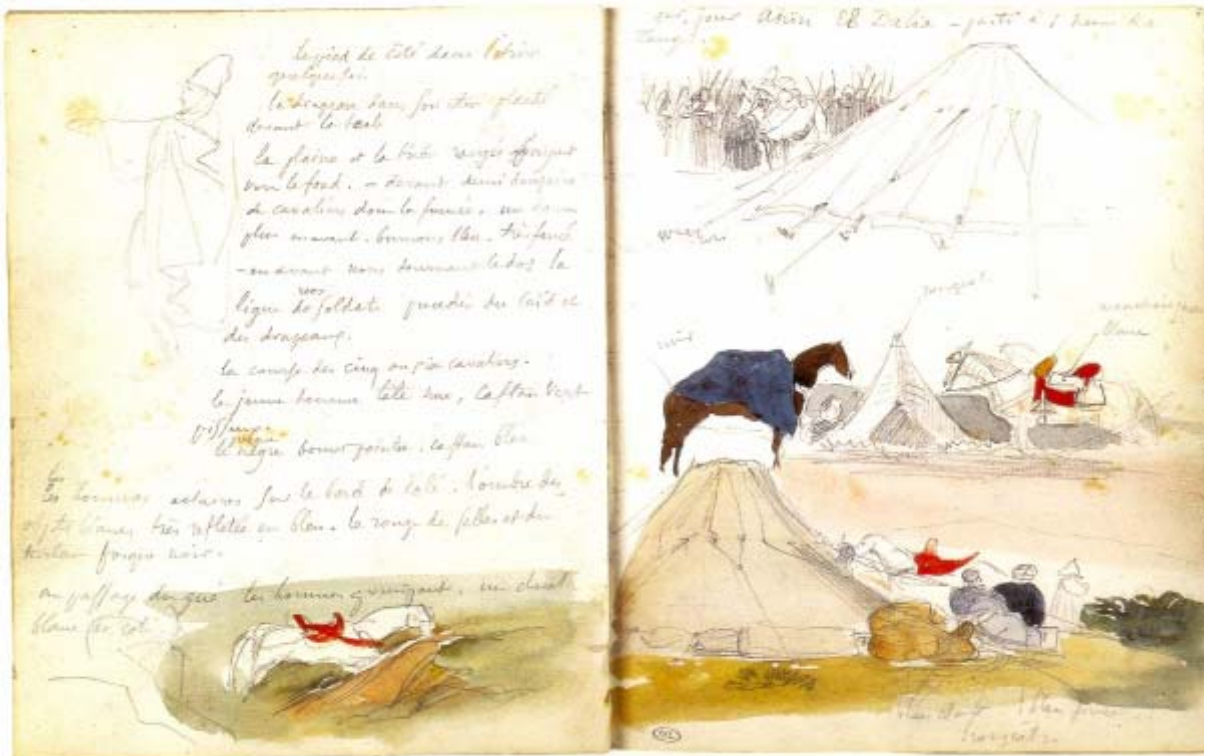


Figura 15 – Desenhos de Eugène Delacroix, 1831-1832.

FONTE: Museu do Louvre, Paris.

Na figura 16, observamos que os registros através de desenhos coexistem com escrituras, registros em linguagem verbal - podem ser observados pelos círculos em vermelho - que permite reforçar a impressão do que está sendo observado; as cores, as luzes, as pessoas e seus modos de vida, seus fazeres, ou melhor, tudo que se apresentava estranho e ao mesmo tempo exótico e fascinante para o artista.

Linguagem verbal

Linguagem não-verbal



Figura 16 - Desenhos de Èugene Delacroix, 1831-1832.

FONTE: Museu do Louvre, Paris.

Outra característica importante destes desenhos (figuras 15 e 16) é a presença, mesmo que sutil, de alguns elementos na obra entregue ao público.

Nota-se nas pinturas do artista que, a cor, a luminosidade, a forma como o povo e seu cotidiano são retratados, suas vestimentas, suas feições foram retiradas de seu diário de viagem a Marrocos, como pode ser observado nas figuras 15 e 16.



Figura 17 – Pintura de Èugene Delacroix,

FONTE: Musée Fabre, Montpellier



Figura 18 – Pintura Eugene Delacroix,

FONTE: FONTE: Musée Fabre, Montpellier



### 6.3 – JEAN-BAPTISTE DEBRET - (1768-1848)

Semelhante à classificação dos desenhos encontrados no diário de viagem de Delacroix (1798-1863), os desenhos de Debret (1768-1848) selecionados, fazem parte do caderno de viagem do pintor que constituem registros importantes do Brasil, no período da missão artística francesa.

Inseridos dentro de tal caderno, observamos também a utilização da linguagem verbal como um recurso para ampliar e complementar seus desenhos, que carregam uma minuciosa descrição do cotidiano, da sociedade, da escravidão, um retrato do país cujas cores e a luminosidade o fascinavam.

Classificamos os desenhos de Debret (1768-1848), portanto, enquanto movimento tradutório.



Figura 19 – Desenho de Jean-Baptiste Debret, início do século XIX.

FONTE: Biblioteca Nacional francesa, Paris.

Quando observamos e analisamos os desenhos do artista - fig.19 e fig.20 - em seu caderno de viagem, percebemos que carregam uma tradução direta de suas primeiras impressões. Seus esboços permitem a entrada do receptor na criação da composição, na diversidade de etnias, nas cenas de rua do cotidiano brasileiro.

Seus desenhos, mesmo que em sua maioria acabados, demonstram apenas uma etapa na elaboração da obra final. São elementos, que quando ordenados em suas obras, compõem o estilo do autor.

Porém, esses desenhos não dão conta desta tradução imediata de suas impressões, por isso, observamos registros de linguagens verbais, circulado em vermelho na figura, que parecem reafirmar sua obsessão e fascínio por tudo que existe nos trópicos e que, por sua vez, chega até aos seus olhos.

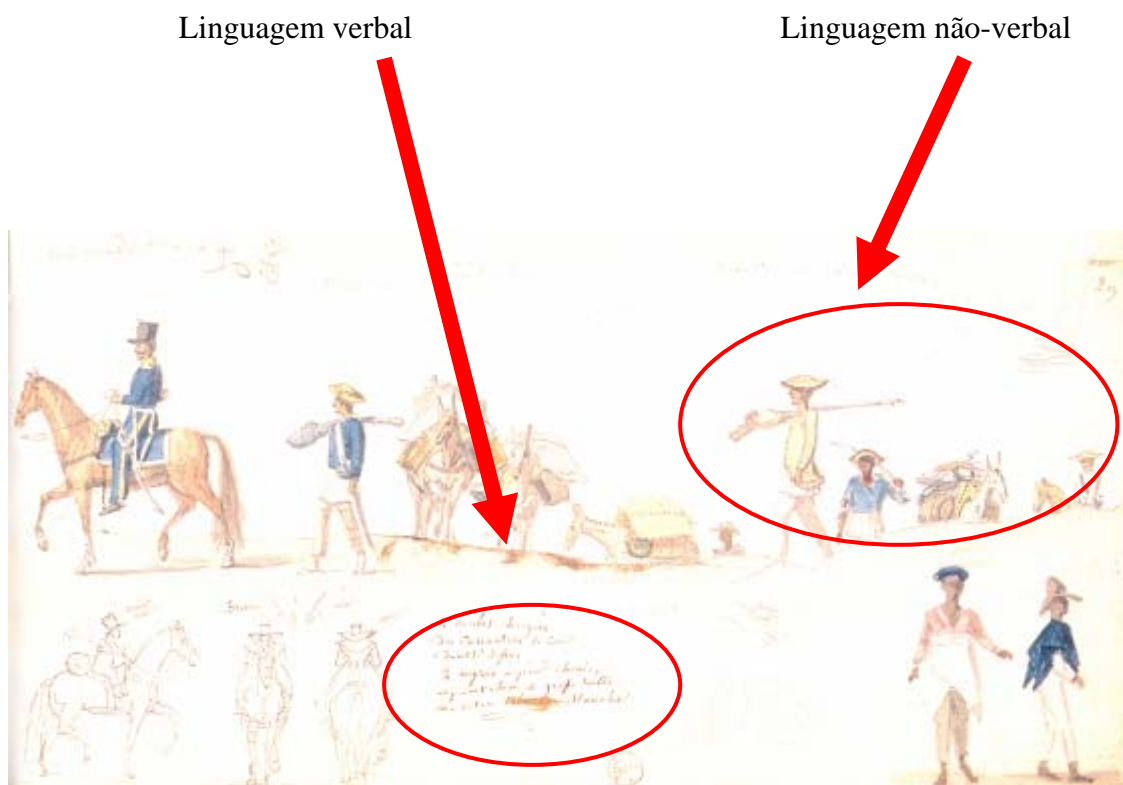


Figura 20 - Desenho de Jean-Baptiste Debret, início do século XIX.

FONTE: Biblioteca Nacional francesa, Paris.

Assim como, Delacroix, Debret retira de seus registros, mais precisamente de seus cadernos de viagem ao Brasil, os elementos para compor suas pinturas.



Figura 21– Pintura de Jean-Baptiste Debret.

FONTE: Livro Debret e o Brasil.

Nas figuras 21 e 22, observa-se que a temática do Brasil colônia, a questão escravagista e a rotina do povo brasileiro são trabalhadas exaustivamente pelo pintor. As posições adequadas, as cenas escolhidas, o movimento e a preocupação com a captura do momento presentes em seus diários dão veracidade e delicadeza às pinturas do artista.



Figura 22 – Pintura de Jean-Baptiste Debret.

FONTE: Livro Debret e o Brasil.

#### 6.4 – OSCAR NIEMEYER – (1907)

O signo arquitetônico, funcional e altamente simbólico, apresenta uma característica peculiar que o diferencia dos demais, não distingue representação (desenho) com a coisa representada (obra acabada).

Outra característica importante da obra arquitetônica é a questão da sua própria mensagem, ou seja, quando entendida como uma mensagem que consegue chegar diretamente à grande massa, ela é destinada a não-arquitetos, a pessoas que nada conhecem sobre esse código, porém, quando entendem, esta mensagem deve ser passada por um processo de decodificação.



Os desenhos do arquiteto moderno brasileiro Oscar Niemeyer (1907), assim como todos os desenhos arquitetônicos, apresentam caráter diagramático, portanto, são classificados enquanto diagramas.

Por conseguinte, abaixo será mostrada uma seqüência de desenhos que evidenciam o processo para a concepção de algumas de suas principais obras e também algumas análises a respeito de seus desenhos.

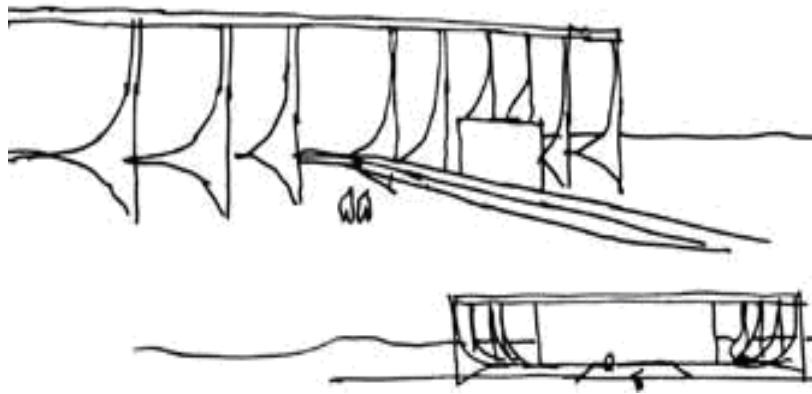


Figura 23 – Desenho de Oscar Niemeyer – Palácio do Planalto, Brasília, 1958.

FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

Nas figuras 23, 24, 25 e 27 observamos a simplicidade do traço do arquiteto para representar o espaço, onde utiliza formas simbólicas como círculos, semicírculos, trapézios e também linhas sinuosas para a representação dos elementos que irão compor os respectivos espaços arquitetônicos.

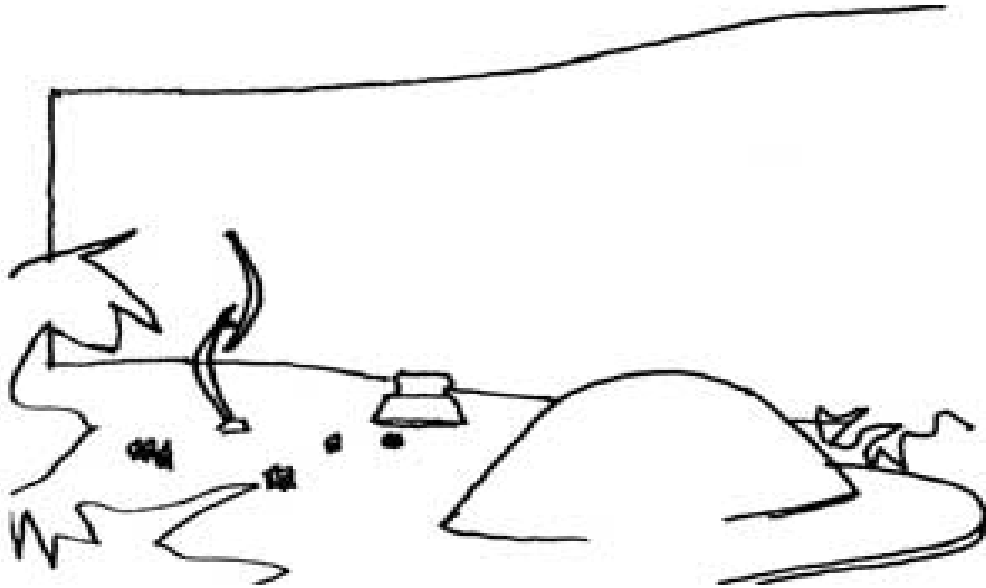


Figura 24 – Desenho de Oscar Niemeyer – Sede do Partido Comunista francês, Paris, 1965.

FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

Na arquitetura, assim como nas artes, o croqui é parte integrante da obra. Fica clara sua presença na obra final e confirma a relação de grande semelhança e pouca distinção entre a representação (croqui) e a coisa representada (obra final).



Figura 25 – Desenho de Oscar Niemeyer – Museu de Arte Contemporânea, Niterói – Rio de Janeiro, 1993.

FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.



Figura 26 – Obra de Oscar Niemeyer – Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Rio de Janeiro.

FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

Por conseguinte, a obra de Oscar Niemeyer reflete esta ligação entre croqui e obra. As figuras 25 e 26 são croquis feitos para o Museu de Arte Contemporânea de Niterói no Rio de Janeiro e a obra já finalizada, respectivamente. Nelas, o receptor comprava a afirmação acima, uma vez que percebe, que o signo arquitetônico, como dito anteriormente nesse sub-capítulo, é muito semelhante à obra presentificada.

A característica funcional da obra arquitetônica adoça esta difícil distinção entre signo e objeto.



Figura 27 – Desenho de Oscar Niemeyer – Casa das Canoas, Rio de Janeiro, 1950.

FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

O mesmo ocorre entre este desenho da Casa das Canoas e a própria casa, a obra em si. Todos os elementos formais que existem no croqui também são vistos na obra, deixando evidente a relação de semelhança entre representação e a própria obra construída.



Figura 28 – Obra de Oscar Niemeyer – Casa das Canoas, Rio de Janeiro.

FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

A teia de relações entre as formas simbólicas por ele utilizadas, estes fragmentos, estas partes, permitem a formação de relações em que as informações vão sendo relacionadas, formando diagramas e revelando uma linguagem singular e técnica, a linguagem arquitetônica.

Arquiteto das linhas curvas, como já havia dito sobre sua preferência, Oscar Niemeyer (1907) levou ao extremo a utilização das formas simbólicas e do traço simplista e dinâmico, e quando analisamos seus desenhos, seus croquis, seu projeto poético percebemos que suas obras refletem, nada mais, que a simplicidade e dinamicidade de seu traço, de seus desenhos.

A partir deste arcabouço de classificações a respeito dos desenhos de Pablo Picasso, Eugène Delacroix, Jean-Baptiste Debret e de Oscar Niemeyer, no próximo capítulo, será apresentado o potencial comunicativo dos desenhos e também suas respectivas formas de comunicações, análise esta possível e sustentada por tais classificações.

## VII - DESENHO E RELAÇÕES COMUNICATIVAS

Uma obra comunica-se, seja com o passado ou com o futuro, a partir da cadeia artística que relaciona gerações. Toda obra artística, e mesmo arquitetônica busca apreender um momento, e este momento se torna uma herança visual que percorre a existência humana ao longo da história. Porém, esta apreensão do momento começa antes, no primeiro registro, no primeiro esboço feito durante o processo de criação. A obra acabada é apenas uma lapidação, um trabalho intenso entre o primeiro momento registrado e a busca do criador pela forma desejada.

Todo o processo criativo envolve uma comunicação com o outro, seja esse outro o próprio artista, um receptor, um leitor particular ou mesmo a própria obra.

As relações comunicativas do signo dentro do projeto poético de cada autor se dão de várias maneiras diante da necessidade de seu produto ser compartilhado.

Esta comunicação pode ser entre o artista e ele mesmo, num diálogo interno do artista com ele próprio, agindo como o primeiro receptor da obra. Às vezes, essa comunicação pode ser registrada em cadernos, diários e anotações. É neste momento em que o artista e o arquiteto registram suas experimentações, suas possibilidades, tentativas e escolhas, no qual, o desenho passa pelas primeiras críticas e indagações: as do próprio criador.

O artista começa um embate violento entre ele e seu próprio fazer, que na maioria das vezes suas representações, esboços, estudos e anotações, não conseguem explicitar as ideias e as vontades destes.

É sempre uma relação profunda com seu próprio eu, cheia de questionamentos e, que, proporciona àqueles que se envolvem com o processo compreender a complexidade do caminho percorrido pelos criadores até a obra acabada, ou aparentemente acabada.

Outrora, esta comunicação pode ser entre o artista e um leitor particular. Este leitor particular é uma pessoa de respeito e confiança, escolhida por ele, quando a obra encontra-se ainda em processo, com o intuito de promover uma discussão particular sobre a obra, mostrá-la, podendo receber críticas, e estas, por sua vez, acolhidas ou não pelo artista.

A comunicação também pode acontecer entre autor e receptor. É inerente ao processo criativo a necessidade de ser visto, lido, assistido. Esta é de fundamental importância, uma vez, que a obra acabada se desvincula do artista e passa a pertencer a um outro. Diante disso,

a partir do momento que o receptor passa a ter acesso e a se envolver com o processo criador, sua interpretação acerca da obra, dos Significados, passa a ter um fio condutor, uma linha tênue que distingue e também alia o pensamento individual do artista, sua proposta com a liberdade de interpretação do receptor.

Pode acontecer ainda entre artista, arquiteto e obra, numa constante relação entre erros, acertos, experimentações e trocas.

Neste cenário onde o desenho apresenta-se como um signo crescente e passível de transformação em outros códigos de maneira *ad infinitum*, as relações comunicativas que envolvem o desenho fazem parte de um processo onde o fazer do artista é exposta de maneira qual, todo o receptor, captador de uma mensagem, possa construir uma linha de interpretação plausível acerca dos elementos visuais que compõem as imagens.

Logo, esta comunicação se faz necessária para que todos possam ler as imagens visuais, unindo a trajetória e o desejo do artista com a liberdade a interpretação e do pensamento individual.

## CONCLUSÃO

Com este estudo conseguimos demonstrar o desenho como um código presente na linguagem da arte e da arquitetura e, com isso, conseqüentemente, conseguimos mostrar a capacidade destas de serem interpretadas.

Esta conclusão se deu mediante a análise dos elementos que compõem a gramática da visualidade, da Semiótica de Charles Sanders Peirce, que trabalha o signo numa visão triádica, ou seja, o objeto e sua representação icônica, indicial e simbólica e a partir do

processo criativo que permitiu-nos perceber onde os desenhos se encontram no ato criador, as classificações dos desenhos e por fim perceber a relação comunicativa que ocorre de várias maneiras no ato criador.

Durante toda a pesquisa várias respostas foram sendo dadas a várias perguntas feitas anteriormente. Estas respostas foram reunidas e compõem esta conclusão, que servirá como referencial, para muitos estudantes, acerca do desenho enquanto peça fundamental de um processo seja ele artístico ou arquitetônico, que envolve todo o ato criador.

Os desenhos enquanto esboços, nas interfaces artísticas e arquitetônicas, à luz da Semiótica e do processo criativo são signos que se apresentam como índices e símbolos de um processo. São registros materiais, rastros, vestígios de um percurso de escolhas, dúvidas, acertos, erros evidenciados no movimento criador.

Os meios de armazenamento destes registros, desses índices, desses esboços são diversos sendo auxiliares no percurso de concepção da obra. Alimentam com informações o artista e sua respectiva obra. Logo, desencadeiam um processo altamente comunicativo envolvendo autor, obra e receptor.

Chegou-se à conclusão, portanto, que cadernos, diários, anotações, estudos, esboços, croquis e plantas são locais inerentes ao desenho, enquanto esboço, nas interfaces artísticas e arquitetônicas, nos quais, possibilitam a identificação de seu caráter expressivo, intelectual, indicial e simbólico.

Nas artes plásticas, concluiu-se que esses esboços são códigos de caráter indicial de um vir a ser e revelam um processo, os quais a cada momento se transformam e que, ao final, estão presentes ou não na obra acabada. É o que se observa nos desenhos contidos no diário de Eugène Delacroix (1768 – 1848) em sua viagem a Marrocos. Muitos desses esboços podem ser vistos em suas obras.



Para a arquitetura, por sua vez, concluiu-se que os desenhos também são esboços que além de indiciais, são mais precisamente diagramáticos que carregam consigo elementos altamente simbólicos. Estas características diferenciam-nos dos desenhos nas Artes, uma vez que, o signo arquitetônico não distingue representação da coisa representada.

As plantas arquitetônicas, os croquis, os perfis possuem elementos tão gerais e convencionados que nada mais são que símbolos para arquitetos e afins. Os croquis de Oscar Niemeyer (1907) compõem uma teia de elementos simbólicos, formados por uma linha sinuosa característica, que traduzem, por meio de uma convenção, a idéia desejada, a obra acabada.

Entretanto, percebemos que tanto nas Artes quanto na Arquitetura, alguns desenhos inseridos nos documentos processuais podem ser vistos na obra final, mesmo que somente alguns elementos, trabalhados exaustivamente.

Portanto, esta análise deixa claro que os desenhos registrados durante o ato criador complementam a obra final, evidenciando a ligação, a linha tênue, que existe entre processo e obra final. Esta ligação, por sua vez, não pode ser deixada de lado nas análises acerca das obras, uma vez que, facilitam a interpretação e a compreensão do ato criador, vontade e do pensamento do artista e do arquiteto.

Cabe ressaltar que os desenhos, quando inseridos no processo criativo e enquanto signos, podem obter várias classificações, porém foram escolhidas aquelas que mais se aproximaram, de uma coerência entre a Literatura especializada e a percepção e o conhecimento adquirido durante a pesquisa.

Por fim, concluiu-se também que a partir da relação comunicativa entre obra e receptor, as obras arquitetônicas, são vistas através de uma forte e intensa relação com o sentimento, o afeto que este deposita na interpretação do desenho, e da obra. Esta

comunicação não envolve somente o receptor, mas sim constatamos que a comunicação também pode acontecer entre artista e um leitor particular também entre artista e obra, e por fim entre artista ele mesmo.

## AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos à minha querida orientadora Prof<sup>a</sup> Dra. Rosemara Staub de Barros Zago, que com todo seu conhecimento, paciência, dedicação e generosidade dedicou parte de seu tempo me orientando neste trabalho de Iniciação Científica e espero que por um longo tempo continue a orientar-me em trabalhos que estão por vir. Para todo sempre será em minha vida um exemplo de amor e respeito à profissão.

Agradeço a Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela possibilidade de executar esta pesquisa com tranquilidade e rigor necessário para a elaboração de um estudo sério, respeitando e colaborando para o crescimento e desenvolvimento das artes e da ciência.

Ao meu querido Rafael, que me amparou e caminhou ao meu lado, bravamente, por esse caminho que envolve a pesquisa científica, cheio de surpresas, desafios e realizações.

Por fim, mas não menos importante agradeço a todos os professores e colegas que contribuíram para a ampliação da minha percepção artística e científica.

## REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Edgar. Arte e Percepção visual. São Paulo: Pioneira, 2006.

----- . The Genesis of a Painting Picasso`s Guernica. Califórnia: Reissued, 2006.

DEBRET, Jean-Baptiste, Bandeira, Julio (org.). Caderno de viagem. São Paulo: GMT, 2006.

DELACROIX, Èugene. Moroccan Journey. Paris: S. N. R. Baudouin / Bibliothèque de l'Image, 2007.

DERDYK, Edith. Formas de pensar o desenho. São Paulo: Scipione, 2004.

GOMBRICH, E.H. A História da Arte. Rio de Janeiro: Editora LCT, 1999.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.

..... Universos da arte. Rio de Janeiro: Campus, 2006.

PEIRCE, C. S. The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. USA: Harvard Press, 1992.

SALLES, Cecília. Gesto Inacabado: Processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

..... Crítica Genética. Uma (nova) introdução. São Paulo: EDUC, 2000.

SANTAELLA, Lucia. O que é Semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

..... A teoria geral dos signos. Semiose e autogeração. São Paulo: Editora Ática, 1995.

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos Fundamentais da Historia da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZAGO, Rosemara. Relações culturais e comunicativas no processo de criação do compositor Gilbert Mendes. 2002. 240 f. Tese de doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica, Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo.

## CRONOGRAMA

Nº	Descrição	Ago/08	Set	Out	Nov	Dez	Jan/09	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul
	Reuniões com o orientador	x	x	x	X	x	x	x	x	x	x	x	x
	Levantamento bibliográfico	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	
	Leitura e fichamento		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	
	Avaliação oral				x								
	Pesquisa e coleta de dados				x	x	x						
	Análise dos dados abordados					x	x	x	x	x	x		
	Relatório parcial						x						
	Relatório final								x	x	x	x	x
	Resumo e Relatório Final											x	x
	Apresentação Final												x



Etapas cumpridas



Etapa a concluir