

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA
PROGRAMA DE APOIO À INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO AMAZONAS -
PAIC/FAPEAM-AM.

O DESENHO NO PROCESSO CRIATIVO DAS ARTES E DA
ARQUITETURA - FASE 2

Bolsista: Roberta Paredes Valin, FAPEAM

MANAUS
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA
PROGRAMA DE APOIO À INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO AMAZONAS -
PAIC/FAPEAM-AM.

RELATÓRIO FINAL
PIB - H/023/2009
O DESENHO NO PROCESSO CRIATIVO DAS ARTES E DA ARQUITETURA - FASE 2

Bolsista: Roberta Paredes Valin, / FAPEAM
Orientador (a): Prof^a Dr^a Rosemara Staub de Barros Zago

MANAUS
2010

RESUMO

Os estudos acerca do processo de criação são um verdadeiro convite para que o receptor mergulhe no universo íntimo, surpreendente e processual dos artistas. Neste sentido, estudar a criação em processo nas artes visuais e na arquitetura requer a confluência e a inter-relação de áreas teóricas diversas, para que suas próprias teorias e conceitos sejam formulados, e se sustentem como é o caso da Semiótica, iconografia, história, teoria da arte e percepção visual. Com este aporte teórico pode-se levantar questionamentos sobre a ação criadora, nos quais permitem compreender a organização interna dos elementos que compõe os desenhos; como estes são utilizados para traduzir as idéias, o projeto do artista, bem como a presença constante de determinado elemento no projeto poético destes e, por fim, a cadeia comunicativa gerada. Por que os desenhos, esboços e pinturas geram comunicação e as obras arquitetônicas não? Mas, e os croquis e plantas arquitetônicas, não comunicam? Por que os desenhos de Jean-Baptiste Debret são chamados de naturalistas enquanto que a maioria dos desenhos de Pablo Picasso são abstratos? Isso se deve à maneira de organização dos elementos intrínsecos à obra? Logo, como se organizam? Debret e Delacroix, quais as semelhanças e diferenças dos esboços que registram e ilustram suas viagens pelo Brasil e pelo Marrocos, respectivamente. Todas essas perguntas, esta pesquisa procurou responder, fazendo um levantamento dos esboços de Pablo Picasso, Eugene Delacroix, Jean-Baptiste Debret e os croquis e plantas do arquiteto Oscar Niemeyer, com o intuito de aproximar artista, processo, obra e receptor. Logo, esta pesquisa utiliza a semiótica peirceana e o enfoque iconográfico estruturalista como aporte teórico para sustentação da teoria do processo de criação, objetivando revelar ao leitor, seja ele pesquisador, estudante ou apreciador de arte a importância dos estudos acerca da ação criadora, no que diz respeito ao modo de organização dos elementos estruturantes da linguagem visual destes artistas e arquitetos; relacionando e comparando o estilo e a intenção da mensagem passada ao receptor e, conseqüentemente, o potencial comunicativo gerado nas artes e na arquitetura.

ABSTRACT

The Studies on the process of creation is an invitation for the recipient to dive into the inner universe, and procedural amazing of the artists. Consequently, studying the creation process in the visual arts and architecture requires the confluence and interplay of various theoretical areas, so that their own theories and concepts are formulated, and can be done, as is the case of semiotics, iconography, history, art theory and visual perception. With this theoretical framework one can raise questions about the creative, which allow us to understand the internal organization of the elements that make up the designs, how they are used to translate the ideas, the design of the artist as well as the constant presence of a particular element in these poetic project and, finally, the communicative chain generated. In the drawings, sketches and paintings generate communication and architectural works is not it? But, the sketches and architectural plans, do not communicate? Why are the drawings of Jean-Baptiste Debret are called naturalists while most of the drawings of Pablo Picasso are abstract? This is the way of organizing the elements intrinsic to the work? So how are they organized? Debret and Delacroix, what the similarities and differences of sketches that record and illustrate his travels in Brazil and Morocco respectively. All these questions, this research sought to answer, making a survey of sketches by Pablo Picasso, Eugene Delacroix, Jean-Baptiste Debret and sketches and plans of the architect Oscar Niemeyer, with the aim of bringing artist, process, work, and receiver. Therefore, this study uses Peircean semiotics and iconography structuralist approach as the theoretical support for the theory of the creation process, aiming to reveal to the reader, he is a researcher, student or art lover the importance of studies on creative activity, that concerns the ways of organizing the structural elements of the visual language of artists and architects; correlating and comparing the style and intent of the message passed to the receiver and hence the communicative potential generated in arts and architecture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– Desenho de Èugene Delacroix	46
Figura 2– Desenho de Jean-Baptiste Debret.....	47
Figura 3– Esboço de Pablo Picasso - Estudo para “A alegria de viver”, 1946.....	50
Figura 4– Esboço de Pablo Picasso - Estudo para “A alegria de viver”, 1946.....	51
Figura 5– Esboço de Pablo Picasso - Estudo para “A alegria de viver”, 1946.....	52
Figura 6– Esboço de Pablo Picasso - “A alegria de viver”, 1946.....	53
Figura 7 – Desenho de Oscar Niemeyer – Casa das Canoas, Rio de Janeiro.	54

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
METODOLOGIA.....	09
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	10
I CAPÍTULO - A ARTE COMO UM FENÔMENO COMUNICATIVO NA SEMIÓTICA E NA TEORIA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	
1.1 - SEMIÓTICA: INVESTIGAÇÃO, SIGNIFICAÇÃO E COMUNICAÇÃO.....	10
1.1.1- PRIMEIRA TRICOTOMIA.....	12
1.1.2- SEGUNDA TRICOTOMIA.....	13
1.1.3- TERCEIRA TRICOTOMIA.....	15
1.1.4- PARA ALÉM DA CLASSIFICAÇÃO SIGNICA PEIRCEANA.....	17
1.1.5- OBRA DE ARTE: SIGNO COMUNICATIVO.....	21
1.2 - SOBRE A ICONOGRAFIA.....	24
1.3 - A TEORIA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	26
1.3.1 - PABLO PICASSO.....	30
1.3.2 - ÈUGENE DELACROIX.....	33
1.3.3 - JEAN-BAPTISTE DEBRET.....	34
DESENVOLVIMENTO.....	36
II CAPÍTULO - MOVIMENTO TRADUTÓRIO.....	
2.1- EXPERIÊNCIA PERCEPTIVA X DESENHO FIGURATIVO.....	40
2.2 - PERCEPÇÃO X DESENHO ABSTRATO.....	41
III CAPÍTULO – O ARTISTA ENTRE O MUNDO E ELE MESMO.....	
	43

3.1 - PERCEPÇÃO X LINGUAGEM VERBAL – OS DIÁRIOS D E DELACROIX (1798-1863) E DEBRET (1768-1848).....	44
3.2 - 3.2 – ESBOÇO X ANOTAÇÕES COMPLEMENTARES (VERBAL) – PICASSO (1881- 1973) E NIEMEYER (1907).....	47
CONCLUSÃO.....	54
REFERÊNCIAS.....	56
CRONOGRAMA.....	58

INTRODUÇÃO

Compreender o processo de gênese de algo, um vir a ser que nada mais é que uma síntese de tentativas, erros, acertos, impasses, dúvidas, soluções, onde o acaso, em algumas vezes, é a peça fundamental na relação entre “criador e criatura” pode ser o fio condutor na busca do resultado que se almeja atingir.

No que se refere às Artes Plásticas e à Arquitetura, compreender o processo de criação é de fundamental importância para o receptor, seja ele um contemplador, pesquisador ou estudante de Artes para a compreensão da gênese de uma obra e também para a compreensão do projeto poético de artistas e arquitetos.

Enquanto importância para um pesquisador em arte, o processo é um arcabouço de revelações envolto por descobertas surpreendentes e, ao mesmo tempo, inatingíveis. Paradigmas quanto à forma, traço, cores, luz, temas, motivos, instituídos há séculos por teóricos podem, simplesmente, serem quebrados a partir de um olhar atento, sensível e investigativo de um pesquisador que mergulha no universo processual de criadores ao longo da história.

E é nesse sentido que se estrutura e que acontece o crescimento e a consolidação da História e da Teoria da arte.

Durante o período compreendido entre agosto de 2008 e julho de 2009 fui bolsista do CNPq no Programa de Iniciação Científica - PIBIC - pela Universidade Federal do Amazonas e sob a orientação da Pro^a Dr^a Rosemara Staub de Barros Zago, no qual pude desenvolver a pesquisa, pertencente ao Grupo de Estudos de Pesquisas em Arte e Tecnologia Interativa -GEPARTI, “O desenho no processo criativo das artes e da arquitetura”, e analisar o comportamento do desenho como um registro da memória criadora dos artistas Pablo Picasso (1881-1973), Eugène

Delacroix (1798-1863), Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e do arquiteto Oscar Niemeyer (1907).

Ao término desta pesquisa chegamos a conclusões elucidativas acerca deste assunto, nas quais:

- Os desenhos no percurso criador encontram-se em cadernos, diários, anotações (armazenamento), esboços, estudos, croquis e plantas (experimentações);
- Pertencentes ao processo de criação, e analisados à luz da semiótica peirciana, são movimentos tradutórios, pois revelam um movimento intersemiótico;
- Por fim, evidenciam uma relação comunicativa entre o artista e o mundo e também o artista e ele mesmo.

Mesmo com a sensação de um trabalho cumprido, as conclusões nas quais chegamos ainda nos traziam muitas curiosidades e inquietações, por isso, sentimos que esta pesquisa ainda tinha muito a elucidar e a nos revelar acerca do desenho e também do processo de criação nas artes e na arquitetura.

Neste contexto, iniciamos uma nova etapa deste trabalho intitulado “O desenho no processo criativo das artes e da arquitetura - fase 2”, no programa PIBIC/UFAM 2009/2010, agora com o apoio do Programa de Apoio à Iniciação Científica/PAIC, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas /FAPEAM.

Esta nova fase teve como objetivo compreender semioticamente as relações comunicativas dos desenhos nas artes e na arquitetura para a continuação da interpretação da poética da obra dos artistas Pablo Picasso, Èugene Delacroix e Jean-Baptiste Debret e do arquiteto Oscar Niemeyer. Após o alcance destes objetivos quanto às relações de comunicação pudemos, enfim, encontrar respostas acerca da presença consciente ou espontânea do figurativo e do abstracionismo nos esboços que percorrem o processo de criação de Picasso, Delacroix, Debret e Niemeyer.

Imbuído de um sentimento investigativo, exploratório e envolvido pelo rigor acadêmico e científico necessário, este estudo aprofundou o conhecimento sobre as relações de comunicação no movimento criador das artes e da arquitetura, bem como supriu a necessidade do aprofundamento dos temas relacionados ao processo de criação e das relações de comunicação, oportunizando assim, a pesquisa científica nestas duas áreas.

Ao longo do prazo vigente deste programa, esta pesquisa conseguiu obter as respostas para estes questionamentos propostos acerca do potencial comunicativo dos desenhos no processo de criação de tais autores, que servirão como fonte de informações para pesquisadores, estudantes e estudiosos sobre arte e arquitetura.

METODOLOGIA

Esta pesquisa se desenvolveu através do método analítico descritivo, a partir de leituras e fichamentos de textos específicos e seleção de imagens (esboços) para a formação do corpo documental, cujo critério de seleção foi referências que possuíam publicações de imagens dos desenhos dos autores em questão. Por conseguinte, foram feitas coletas de dados e análises dos esboços dos mesmos artistas.

Neste sentido, para a seleção e análise das imagens foi aplicada a seguinte metodologia:

1. Catalogação das imagens por grupos de artistas;
2. Em seguida, triagem e seleção das imagens dos grupos de acordo com o critério de seleção:

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

I CAPÍTULO - ARTE: FENÔMENO COMUNICATIVO NA SEMIÓTICA E NA TEORIA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

“O processo criador é um percurso com objetivo a atingir, um mistério a penetrar”.
Picasso (1985) citado por Salles (1998).

1.1- SEMIÓTICA: INVESTIGAÇÃO, SIGNIFICAÇÃO E COMUNICAÇÃO

Muitos autores conceituaram semiótica ao longo da história. Entretanto, várias divergências conceituais, principalmente àquela gerada pela Semiologia dos lingüistas e a semiótica americana, foi, enfim resolvida no ano de 1969, quando a Associação Internacional de Semiótica decidiu, por iniciativa de Roman Jakobson, adotar o termo Semiótica para todos os estudos referentes às investigações da Semiologia e da Semiótica Geral.

Este estudo Semiótico pode ser observado desde Platão que tratou vários aspectos da teoria dos signos, passando por Aristóteles - chamada de semiótica avant la lettre - os estóicos, Santo Agostinho, a Semiótica iluminista, a estruturalista até a chegar à semiótica greimasiana e a de Charles Sanders Peirce.

Porém, aqui o foco será a Semiótica, também chamada de Lógica do americano Charles Sanders Peirce (1839 - 1914).

Peirce, com sua semiótica, revela-nos uma visão pansemiótica do mundo. Para ele, “o

mundo inteiro está permeado de signos, se é que ele não se componha exclusivamente de signo”, Peirce apud Nöth (1995, p.62). Portanto, sua semiótica se reveste de um caráter universal que Peirce definiu numa famosa correspondência com Lady Welby, Peirce apud Nöth (1995, p.62):

Nunca estive em meus poderes estudar qualquer coisa - matemática, ética, metafísica, gravitação, astronomia, psicologia, fonética, economia, a história da ciência, jogo de cartas, homens e mulheres, vinho, metrologia - exceto como um estudo de semiótica. (NÖTH,1995, p.62):

Santaella (1983) define como a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido.

Muitos teóricos perseguiram a limitação de um número de categorias para os fenômenos, segundo Santaella (2008), tudo aquilo que chega à mente, e Peirce simplificou e reduziu estas categorias dos fenômenos em uma tríade, no qual denominou de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

Na definição de Peirce apud Nöth (1995) essa tria de pode ser entendida da seguinte forma:

Primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer, é a categoria do sentimento sem reflexão, de mera possibilidade, da liberdade, do imediato, da qualidade ainda distinguida e da independência. Secundidade começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um segundo fenômeno qualquer, é a categoria da comparação, da ação e reação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço. Terceiridade é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro. É a categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos. (NÖTH, 1995).

A base do signo, conseqüentemente, é uma relação triádica envolvendo três elementos, dos quais um deve ser o fenômeno de primeiridade, o outro de secundidade e o último de terceiridade.

Esta três categorias vão percorrer toda a estrutura de sua Semiótica, que nada mais é que a ciência que estuda os signos em toda e qualquer linguagem, Santaella (1983).

A definição peirciana do signo inclui três teorias fundamentais: a significação (signo em si), relacionada a natureza do fundamento do signo; a objetivação (objeto do signo), que leva em conta a relação do fundamento com o objeto; a interpretação (interpretante do signo), caracterizada pela relação do fundamento com o interpretante.

Neste caso, é necessário entender que não é qualquer coisa que é um signo. Um signo, segundo Santaella (2008) todo signo tem que ter uma propriedade, um fundamento que lhes de a capacidade para se comportarem como signos: uma qualidade, um existente e uma lei.

Sendo assim estamos falando da primeira tricotomia, a referente a categoria de primeiridade, que se refere ao próprio signo.

1.1.1 - PRIMEIRA TRICOTOMIA

Quando o fundamento do signo é uma qualidade, então é um quali-signo. Quando fica no campo do existente, classifica-se com um sin-signo e, se o fundamento consistir em uma lei, é um legi-signo. Peirce apud Nöth (1995) a respeito dessa primeira tricotomia argumenta:

O quali-signo é uma qualidade que é um signo. Não pode, em verdade, atuar como signo, enquanto não se corporificar. Tão logo um signo se corporifique, passa a pertencer à classe da secundidade, “do existente concreto”. Os signos desta classe são denominados sin-signos, por serem “signos singulares”. Um legi-signo é uma lei que é um signo[...]Todo signo convencional é um legisigno. Não é um objeto singular, mas um tipo geral sobre o qual há uma concordância de que seja significante. (NÖTH, 1995).

O relacionamento do signo com seus três componentes é assunto de relevância central nessa definição. O signo não é uma classe de objetos, mas a função de um signo no processo de semiose. O signo, portanto, tem sua existência na mente do receptor e não no mundo exterior: Nada é signo se não é interpretado como signo.

Para Anástácio e Silva (2008) semiose ou processo auto-gerativo de signos: corresponde ao crescimento de idéias ou construção de sentido em uma determinada direção.

Sendo um signo então consequência de um processo de semiose, Peirce então introduziu o termo semiose como sendo a ação do signo, um processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre um intérprete, Peirce apud Nöth (1995). Essa ação do signo, semiose, ocorre de maneira ad infinitum, numa série de interpretantes sucessivos.

O segundo correlato do signo, o objeto, corresponde ao referente, à coisa e envolve a segunda tricotomia.

1.1.2- SEGUNDA TRICOTOMIA

A percepção, segundo Peirce, pode funcionar como um arcabouço teórico competente para que se possa compreender melhor o universo. Sua proposta é se debruçar sobre o fenômeno da percepção que, para ele, ocorre em três níveis, que denomina de ícone, índice e símbolo

È a segunda tricotomia é a mais importante e refere-se à relação do signo com seu objeto: ícone, índice e símbolo.

Um signo é um ícone na medida em que é, ao mesmo tempo, um quali-signo. Ele sugere seu objeto por similaridade, semelhança com seu objeto no nível da aparência. O ícone ainda pode ser dividido em hipóícones, que são ícones que participam não só da

primeiridade, como da secundidade e da terceiridade.

Quando o ícone é um signo por mera qualidade recebe o nome de imagem, cujos exemplos são as pinturas monocromáticas.

Quando é um ícone devido as relações diáticas existente entre suas partes, recebe o nome de diagrama e o exemplo mais compreensível é um planta arquitetônica.

Quando o signo é um ícone porque matem uma relação triádica na forma de um paralelismo entre dois elementos, recebe o nome de metáfora. Muito comum nas linguagens verbais, a metáfora pode ser exemplificada quando referimos ao Sol, como o “o olho do céu”.

Um índice participa da categoria de secundidade, pois estabelece relações diáticas com o objeto, onde estas relações apresentam caráter de causalidade, especialidade e temporalidade. Um exemplo simples é a fumaça indicando a existência do fogo.

Peirce apud Nöth (1995) refere-se a índices como:

Os índices podem distinguir-se de outros signos ou representações por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem a atenção para os seus objetos através de uma conclusão cega [...]Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contigüidade e não de uma associação por semelhança ou por operações intelectuais. (NÖTH, 1995).

Por fim, o símbolo é um signo de que participa da categoria de terceiridade. A relação entre o signo e o objeto é arbitrária e, necessariamente depende das convenções sociais. São, portanto, um hábito, uma lei, uma regra, a memória.

Na definição peirceana, “um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota, em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais”, Nöth (1995).Cada símbolo é,

portanto e ao mesmo tempo, um legi-signo. Os exemplos de signo são: uma senha, a palavra, um estandarte, um credo religioso.

O terceiro correlato do signo corresponde, ao que Peirce denominou interpretante e, compõem a terceira tricotomia.

1.1.3 - TERCEIRA TRICOTOMIA

A terceira tricotomia do signo refere-se ao interpretante e podem ser chamados de rema, dicente e argumento.

Peirce definiu o interpretante como o “próprio resultado significante”, ou seja, “efeito do signo”, podendo também ser “algo criado na mente do intérprete”, Nöth (1995). Um rema é qualquer signo que não é verdadeiro nem falso, ainda não se colocou uma interpretação. Como ainda não participa de afirmações, segundo Nöth (1995) o rema é “um signo de possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de objeto possível.

Para Peirce, segundo Nöth (1995) o signo dicente é um signo de “existência real” ou um signo que “veicula informação” É um signo que pode ser verdadeiro ou falso, mais ainda não fornece as razões de ser desta ou daquela maneira.

Por fim, o signo é um argumento quando for uma lei, onde as conclusões tendem a serem verdadeiras. O exemplo mais claro quanto ao argumento refere-se aos silogismos.

1.1.4 - PARA ALÉM DAS CLASSIFICAÇÕES SIGNICAS PEIRCIANAS

A obra de Peirce vai muito além das questões de classificações dos signos, é muito extensa, o que demonstra a preocupação deste em investigar as questões de emancipação do pensamento humano.

Um dos conceitos importantes é a questão da semiose ilimitada, onde Peirce apud Nöth afirma que a semiose resulta numa “série de interpretantes sucessivos”, ad infinitum. Não há nenhum “primeiro” nem um “último” signo neste processo de semiose ilimitada.

Este conceito implica que toda a construção e evolução de um pensamento é sempre um processo cíclico, não vicioso, onde pode ser interrompido mais nunca finalizado.

Outro conceito formulado fundamental da semiótica de Peirce refere-se à teoria da abdução. Esta consiste no método de interpretar dados elementares por meio de hipóteses preliminares sobre leis que possam determiná-los, Nöth (1995). Esta teoria deu outro norte nas questões que envolvem a pesquisa científica em todas as áreas.

O homem constitui um projeto em construção onde os recortes do signo são parciais e sempre corrigidos.

Anastácio e Silva (2008), relatam uma outra conclusão de Peirce a questão do falibilismo:

Esse corrigir-se ou reajustar-se constitui um axioma básico da doutrina de Peirce, relacionado a uma lei da mente, o falibilismo. Segundo essa lei, Peirce admite que o conhecimento humano é falível, premissa que exclui qualquer possibilidade de se chegar a uma certeza absoluta de qualquer fato. O conhecimento lida com probabilidades, ficando, assim, afastada a utopia do conhecimento absoluto. (SILVA, 2008),

Segundo esta construção do pensamento, sempre acaba e sempre falível faz com o sujeito tenha a necessidade de buscar ferramentas para alcançar o que lhe foi proposto, sua meta, aparentemente. Peirce chama esse uso de instrumento como apoio para uma resultado final de

causação eficiente.

Nesta relação contínua de busca de instrumentos para cumprir um objetivo onde o indivíduo é munido de um sentimento de realização, Peirce descreve o conceito de amor criativo, ou agapismo que sustenta esse mesmo sujeito rumo ao processo de causação final.

Para Anastácio e Silva (2008) trata-se de uma atração, de um fascínio por uma idéia que se resolve abraçar, sendo a mente seduzida por essa idéia, e o agapismo lhe dá forças para suplantar todos os possíveis obstáculos que se interponham no caminho entre ele e seu objetivo percebido.

Todos esses conceitos podem ser utilizados no processo de investigação e estudos no campo das artes.

1.1.5 – OBRA DE ARTE: SIGNO COMUNICATIVO

A obra artística não tem somente a função de um signo autônomo, mas também a função de signo comunicativo. Ela funciona também como uma palavra. Nas artes plásticas e na literatura esta função é muito evidente, enquanto que na música e na arquitetura ela está oculta.

Isso acontece, porque nas artes plásticas e na literatura existe a presença do Tema, ou conteúdo, no qual, a primeira vista, funciona como significação comunicativa da obra, mesmo que cada elemento que compõem a obra de arte possui o seu próprio valor comunicativo, independente do tema em questão.

A obra de arte existe como um objeto estético que se encontra na consciência da coletividade inteira.

Logo, a obra de arte apresenta duas funções semiológicas: a função comunicativa e a função

autônoma coexistindo, simultaneamente, formando uma das antinomias dialéticas fundamentais da sua existência e evolução.

Toda linguagem é objetivada como ordenação essencial de uma materialidade. Essa objetivação da linguagem pela matéria constitui um referencial básico para a comunicação; é uma referência, antes de tudo, para os critérios de realização, os critérios de valor (Ostrower 2006). Neste sentido, contrariando algumas correntes, a linguagem visual também percorre a trama comunicativa que, necessita basicamente, de um emissor (artista), uma mensagem, e por fim, um receptor (ele mesmo, a obra e o público).

O fenômeno comunicativo acontece de várias maneiras durante o processo de criação de uma obra. 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 idéias 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.

Durante o processo de gênese de uma obra o artista e o arquiteto dialogam consigo mesmos na ânsia de encontrarem soluções criativas para problemas que surgem no percurso da criação. Estes, então, assumem o papel de primeiros observadores, ou seja, de primeiros

receptores e, como críticos vorazes, procuram caminhos, soluções, estratégias para que a angústia e a inquietude de si próprios sejam sanadas, ou melhor, adormecidas.

Diante do projeto poético do artista, os esboços, as plantas carregam informações nas quais pode ser observada a ação transformadora de um objeto e, esta possibilita relações comunicativas pessoais e interpessoais. Logo, a ação transformadora encontra-se no meio do caminho entre o projeto poético do artista e as relações comunicativas existentes no ato da criação, entre elas a que Salles (1998) chama de comunicação do artista com ele mesmo.

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).

Neste sentido, no movimento da criação o criador trabalha com elementos - não é diferente aos artistas e arquitetos - que, para que tenham sentido, são organizados e reorganizados a fim de terem uma ordem, enfim, para que tenham o sentido desejado (Salles, 2006).

E essa ordem, esse sentido presente nos esboços, nos desenhos ou em quaisquer documentos processuais “são notas da intenção do artista, não são apenas representações.”, diz Gombrich (2007, p. 194).

Por meio dessas ordenações, portanto, o homem se comunica com os outros e com si mesmo (Ostrower, 2006).

São tempos de muitas entradas, várias saídas, muitas chegadas e infinitas partidas a outros mundos, físicos e imaginários, onde o criador despende toda a sua energia gestual e intelectual na criação de algo que, um dia pode vir à tona, ou não.

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. Mais uma vez, cria-se uma comunicação implícita e intrínseca entre o criador com ele mesmo.

Nesta relação altamente comunicativa entre artista e arquiteto, consigo mesmos, no decorrer do processo, o registro da ação criadora encontra-se em rabiscos, papéis amassados, recortes, colagens, formas, desenhos não concluídos, traços diferentes, cores diversas, momentos de curiosidade e de fúria - embates do autor com ele mesmo - que, em alguns casos, revelam as limitações da técnica escolhida ou mesmo as limitações do próprio artista.

Gombrich (2007) um dos maiores historiadores em arte e profundo conhecedor e investigador das questões da representação pictórica, afirma que o artista ao fazer uso de uma técnica

Para que isso fique claro é necessário que se entenda que o processo de criação é um momento onde tudo é possível para conseguir chegar a algo próximo de uma definição e, por isso, alguns artistas se sentem livres na utilização de várias técnicas ao mesmo tempo num mesmo esboço mesmo que, ao final, utilize uma única técnica na elaboração da obra final.

No caso de um pintor esta limitação dita por Gombrich pode ajudá-lo a chegar a um resultado, a um esboço que o faça sentir seguro, mesmo que fugazmente, para transpor este esboço para a tela. É, portanto um começo de um fim.

Por outro lado essa limitação pode trazer uma redução do universo possível do artista. Ele, algumas vezes não consegue ampliar o seu campo de visão artística fazendo com que seus esboços não sejam capazes de lhe trazer soluções ficando estes apenas como uma memória do movimento criador para os pesquisadores de processo de criação.

O arquiteto, diferentemente de um pintor, não é totalmente livre no que diz respeito à criação. Ele necessita passar uma informação clara e precisa, tanto para ele quanto para um receptor envolvido com a linguagem arquitetônica. Ele utiliza padrões rígidos, elementos únicos

da linguagem arquitetônica para criar uma planta ou um esboço que, ao final, resultará na obra acabada.

Cabe ressaltar que um esboço reflete um pouco mais da liberdade criadora do arquiteto do que uma planta arquitetônica, mas mesmo assim este é elaborado respeitando alguns princípios básicos desta, como é o caso dos esboços dos arquitetos modernistas Oscar Niemeyer (1907) e Lina Bo Bardi (1914-1992).

1.2- SOBRE A ICONOGRAFIA

Muitos historiadores sejam eles de arte, de mentalidades, da vida cotidiana, do corpo, da cultura material, ou seja, das mais diversas áreas, estão ampliando suas fontes de estudos e pesquisas, procurando não só por fontes tradicionais de informações históricas, como também para as imagens. Elas revelam muitas informações e, muitas vezes, são personagens e testemunhas de uma época, de uma cultura, de um paradigma artístico e que permitem a evolução da compreensão da história.

Porém, o uso de imagens como fonte de informação tem seus problemas, pois uma imagem pode ser elaborada mediante a uma intenção outra que não seja o registro genuíno e puro dos fatos, dos personagens, dos objetos da época em questão.

Neste sentido, quanto à utilização das imagens como fontes históricas, Burke (2004) afirma que as imagens não foram criadas para sustentar a história:

Imagens não foram criadas, pelo menos em sua grande maioria, tendo em mente os futuros historiadores. Seus criadores tinham suas próprias preocupações, suas próprias mensagens. A interpretação dessas imagens é conhecida como “iconografia”. (BURKE, 2004)

O termo iconografia, citado acima por Burke, nasceu no período entre 1920 e 1930, pelos estudos de Erwin Panofsky. Ela tem como objetivo enfatizar o conteúdo intelectual dos trabalhos de arte, sua filosofia ou teologia implícitas. Para os iconografistas, como os pesquisadores desta área são chamados, as obras, além de serem vistas, elas devem ser lidas.

Para Panofsky (1982, p.19), “a iconografia é o ramo da História da Arte que trata do conteúdo temático ou significado das obras de arte, enquanto algo de diferente da sua forma”. É, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como, a etnografia descreve e classifica raças humanas; caracteriza-se por ser um estudo limitado e, que informa quando e onde em formas específicas visualizados por motivos específicos, Panofsky (2007).

A iconografia, por sua vez, considera apenas uma parte de todos esses elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte e que precisam tornar-se explícitos se se quiser que a percepção deste conteúdo venha a ser articulada e comunicável.

Logo, a identificação de tais imagens, histórias e alegorias consistem no domínio da iconografia. Para ele, quando interpreto um fato se reconhece um significado que pode ser chamado de secundário ou convencional em oposição ao que ele chama de primário ou natural, uma vez que é inteligível ao invés de sensível e por ter sido conscientemente conferido à ação prática pela qual foi conferido.

O significado descoberto pode ser intrínseco, também chamado de conteúdo e este está muito acima da vontade consciente e muito abaixo do significado expressional, significado este apreendido pela empatia e não pela identificação.

No campo das artes, estes significados encontram-se em três níveis, segundo Panofsky (2007):

I- Tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional : É apreendido pela

identificação das formas puras. O mundo das formas puras reconhecidas como portadoras de significados primários é o mundo dos motivos artísticos;

II- Tema secundário ou convencional: Quando ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos portadores de significado secundário ou convencional podem ser chamados de imagens, e combinações de imagens é chamado de alegoria e estórias. Logo, a identificação de tais imagens, alegorias, estórias é o domínio da iconografia. Quando se fala o tema (conteúdo) em oposição à forma, refere-se à, principalmente a esta esfera do mundo dos temas secundários o convencionais, ou seja, o mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias, em oposição aos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos. A análise formal, segundo Wönflin é uma análise dos motivos e combinações dos motivos (composições), neste sentido é óbvio que uma análise iconográfica correta implica uma identificação exata dos motivos.

III- Significado intrínseco ou conteúdo: é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica - qualificados por um personagem e condensados numa obra. Logo, esta análise mais a fundo, este algo mais a ser descoberto sobre estas características composicionais e iconográficas é designado como o objeto da iconologia em contraponto à iconografia.

Logo, uma análise iconográfica começa a partir da percepção dos secundários ou convencionais, das imagens e das combinações de imagens (estórias e alegorias) e, por sua vez, considera apenas uma parte de todos esses elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte e que precisam tornar-se explícitos para que a percepção deste conteúdo venha a ser articulada e comunicável.

Na leitura de uma obra, o pesquisador tende a agrupar as obras em blocos de estudo mediante alguma relação hipotética e percebe que alguns elementos aparecem constantemente em várias obras, tornam-se repetitivos, e que na maioria das vezes aguçam uma interpretação, um “por quê”?

Neste sentido, é necessário então voltar-se para o antes da obra acabada, para seu processo, e compreender como estes elementos foram organizados internamente, entre si, no sentido de produzir um sentido (externamente) numa obra de arte.

Logo, para se entender o “por quê”, é necessário entender o “como”. Como o artista escolheu e chegou a uma forma final, no qual servirá de alimento para a construção do seu projeto poético?

No entanto, ao método de Panofsky, várias críticas foram feitas pelos pesquisadores e historiadores de imagens, e desencadearam algumas alternativas, enfoques para utilizarem este método como fonte de informação importante para as investigações científicas no campo da história e das Artes.

Entendendo a iconografia, no campo das artes visuais, como o processo de percepção de algo que se tornou constantemente presente em um conjunto de obras e que para ser compreendido necessita de uma investigação minuciosa e um retorno aos registros anteriores à obra de arte, é que se pode compreender a Teoria do processo de criação, assunto do próximo capítulo.

1.2.1-ENFOQUE ESTRUTURALISTA DA ICONOGRAFIA

O movimento estruturalista se fez conhecido a partir da década de 1950 e 1960 com os estudos de Claude Lévi Strauss e de Roland Barthes. Este tipo de enfoque leva em consideração duas formulações:

1- Um texto, assim como uma imagem, pode ser visto como um sistema de signos;

2- O sistema de signos é visto segundo Burke (2004), como um subsistema de um todo maior, chamado de linguagem, sendo um repertório para as possíveis escolhas.

Olhar uma imagem como um texto significa olhar os elementos intrínsecos à obra, como eles estão organizados. Logo, este enfoque traz consigo conseqüências, uma vez que agora, a obra é analisada com um conjunto de elementos que compõem uma linguagem.

Segundo o mesmo autor (2004):

O enfoque estruturalista estimula a sensibilidade a oposições ou inversões. Imagens do “outro”, por exemplo, podem muitas vezes ser lidas como inversões do observador ou como a auto-imagem do pintor. As oposições binárias entre pares de imagens, adquirem uma importância nova quando olhamos com os óculos estruturalistas.

Preocupa-se com as associações entre um signo e outro, sejam elas criadas na mente do espectador por meio de justaposições e correlações que podem ser evidenciadas ao longo do seu projeto poética. Por fim, não menos importante, tem a preocupação de selecionar de um repertório aquilo que não foi escolhido, ou melhor, excluído. Evidenciam-se assim os pontos cegos.

Estes equivalem aos silêncios, como diria Burke (2004), equivalente aos silêncios no discurso oral. É importante não confundir os pontos cegos com os pontos brancos que o autor deixa o espectador preencher.

Entretanto, nem só de possibilidades favoráveis faz-se esse tipo de análise iconográfica, uma vez que, para alguns teóricos este tipo de análise reduz a obra de arte a um simples emaranhado de elementos, deixando de lado o deleite, a simples apreciação do Belo, a mimese, catarse, tornado a

obra de arte cada vez mais científica.

1.3-A TEORIA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Assim como na pesquisa anterior, julga-se necessário compreender a relação dos estudos dos processos de criação e Crítica Genética para que não ocorram alguns equívocos quanto à metodologia e quanto à estruturação teórica apresentada.

Conseqüentemente, esta pesquisa segue a linha das correntes de estudos que analisam processo de criação a partir da semiótica peirceana. Quando se fala em processo de criação, concomitantemente vem à tona uma ciência que estuda o processo de gênese de uma obra de arte, a Crítica Genética. É uma ciência - cuja metodologia já está consolidada - que visa o acesso aos registros (anotações, cadernos, esboços, estudos, diários, croquis, plantas, estoryboards, ateliês) deixados pelo artista ao longo do seu percurso criativo.

O crítico genético, por sua vez, 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).

Zago (2002), numa visão acerca da Crítica genética, estabelece que esta metodologia tem o intuito de aproximar as artes com a ciência, não deixando dúvidas, assim, do potencial de investigação científica no campo nas artes.

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. (ZAGO, 2002).

Ao pesquisar processo de criação artística, o pesquisador necessariamente, para formar seu arcabouço teórico, deve retirar alguns conceitos desta ciência para que consiga compreender como ocorre o mecanismo do movimento criador.

No entanto, esta pesquisa não usa desta metodologia pelo fato de não ter acesso aos documentos processuais de artistas e arquitetos, mas, faz uso da Literatura referente à Crítica genética para compreender, estruturar e sustentar os conceitos fundamentais do caminho até a construção de uma obra para que, conseqüentemente nesta pesquisa, seja possível analisar semioticamente o comportamento dos desenhos no movimento criador.

O pesquisador, quando analisa o movimento de criação, segue por um caminho em contínua metamorfose. Esta transformação se dá mediante a uma aglomeração de ideais que, aos poucos, vão se organizando, primeiramente no pensamento e em seguida num suporte qualquer.

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.

Nos documentos de processo, os registros nos quais estão armazenadas as informações acerca do processo de nascimento de uma obra, os caminhos trilhados pelos artistas revelam uma tendência em vencer desafios, obstáculos, na tentativa de resolver soluções e satisfazer eminentes necessidades. Esta tendência é impulsionada por uma intuição, por um conceito que o rege durante todo o trajeto.

A tendência, então, é uma espécie de bússola que guia o artista nos caminhos tortuosos da criação artística. Além da tendência, durante este trajeto o artista conta com a presença do acaso, um momento de mudança de caminho sem a ação do artista e que, muitas vezes, indica uma nova direção, uma solução para a resolução de uma obra. Segundo Ostrower (1990) citada por Salles (1998) “a criação é um movimento que surge na confluência da tendência e

do acaso”.

Estas mudanças de caminho, transformações, escolhas, mostram que o processo da criação de uma obra é falível. O conceito de falibilidade, segundo a semiótica peirciana refere-se a uma lei que admite que o conhecimento é falível e sem nenhuma possibilidade de se chegar a um verdade absoluta. Neste sentido, cada esboço, cada registro são probabilidades que corporificam uma ordenação do pensamento do artista que, em nenhum momento é único e absoluto e que o tempo todo busca uma verdade que, segundo Peirce é falível. Logo, obra acabada, nesse sentido, nunca será um domínio absoluto, nem mesmo para o próprio artista.

Durante o percurso da criação, o artista, por sua vez, tende a procurar recursos e saídas para alcançar seu objetivo proposto. Esta utilização de tais recursos que o ajudam a doutrinar o objeto de sua percepção e, portanto, seu registro intencional do percebido para alcançar sua meta, sua obra final, Peirce chamou de *causação final*.

Nesta busca por recursos para chegar a uma meta final, que para o artista é a obra, este é envolto de uma energia voraz, um prazer e um amor na realização de tal ação que pode ser vista em toda a sua vida artística. Peirce nomeou este vínculo de amor gerado no ato da criação de *agapismo*.

Neste caminho de confluências, quando o artista cria, ele vê uma possibilidade de concretização do seu projeto poético.

O tempo todo, semiótica peirceana, processo de criação e Crítica Genética percorrem o mesmo caminho, lado a lado, na compreensão dos processos artísticos. Os documentos processuais ainda desempenham duas funções importantes: o armazenamento e a experimentação. Os diários, cadernos, anotações funcionam como depósitos de informações, de experimentações, onde o artista conscientemente registra para que nada se perca. Quando armazenam, presentificam a memória da criação, alimentando o artista na

elaboração do seu projeto poético.

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.

Já os esboços, os estudos, os croquis têm a função de serem a corporificação dos testes, revelando os caminhos, as escolhas, as transformações, os trajetos percorridos, no que se refere a esta pesquisa, pelo desenho. O artista testa traços, linhas, formas, cores, que estarão ou não presentes na obra final.

Estas escolhas, o ir e vir do artista, a opção por uma forma a outra, enfim, as dúvidas e as certezas envolvem o artista numa teia comunicativa com o outro, seja esse outro o próprio artista, um receptor, um leitor particular ou mesmo a própria obra. Esta comunicação pode ser observada pela presença de várias linguagens concomitantes armazenadas nos vestígios, nos registros do movimento criador.

Por exemplo, um caderno de desenho pode conter desenhos e anotações que nada mais são que linguagens diferentes convivendo juntos e completando uma informação que, mais tarde, pode ser usada ou não. Nestas linguagens, os signos se completam, crescem e revelam, portanto, um movimento intersemiótico que, para a Crítica Genética, é um movimento tradutório.

No caso dos diários e cadernos de viagens de artistas, que os acompanham na construção do seu projeto poético, o desenho revela-se sempre um movimento tradutório, ou seja, o artista ao desenhar transforma o que foi percebido e apreendido, de modo que o que foi registrado nunca será como o objeto percebido. Há então uma distância muito grande entre o objeto e o registro.

A metodologia utilizada nesta pesquisa consiste nas análises dos desenhos e esboços de

Pablo Picasso (1881-1973), Eugène Delacroix (1768-1825), Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e do arquiteto Oscar Niemeyer (1907). A escolha destes artistas se deu de modo aleatório, uma vez que estes artistas e este arquiteto pertencem a períodos e estilos artísticos distintos e não permitem, aparentemente, qualquer relação de parentesco. Porém, esta escolha por mais aleatória que seja ela carrega consigo uma intenção de investigar o desenho em diferentes momentos históricos e, com isso conseguir responder um questionamento: Será que um artista do século XVIII tem um pensamento visual, desenha de acordo com o padrão, o estilo do momento histórico a qual pertence e o artista e o arquiteto do século XX, será que desenham seguindo as correntes da arte moderna?

Os próximos subcapítulos serão dedicados a esses respectivos artistas, numa breve contextualização de suas trajetórias artísticas ao longo da história da arte.

1.3.1 - PABLO PICASSO (1881-1973)

Pablo Picasso é um dos maiores artistas do século XX também de toda a história da arte. Nascido a 20 de outubro de 1881, em Málaga, na Espanha, é um mito, uma lenda dos meios de comunicação a respeito de sua prática artística. Sua extensa obra, seus documentos importantes revelam um Picasso com muitas facetas. Um delas reside no fato de que mesmo estando no patamar dos grandes mestres da pintura, sua pintura e obras encontram-se muito populares.

As obras de Picasso, não são apenas parte do século XX, elas se tornaram ícones de grande relevância para este século. Isto se deve ao fato de sua arte refletir uma série de mudanças, rupturas quanto os aspectos formais da trama pictórica, extremamente trabalhada

pelo artista e muito pouco generalista devido à sua autenticidade. Segundo Warncke (2007), o papel icônico da obra de Picasso envolve um distanciamento quanto a forma tradicional e à aproximação e criação de um mundo totalmente libertário quanto à estruturas formais:

A recusa radical da tradição e abolição da reprodução da forma natural, por um lado e, por outro lado, a criação de um mundo de forma que, conscientemente e de uma maneira perfeitamente arbitrária, resolve com toda a liberdade os fundamentos da criação plástica, numa palavra, o aparecimento de deformações pelo menos estranhas caracteriza tanto a arte moderna por inteiro como a obra particular de Picasso. (WARNCKE, 2007),

Sua obra apresenta um caráter demoníaco e, por esse motivo, se tornou a peça-chave tanto dos críticos desdenhosos quanto dos seus admiradores e partidários.

Ao longo de sua vida, o próprio artista guardou grande número de obras que julgava importante dentre as suas mais de dezesseis mil obras, envolvendo desenhos, esboços, óleos, gravuras, esculturas e que revela todo o caráter processual de seu projeto poético.

Sua obra pode ser observada em períodos que revelam uma transição entre o academicismo e uma arte mais liberta típica do século XX. Um momento no qual arte foi repensada em toda a sua essência.

Nos primeiros anos de sua vida artística, Picasso ainda demonstra uma ligação e uma influência do academicismo do século XIX. Já nos primeiros anos do século XX, mais precisamente em 1901 e 1902, Picasso se revela mais independente, é o período denominado azul e rosa, mais preferidos do público internacional e sujeita a uma polêmica quanto aos críticos de arte e pesquisadores em de Picasso.

Estas duas fases, segundo Warncke (2007), revelam um equilíbrio entre forma e conteúdo. Nestes períodos a estilização se resumia no símbolo formal, dos velhos, da miséria e da

fome. A questão social era apenas um motivo, mais se encontrava em equilíbrio com a preocupação com as questões estruturais da forma.

O ano de 1907 é um ano, para o artista, de grandes experiências. Faz uma série de esboços até então jamais vista, e pinta o quadro *Les Femmes d'Alger (O Jovem Ouzo)*, estudos estes que impulsionaram e permitiram ao artista trilhar por um caminho de plena ruptura com os padrões tradicionais. É com esse espírito que, com Georges Braque desenvolve o cubismo. A primeira forma de arte radicalmente nova do século XX, afirma Warncke (2007).

Em 1910, dão início ao cubismo analítico, onde as formas estão sobrepostas e inquietamente imbricadas uma nas outras, criando uma espécie de outra dimensão. Sua última fase de evolução começa em 1912 e é chamada de cubismo analítico, onde as estruturas formais encontram sua plena autonomia e em relação ao conteúdo.

No entanto, em 1916, o artista dá um passo atrás e retorna às formas pictóricas, tradicionais, mesmo que um tanto estilizadas e sem um plano de proporções, mais ainda, de certo modo, clássicas.

Em 1924, Picasso entra em uma fase de síntese entre os dois momentos formais de sua obra, a preocupação ainda com o equilíbrio, a clareza e estruturas lineares, com a fragmentação e distorção da forma oriunda do cubismo. O quadro *Guernica*, datado de 1937, representa este momento, apogeu de sua obra, onde Picasso parece ter resumido toda uma vida dedicada à experimentação da forma em todos os seus limites.

A nova linguagem proposta por Picasso deve comportar, de acordo com Warncke (2007) e segundo o próprio Picasso, tantos elementos de imitação da natureza quanto seja necessário para ser inteligível e tantos meios plásticos autônomos quanto possível, sem por isso se tornar totalmente abstrata.

Sua fase mais madura é caracterizada pelo emprego dos meios e, por fim, vem de

encontro a uma obra tardia que apresenta inúmeras variações daquilo que já foi proposto nas suas fases anteriores.

1.3.2-ÈUGENE DELACROIX (1798-1863)

O pintor francês Èugene Delacroix era uma unanimidade em sua época. A época era Romantismo. Segundo Gombrich (1999, p. 504) Delacroix pertencia à extensa linhagem de grandes revolucionários surgidos no país das revoluções. Era, portanto, o líder reconhecido da “escola romântica”.

Segundo Argan (1999), para Delacroix a história não é um exemplo ou guia do agir humano, é um drama que começou com a humanidade e persiste até nos dias de hoje. Uma história que envolve a luta política pela liberdade. Sua política e de todos os seus contemporâneos românticos, residia na luta contra uma possível volta dos privilégios feudais, que não ia à antemão das idéias revolucionárias e das lutas de classes que então defendia.

Em 1848, torna-se anti-burguês, no qual os define como uma classe de exploradores da sociedade. Porém, em nenhum momento deixa de freqüentar os salões e gozar de boa vida proporcionada pela burguesia financeira, Argan (1999).

Esta personalidade complexa também pode ser observada na sua vida artística devido a gostos, variedades e simpatias que apresentava. Neste sentido, Delacroix nem de longe gostava de ser chamado de rebelde fanático. Esta questão pode ser muito bem esclarecida nos seus belíssimos e inúmeros diários.

Cabe esclarecer, que este papel de revolucionário rebelde lhe foi atribuído tão somente devido à sua recusa em seguir os padrões da Academia. Logo, para ele, o mais importante na

pintura era a cor, mais do que o desenho, e a imaginação mais do que o saber. Esta preferência quanto a cor e a imaginação podem ser vista não só em suas obras mas também nos esboços aquarelados de seus diários, onde a riqueza se concentra nos pormenores coloridos que, em suas obras, ajudam-na a se elevar ao divino.

Delacroix era um pintor cansado de representar temas eruditos que tanto seduziam a Academia. Logo, por volta de 1832, foi para o norte da África, a fim de estudar as cores resplandescentes e as roupagens românticas do mundo árabe, Gombrich (1999, p. 506). Como um viajante ansioso em descobrir as riquezas jamais vistas de um lugar o artista, em seu diário, tenta registrar tudo o que vê e apreende. Mesmo que apenas esboços seus desenhos carregam uma carga de expressão e emoção e domínio quanto ao desenho muito forte.

Logo, com o Romantismo de Delacroix, a arte deixa de estar sempre reproduzindo a memória de um passado e tende a ser, mesmo que a qualquer preço, do seu próprio tempo.

1.3.3 - JEAN-BAPTISTE DEBRET (1768-1848)

Jean-Baptiste Debret, pintor francês do século XVII e XVIII, foi, antes de tudo, um dos membros mais talentosos da Missão artística ao Brasil, em 1816. Para muitos teóricos, sua fase de ouro na pintura é justamente neste período de estada ao Brasil, no qual desenhava, desenhava, muito e que pode ser constatado na série de cadernos de viagens com desenhos da época.

Segundo Zanini (1983, p.386), “é nas aquarelas brasileiras de fixação de fixação de um mundo popular, etnográfico e exótico, que Debret revela a melhor fase de sua pintura, liberada do oficialismo e propensa a se exercer livremente em uma das vertentes do pré-romantismo e do

Romantismo: a de busca do exótico.”

Seu caderno de viagem, com suas aquarelas carregam uma tradução direta de suas primeiras impressões. Seus esboços permitem a entrada do receptor na criação da composição, da diversidade de etnias, das cenas de rua do cotidiano brasileiro.

Em suas aquarelas, o artista buscou equilibrar as cores claras e mais diluídas com um desenho muito solto, espontâneo e, ao mesmo tempo, com uma técnica que lhe é peculiar e, no qual, conseguiu transmitir, imediatamente, valores antropológicos, históricos e da natureza em seus registros de um lugar, aparentemente desconhecido e, pouco a pouco, revelado.

São registros simbólicos no panorama do século XIX brasileiro, Zanini (1983). Ela, por sua vez, é de um cromatismo leve e de grande harmonia que nenhum momento pode ser observado em seus óleos. Por isso a soberania destas sobre suas pinturas a óleos.

A importância de Debret na cultura brasileira se deve como um importante registro do momento em que o Brasil faz a transição da era colonial, para a independente, onde fica mais cosmopolita e aberta às influências, principalmente francesas. Por outro lado, o Brasil soube reconhecer o brilhantismo de um olhar estrangeiro, mais verdadeiro sobre seu cotidiano.

Logo, segundo Zanini (1983), a importância de Debret no Brasil ocorreu devido a duas maneiras:

Um deles manifestou-se através da academia de ensino que tanto lhe deveu e atuou através da pintura de história e da elaboração de retratos quase com significação alegórica ou ao menos ostentatória [...] A outra face ficaria com o trabalho de um “costumbrista” a revelar a imagem do Brasil de um tempo de importante transição. (ZANINI, 1983),

No próximo capítulo, o relatório já entra na fase de desenvolvimento e algumas relações e análise já estão sendo iniciadas.

DESENVOLVIMENTO

II CAPÍTULO - MOVIMENTO TRADUTÓRIO

“É o mundo que atravessa a fase da morte em direção a um novo movimento.”
Mikhail Bakhtine (1970).

Quando um pesquisador analisa o processo da criação os esboços, os estudos, as plantas e inúmeros outros documentos processuais revelam um leque de informações acerca do pensamento visual, imaginativo e criativo de um artista e de um arquiteto.

Conforme o pesquisador caminha pelos meandros da criação artística e arquitetônica percebe que a linguagem visual não está sozinha. O criador expurga suas idéias também pela linguagem verbal, por escrituras e, por isso, no decorrer do movimento criador, do processo, a linguagem verbal muitas vezes é usada e revela muito do desejo, da vontade, do caminho do artista.

À medida que o autor percebe que o código visual não consegue transmitir o conteúdo do seu pensamento, a sua idéia, ele muitas vezes faz pequenas observações que completam o esboço traçado. Detalhes do fazer precisam ser minuciosamente explicitados, anotados para que o artista tanto o arquiteto não percam nenhuma uma peça do grande quebra cabeça que consiste a criação de uma obra.

Por exemplo, um pintor, em seus esboços, pode utilizar a linguagem verbal para facilitar a compreensão do caminho que deve seguir. Uma linguagem sozinha, às vezes, não esclarece o artista a respeito do caminho que ele deva trilhar

Portanto, o uso de outras linguagens concomitantes, diferente daquela da qual o

criador domina e que será o registro principal do processo de elaboração de sua obra final é chamado de movimento tradutório.

Analisando a luz da semiótica peirceana, um movimento de tradução intersemiótica.

Como descrito no I capítulo, a ação transformadora por que passam os registros processuais, encontra-se no meio do caminho entre o projeto poético do artista e as relações comunicativas que acontecem e, neste cenário de transformações, de buscas, de problemas e soluções é que se percebe o movimento tradutório.

Portanto, o ato criador, sempre um ato de integração, adquire seu significado pleno quando entendido globalmente, ou seja, quando analisamos o processo e tudo que ele revela acerca do caminho tortuoso da criação de uma obra e do projeto poético do criador.

A maneira como o artista percebe o mundo ao seu redor bem como os elementos que o compõem tende a influir no processo da criação. No meio destas linguagens todas utilizadas por ele a fim de organizar seu pensamento visual em torno da idéia desejada percebe-se que os esboços dos artistas e dos arquitetos se apresentam de maneira figurativa ou abstrata e, em alguns casos, de ambas as maneiras.

Essa característica dos esboços reflete, muitas vezes, a intenção do artista, seu estilo ou mesmo sua limitação artística diante do percebido. Isso se deve mediante a percepção e, conseqüentemente, a experiência perceptiva diante do objeto ou do mundo.

Os pintores franceses Eugène Delacroix e Jean-Baptiste Debret fazem parte de um grupo seleto de artistas que podem ser denominados de pintores desbravadores. Desbravadores no sentido de penetrarem em “mundos” de culturas tão diferentes com o intuito de extrair a essência mais pura dos ambientes que lhes são revelados.

Delacroix, por volta de 1832, embarcou em uma viagem a Marrocos que marcou profundamente sua produção artística. Durante a viagem seu diário foi sua grande companhia e seu

grande companheiro de confidências, desabafos acerca do fantástico que estava a frente de seus olhos. Nele o artista registra o que a observação perceptiva lhe revela de maneira tão brutal: as cores, os trajes e o cotidiano tão assustadoramente maravilhoso, oposto do que jamais vira e vivera. Seus registros, portanto, apresentam-se como um mecanismo de catarse da realidade à sua volta.

Contemporâneo a Delacroix, Debret também embarca em uma viagem que marcara profundamente sua vida e suas obras. No mesmo século XIX, Debret integra um grupo de artista, para uma missão ao Brasil, a convite do próprio país, cujo objetivo era promover e qualificar o ensino das artes no país.

Durante a Missão Francesa, o artista se destacou pelos inúmeros e belíssimos cadernos contendo esboços, aquarelas do cotidiano brasileiro. Assim como Delacroix, Debret se surpreende com a beleza exótica da natureza, do povo e do cotidiano do lugar que acabara de conhecer. Além disso, o que logo lhe chamou a atenção foi o a luz dos trópicos, tão diferente da luz incidente na França ofuscada, levemente, pelos tons de cinza do outono e do inverno europeu.

Também como Delacroix tudo para o artista merecia ser registrado na sua essência.

Ambos os artistas ao perceberem o mundo a sua volta, como elucidado nos subcapítulos 2.1 e 2.2, apreendem e interpretam o que se revela. Ao apreenderem, registram, e este registro que, antes de tudo, é visual, carrega fragmentos de anotações, escrituras que completam a interpretação do que é percebido e apreendido. Estas anotações dizem muito do encantamento, dos elementos excêntricos e do modo de vida do povo destes dois países.

Neste sentido os diários e os cadernos destes artistas são repletos de esboços e anotações, que nada mais são que, o registro da memória criadora.

Além de registros visuais processuais importantes para os pesquisadores em arte, esta observação perceptiva que é peculiar aos grandes artistas, são documentos importantes para

historiadores, antropólogos, sociólogos e áreas afins para a compreensão do momento histórico que vivia estes dois países e, conseqüentemente, o mundo.

Logo, não só os esboços, mas as anotações são provenientes de uma percepção comprometida com o registro fiel de tudo que os cercam, mesmo que carregada de valores, sentimentos inerentes a todos os seres humanos, principalmente aos artistas.

O processo de criação do artista espanhol Pablo Picasso, um dos maiores pintores da história, é muito rico. Entre esboços nas mais diversas técnicas, óleos, cadernos de desenhos, catalogam-se mais de quinze mil registros. Isso já evidencia uma característica muito importante em sua obra, a valorização do processo.

Além de registros, como os esboços de Delacroix e Debret, os esboços de Picasso apresentam um dado significativo, a experimentação, que revela um Picasso incessantemente preocupado com as tentativas e a análise das leis formais da trama pictórica. Em suma, são registros de experimentações.

Vale dizer, então, que a criação exige que o artista atue. Atue primeiro e produza. Depois, o trabalho poderá ser avaliado com critérios de interpretações - foi o que Picasso e Niemeyer fizeram. Trabalharam muito ao longo da sua vida na consolidação e na excelência do seu projeto poético.

Os esboços de Picasso desempenham um papel duplo. São reflexões lançadas para o papel, mas também soluções para problemas, constituindo assim um reservatório no qual o artista podia constantemente fazer recolha, qualquer que fosse o tempo transcorrido.

Nesta busca, nestas experimentações e reflexões Picasso desenha tanto quanto experimenta. E experimenta demasiadamente. Estas nada mais são que registros de uma mente inquieta sobre as questões formais. Além disso, revelam um caminho penoso, mas ao mesmo tempo, brilhante no qual muitas vezes é desviado pela atuação de algum elemento que,

em sua obra, tem plena autonomia.

A ação corriqueira e às vezes até mesmo displicente não é uma característica e uma liberdade típica dos artistas modernos. Já acontece a muitos como se observa no relato de Da Vinci. Porém, a experimentação em busca de soluções novas quanto às leis formais da trama pictórica, nasceu com os movimentos de vanguarda.

Nos próximos dois capítulos será abordada a relação existente entre a percepção e a experiência perceptiva com os desenhos figurativos e abstratos no universo da criação.

2.1 - EXPERIÊNCIA PERCEPTIVA X DESENHO FIGURATIVO

Não é possível desvendar o comportamento dos desenhos no movimento criador se antes não entendermos o momento que antecede o gesto, a percepção.

A percepção, por sua vez, é a elaboração mental das sensações que delimita o que somos capazes de sentir e compreender. 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.

Esta afirmação resume o que acontece no momento em que o artista se depara com o fenômeno a ser apreendido. É um momento de ação e reação, de conflito, no qual ele devolve para o papel em forma de registro o que sua observação perceptiva apreendeu.

Este registro é composto por formas que juntas e mediante a intenção do artista podem ser figurativas e abstratas. Logo, este desenho pode ser denominado figurativo ou abstrato.

Neste sentido o artista deve ter um domínio das técnicas do desenho como perspectiva, sobreposição de planos, e mais o importante, ter uma experiência perceptiva, ou seja, saber

apreender as características estruturais globais, não para realizar um desenho que mais parece uma fotografia, mais sim para fazer com que o que registro tenha sentido e seja entendido.

A experiência perceptiva advém de um exercício constante e rigoroso de observação dos fenômenos, só assim um artista conhece, compreende, interpreta e registra aquilo que chega até seus olhos, ordenando os elementos a fim de dar-lhes um sentido reconhecível.

No próximo capítulo será abordada a relação entre percepção e o desenho abstrato a fim de analisar os pontos semelhantes e distintos com o que foi descrito neste subcapítulo - a percepção e o desenho figurativo.

2.2 - PERCEPÇÃO X DESENHO ABSTRATO

Como descrito anteriormente Ostrower (2006) diz que a percepção é a elaboração mental das sensações que delimita o que somos capazes de sentir e compreender. Estas 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.

No capítulo anterior foi demonstrado que a percepção, quando um exercício constante e rigoroso de observação, desenvolve no observador, ou melhor, no artista uma experiência perceptiva que o permite desenhar de forma realística ou levemente abstrata, portanto, fazendo uso de formas figurativas.

O artista apreende o que é percebido de maneira global e assim, não como regra, mas como consequência, acaba fazendo do desenho uma realidade quase fotográfica.

Porém, as escolhas feitas pela percepção são sempre valorativas, visando algum tipo de ordem e, esta ordem, mediante a intenção do artista, pode transformar o que foi apreendido pela

percepção. Quando registrada dizemos que a forma sofreu uma abstração.

Esta transformação pode acontecer de duas maneiras: logo no primeiro registro ou nas experimentações oriundas de um registro figurativo.

No entanto, antes é necessária uma compreensão acerca da abstração e das formas abstratas.

Quando se fala no termo abstração, muitos pesquisadores desentendidos sobre os problemas da percepção visual e da psicologia da representação ainda disseminam erroneamente, arraigados na teoria intelectualista, que o termo abstrato nada mais é que o conhecimento não-perceptivo. Esta concepção foi considerada um absurdo, uma vez que leva em conta a importante contribuição da observação perceptiva mesmo para a obra altamente estilizada. Mas, muito desta herança absurda ainda percorre o universo da pesquisa em arte.

Para que ocorra a abstração da forma é necessário que o artista, antes de tudo, perceba o fenômeno na sua plenitude e, só depois, permita que sua intenção contamine sua ação perceptiva e, conseqüentemente, seu registro e sua obra.

Em síntese, o termo abstração é sinônimo de liberdade criativa.

A percepção, para um artista, nada mais é que um fenômeno intermediário entre o mundo físico visível e o registro. Este, por sua vez, só observa e percebe quando procura algo onde sua atenção é despertada por algum desequilíbrio.

Ao longo da história da arte muitos artistas carregam consigo um sentimento desbravador que permite sensações únicas. Percorrem os mais diversos lugares em busca do novo, onde possam sentir e perceber luzes e cores diferentes, culturas opostas, gestos, olhares, movimentos antes jamais vistos nos quais registram, tudo isso, sem que nada passe despercebido pelos seus olhos.

Neste caminho de buscas, sensações e desequilíbrios o artista se comunica com o

mundo.

É o caso dos artistas Eugène Delacroix e Jean-Baptiste Debret, que em suas viagens para o Brasil e Marrocos, respectivamente, mergulharam num mundo nunca antes visto que pode ser visto vestígios em todas as suas obras posteriores.

Nesta relação entre o artista e o mundo, o artista ao registrar, tenta captar em sua plenitude tudo que passa de maneira fascinante por seus olhos. Nem sempre o desenho consegue registrar e transmitir esta amplitude perceptiva e, como visto no II capítulo - Movimento tradutório, ele tende a usar anotações para complementar o registro.

III CAPÍTULO - O ARTISTA ENTRE O MUNDO E ELE MESMO

Contudo, devemos sempre ter em mente que nem os nossos sentidos nem as operações da percepção se organizaram em função de momentos especiais, e sim para permitir-nos lidar com os acontecimentos comuns e essencialmente identificáveis, que perfazem o contexto diário de nossa vida. É deles que extraímos os significados.

A percepção, para um artista, nada mais é que um fenômeno intermediário entre o mundo físico visível e o registro. Este, por sua vez, só observa e percebe quando procura algo onde sua atenção é despertada por algum desequilíbrio, afirma Gombrich (2007).

Ao longo da história da arte muitos artistas carregam consigo um sentimento desbravador que permite sensações únicas. Percorrem os mais diversos lugares em busca do novo, onde possam sentir e perceber luzes e cores diferentes, culturas opostas, gestos, olhares, movimentos antes jamais vistos nos quais registram, tudo isso, sem que nada passe despercebido pelos seus olhos.

Neste caminho de buscas, sensações e desequilíbrios o artista se comunica com o mundo. É o caso dos artistas Eugène Delacroix e Jean-Baptiste Debret, que em suas viagens para o Brasil e Marrocos, respectivamente, mergulharam num mundo nunca antes visto que pode ser visto vestígios em todas as suas obras posteriores.

Nesta comunicação, o artista ao registrar, tenta captar em sua plenitude tudo que passa de maneira fascinante por seus olhos. Nem sempre o desenho consegue registrar e transmitir esta amplitude perceptiva e, como visto no II capítulo – Movimento tradutório, ele tende a usar anotações para complementar o registro.

Nos subcapítulos seguintes a relação entre o fenômeno perceptivo e a linguagem verbal adjacente utilizada nos registros será analisada, primeiramente, nos diários e cadernos de viagem dos pintores franceses Eugène Delacroix e Jean-Baptiste Debret e, posteriormente, nos esboços de Pablo Picasso e Oscar Niemeyer.

3.1 – PERCEPÇÃO X LINGUAGEM VERBAL – OS DIÁRIOS DE DELACROIX (1798-1863) E DEBRET (1768-1848)

Os pintores franceses Eugène Delacroix e Jean-Baptiste Debret fazem parte de um grupo seleto de artistas que podem ser denominados de pintores desbravadores. Desbravadores no sentido de penetrarem em “mundos” de culturas tão diferentes com o intuito de extrair a essência mais pura dos ambientes que lhes são revelados.

Delacroix, em 1832, embarcou em uma viagem a Marrocos que marcou profundamente sua produção artística. Durante a viagem seu diário foi sua companhia e seu grande companheiro de confidências, desabafos acerca do fantástico que estava a frente de seus olhos. Nele o artista

registra o que a observação perceptiva lhe revela de maneira tão brutal: as cores, os trajés e o cotidiano tão assustadoramente maravilhoso, oposto do que jamais vira e vivera. Seus registros, portanto, apresentam-se como um mecanismo de catarse da realidade à sua volta.

Contemporâneo a Delacroix, Debret também embarca em uma viagem que marcara profundamente sua vida e suas obras. No mesmo século XIX, Debret integra um grupo de artista, para uma missão ao Brasil, a convite do próprio país, cujo objetivo era promover e qualificar o ensino das artes no país.

Durante a Missão Francesa, o artista se destacou pelos inúmeros e belíssimos cadernos contendo esboços, aquarelas do cotidiano brasileiro. Assim como Delacroix, Debret se surpreende com a beleza exótica da natureza, do povo e do cotidiano do lugar que acabara de conhecer. Além disso, o que logo lhe chamou a atenção foi o a luz dos trópicos, tão diferente

da luz incidente na França ofuscada, levemente, pelos tons de cinza do outono e do inverno europeu.

Também como Delacroix tudo para o artista merecia ser registrado na sua essência.

Ambos os artistas ao perceberem o mundo a sua volta, como elucidado nos subcapítulos 2.1 e 2.2, apreendem e interpretam o que se revela. Ao apreenderem, registram, e este registro que, antes de tudo, é visual, carrega fragmentos de anotações, escrituras que completam a interpretação do que é percebido e apreendido. Estas anotações dizem muito do encantamento, dos elementos excêntricos e do modo de vida do povo destes dois países.



Figura 1– Desenho de Eugène Delacroix .

FONTE: Museu do Louvre, Paris.

As figuras 1 e 2 e revelam os registros feitos por Delacroix e Debret, respectivamente, e demonstram o mecanismo percepção–apreensão–registro, registro este composto por linguagens que se completam e que são vestígios do movimento criador de ambos os artistas.



Figura 2– Desenho de Jean-Baptiste Debret.

FONTE: Biblioteca Nacional, França.

Neste sentido os diários e os cadernos destes artistas são repletos de esboços e anotações, que nada mais são que, o registro da memória criadora.

Além de registros visuais processuais importantes para os pesquisadores em arte, esta observação perceptiva que é peculiar aos grandes artistas, são documentos importantes para historiadores, antropólogos, sociólogos e áreas afins para a compreensão do momento histórico que vivia estes dois países e, conseqüentemente, o mundo.

Logo, não só os esboços, mas as anotações são provenientes de uma percepção comprometida com o registro fiel de tudo que os cercam, mesmo que carregada de valores, sentimentos inerentes a todos os seres humanos, principalmente aos artistas.

3.2 – ESBOÇO X ANOTAÇÕES COMPLEMENTARES (VERBAL) – PICASSO (1881-1973) E NIEMEYER (1907)

O processo de criação do artista espanhol Pablo Picasso, um dos maiores pintores da história, é muito rico. Entre esboços nas mais diversas técnicas, óleos, cadernos de desenhos, catalogam-se mais de quinze mil registros. Isso já evidencia uma característica muito importante em sua obra, a valorização do processo.

Além de registros, como os esboços de Delacroix e Debret, os esboços de Picasso apresentam um dado significativo, a experimentação, que revela um Picasso incessantemente preocupado com as tentativas e a análise das leis formais da trama pictórica, Warncke (2007). Em suma, são registros de experimentações.

Vale dizer, utilizando as palavras de Ostrower (2006), então, que a criação exige do indivíduo criador que atue. Atue primeiro e produza. Depois, o trabalho poderá ser avaliado com critérios de interpretações - foi o que Picasso e Niemeyer fizeram. Trabalharam muito ao longo da sua vida na consolidação e na excelência do seu projeto poético.

Segundo Warncke (2007) os esboços de Picasso desempenham um papel duplo. São reflexões lançadas para o papel, mas também soluções para problemas, constituindo assim um reservatório no qual o artista podia constantemente fazer recolha, qualquer que fosse o tempo transcorrido.

Nesta busca, nestas experimentações e reflexões Picasso desenha tanto quanto anota. E anota demasiadamente. Estas anotações nada mais são que prolongamentos de uma mente inquieta sobre as questões formais e completam seu pensamento. Além disso, revelam um caminho penoso, mas ao mesmo tempo, brilhante no qual muitas vezes é desviado pela atuação de algum elemento que, em sua obra, tem plena autonomia.

Leonardo Da Vinci citado por Gombrich (2007) certa vez aconselha o artista a evitar o método tradicional do desenho com exatidão meticulosidade e realidade uma vez que, segundo

ele, um esboço rápido e descuidado pode, por sua vez, sugerir novas possibilidades. Picasso, neste sentido, em suas incessantes experimentações, esboça corriqueiramente e que, muitas vezes, revela ao artista o início das possibilidades formais.

A ação corriqueira e às vezes até mesmo displicente não é uma característica e uma liberdade típica dos artistas modernos. Já acontece a muitos como se observa no relato de Da Vinci. Porém, a experimentação em busca de soluções novas quanto às leis formais da trama pictórica, nasceram com os movimentos de vanguarda.

As figuras 3, 4 e 5 consistem em três esboços de Picasso para a obra “A alegria de viver” (Fig.6). Nele, um motivo do quadro é trabalhado individualmente, marca registrada do artista, e mediante esboços pormenores e corriqueiros consegue encontrar o caminho para a distorção dos elementos formais, evidente na obra final.



Figura 3– Esboço de Pablo Picasso - Estudo para “A alegria de viver”, 1946.

FONTE: Picasso – 1881-1973

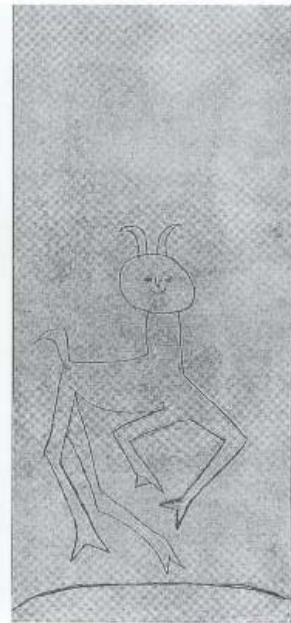


Figura 4– Esboço de Pablo Picasso - Estudo para “A alegria de viver”, 1946.

FONTE: Picasso – 1881-1973

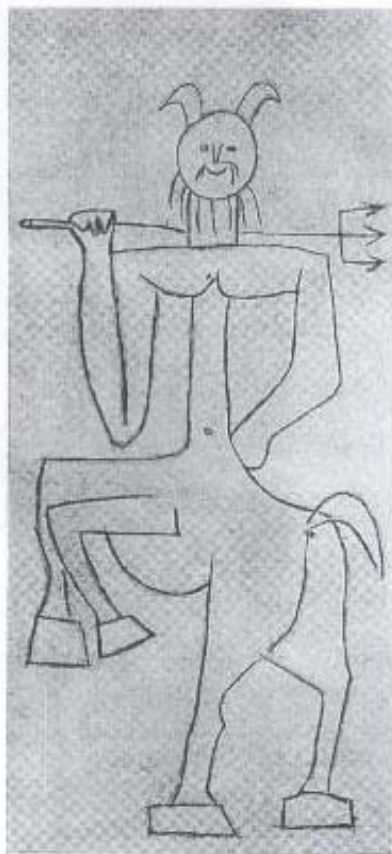


Figura 5– Esboço de Pablo Picasso - Estudo para “A alegria de viver”, 1946.

FONTE: Picasso – 1881-1973



Figura 6– Esboço de Pablo Picasso - “A alegria de viver”, 1946.

FONTE: Picasso – 1881-1973

O mesmo acontece com o arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer. Seus esboços são elaborados de modo tão simples e corriqueiro que beira uma aparente displicência. Porém, por outro lado, revela que o artista, mesmo antes do esboço, do registro da ideia, possui o resultado final na sua mente. Neste sentido, muito diferente do sentimento de busca que envolve ação criadora o pintor espanhol.



Figura 7 – Desenho de Oscar Niemeyer – Casa das Canoas, Rio de Janeiro.

FONTE: Fundação Oscar Niemeyer, Brasília.

Assim como Picasso, os esboços de Niemeyer também são acompanhados de anotações que, em algumas vezes, são relatos poéticos que estendem a compreensão do que a obra deve representar, para o próprio arquiteto e outrem, quando pronta. É isso que pode ser observado nos esboços do arquiteto (Fig.7).

CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa comprovamos que uma obra de arte é um signo com potencial comunicativo. Isso fica evidente nas artes com temas, como é o caso das Artes Plásticas e oculto na Arquitetura.

Cabe ressaltar que todo elemento que compõem uma obra de arte tem a capacidade de comunicar, porém a eficácia desta comunicação se deve ao conteúdo, a sua capacidade de ser um

objeto estético.

Também concluímos que os desenhos de Pablo Picasso contém elementos que se repetem ao longo do seu projeto poético. Isso pode ser comprovado mediante uma análise iconográfica de cunho estruturalista, que observa a organização interna dos elementos de uma obra de arte. Nos seus desenhos, percebemos esta organização intrínseca dos elementos que permite que ora possam ser mais figurativos ora mais abstratos, refletindo assim a idéia, a mensagem que ansiava evidenciar.

Já os desenhos de Delacroix e de Debret, inseridos no diário e no caderno de viagem, respectivamente, devido a sua função de registro, de capturar o momento de modo mais fiel e real possível, são figurativos. Logo, apresentam elementos organizados de forma equilibrada, que permitem que esses signos tenham grande potencial de comunicação.

Diferentemente das obras de arte, os esboços arquitetônicos mantém oculto o potencial de comunicação. Porém, quando analisamos os esboços de Oscar Niemeyer percebemos que este tem uma preocupação com a significação. É, por sua vez, um objeto estético e, portanto, um signo com potencial comunicativo. Quanto a serem abstratos ou figurativos são figurativos, uma vez que remetem a um existente.

REFERÊNCIAS

- ANASTÁCIO, SILVA, Sílvia Maria Guerra e Célia Nunes. *As narrativas e o processo de Recriação do sujeito: a semiótica das metáforas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo; Companhia das letras, 1999.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história da imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora LCT, 1999.
- *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: e Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- 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.
- *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Cengage Learnig, 2008.
- WARNCKE, Carsten-Peter, WALTHER, Ingo F. *Picasso - 1881-1973*. Bona: VG BildKunst, 2007.
- ZAGO, Rosemara. *Relações culturais e comunicativas no processo de criação do compositor*

Gilberto Mendes. 2002. 240 f. Tese de doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica, Universidade Católica de São Paulo - PUCSP, São Paulo.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

