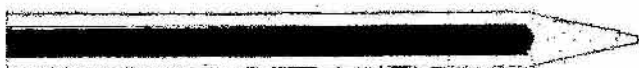


**Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas Artes**



LÁPIS :



**A LINHA
CLARA**

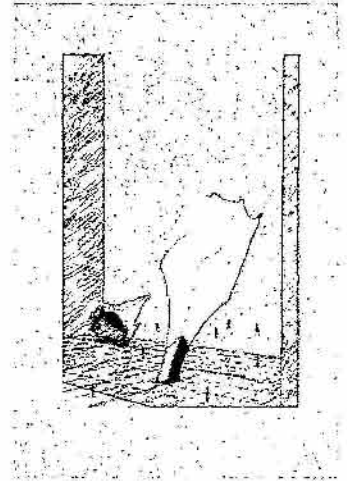
Trabalho de síntese

**Provas de aptidão pedagógica
e capacidade científica**

assistente estagiário lic. pintor

Manuel San Payo

2000



1

Em 1999 a Nato bombardeou Belgrado. Bombas de grafite provocaram curto-circuitos generalizados não só de instalações fabris mas de tudo o que de alguma forma dependesse do sistema eléctrico: escolas, habitações, etc. Curto-circuitar estas estruturas de algum modo acelerou a vitória das forças ocidentais e acabou definitivamente com a Jugoslávia de Tito (mais uma utopia ultrapassada) ou do que restava desse cadáver adiado.

Lápis de grafite velam provavelmente pela nossa segurança, enterrados em torno de corações atómicos em centrais nucleares como Tchernobil.

Napoleão também sentiu a falta da grafite. De novo as bombas. A grafite era já na altura, uma matéria imprescindível nos altos fornos nos quais se fundiam as balas de canhão que lhe faltariam em Trafalgar e Waterloo.

Grafite, segundo consta na lenda, terá sido originalmente descoberta em meados do séc.XVI, em estado puro, por pastores, sob um freixo derrubado numa tempestade, em Borrowdale na Cumbria. Seria então utilizada para marcar os rebanhos.

A prática do desenho exige muito pouco em termos de instrumentos e suportes materiais. É a famosa e, por vezes, falsamente pressuposta dupla: papel e lápis. Preto no branco. E contudo não será necessário muito para, após alguma experiência atenta e reflectida, verificarmos que o desenho começa e, nalguns casos, acaba muito antes de o termos começado; antes mesmo que o lápis tenha delineado o primeiro traço no papel em branco.

Este trabalho tem como tema e objecto principal o lápis. Incidirá, essencialmente, sobre o vulgar lápis contemporâneo de grafite cujas origens remontam aos finais do séc.XVIII na França de Napoleão Bonaparte quando um cientista/artista francês, Nicolas-Jacques Conté, regista a sua invenção com a patente francesa nº32. É também este o nome que identifica uma das mais famosas marcas de lápis e de materiais de desenho da actualidade. Para além de um melhor conhecimento deste instrumento - o que nos conduzirá a uma breve resenha histórica a fim de clarificarmos previamente as condições antigas e actuais do seu uso - interessa-nos igualmente analisar as consequências da sua utilização pelos artistas e o modo como isso se reflectiu (e reflecte ainda) no desenho.

I - Classificação do lápis no universo dos meios de registo gráfico

O lápis, como instrumento de registo gráfico, pode ser arrumado entre os que são normalmente utilizados para produzir marcas, sinais ou traços finos. Podemos especular sobre a origem dos primeiros registos gráficos. O que terá surgido primeiro, a linha incisa ou o rasto de uma matéria ou pigmento? Rastos ou marcas produzidas pelo nosso próprio corpo sobre superfícies sensíveis ou impressionáveis? Uma pedra ou um pau, extensões da mão para incisões, podem ter constituído a etapa seguinte. Um pau queimado ou carbonizado, sobras de fogueira, com a particularidade de, para além de marcarem incisões, se desfazerem gradualmente num risco ou numa linha de um negro vivo, quase mágico, eficaz sobretudo sobre superfícies porosas e abrasivas como, por hipótese, as paredes de pedra de uma caverna. O mesmo se passa com outros materiais como certas pedras de textura ou estrutura menos sólida, ou torrões secos de terra, apresentando as vantagens da diferenciação e enriquecimento proporcionado pela cor.



2



3



4



5

Eis portanto aqui, como hipótese, os antecedentes do que viriam a ser instrumentos progressivamente mais elaborados, como estiletos de metal mais ou menos brandos, usados para incisões sobre vários suportes, também estes expressamente criados para cumprir funções específicas de registo mais ou menos fácil, tal como a argila fresca ou a cera de abelha, depois o papiro, o velo ou o pergaminho, onde ficaria marcado um fino rasto de chumbo, prata ou ouro. A correspondência e a íntima relação do suporte com os meios riscadores implicam a constante consideração de um, quando pretendemos fazer o estudo ou a abordagem mais

Será da conjugação de, pelo menos, dois factores importantes - o rigor da incisão ou inscrição e a coloração resultante do efeito abrasivo de um material sobre um suporte poroso - que surgirá uma primeira ideia aproximada de lápis: os ainda hoje universalmente utilizados pauzinhos de gesso (*gessetos*), giz ou cré (*crayon*), ou os de carvão vegetal ou mineral. O lápis caracteriza-se pelo traço graficamente intenso mantendo a precisão do estilete.

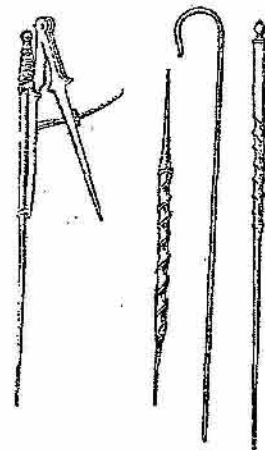


6

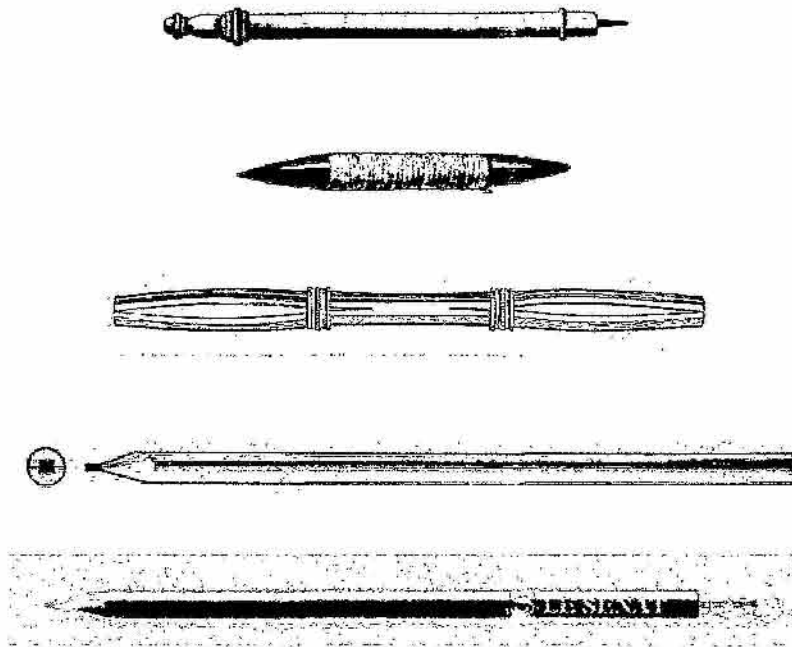


7

Enquanto certos estiletes, de metal mais ou menos nobre, se apresentavam como instrumentos relativamente resistentes ao uso, permitindo mesmo ser fundidos e trabalhados em forma de estiletes ponteados, os instrumentos de carvão mineral e/ou vegetal tinham a desvantagem de se desfazer com demasiada facilidade, desvantagem essa que crescia proporcionalmente à delicadeza que se pretendesse obter do traço. Daí, a necessidade de se terem utilizado formas de envolver estas matérias através de variadíssimos processos e, no caso das terras ou pigmentos, de se lhes acrescentar outras matérias que servissem de ligante ou aglutinante.



8



Do que foi acima exposto, pode facilmente deprender-se que um lápis assenta num princípio aparentemente muito simples. Talvez por isso e pela sua quase universal aplicação (verificada e optimizada ao longo de vários séculos) seja difícil inventar novas alternativas no que diz respeito às matérias utilizadas como o pigmento, bem como ao modo de o tratar e envolver tendo em conta a qualidade do traço, o conforto no manuseamento, a resistência e protecção da mina, etc.

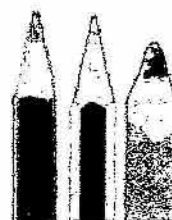
O lápis será pois um puro objecto de *design* constantemente melhorado e testado no decorrer de largos séculos, sendo curioso constatar a relativa constância da sua forma. O vulgar lápis dos nossos dias tem, ainda assim e apesar destes antecedentes, uma história muito mais recente. Tal como o conhecemos, tanto no que respeita à sua configuração como à composição da sua mina, podemos considerá-lo nosso contemporâneo¹.

III - O lápis moderno

Passemos a uma breve descrição do lápis moderno: o lápis é composto por uma mina que é comum e erradamente tida como sendo de grafite. Este fino cilindro, de um composto cerâmico mais ou menos complexo, encontra-se normalmente envolvido em madeira. Apresentando-se como uma vareta cilíndrica ou de secção hexagonal, sensivelmente de um palmo de comprimento quando saído da fábrica, pode no entanto apresentar-se, em alternativa, com uma das extremidades previamente afiadas, sendo este o acabamento apresentado pela maior parte das marcas de lápis ditos mais sérios² ou cuja procura se destina para fins artísticos mais exigentes ou específicos.

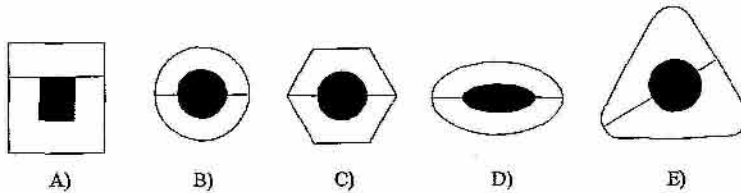
1.) Ponta ou bico

A ponta pode-se apresentar afiada de fábrica, por meio de aparelhos individuais, ou por meio de lâminas (faca ou X-acto). Apresenta-se, se afiado de fábrica ou por afiação, como um cone cujo vértice é a grafite despontando da madeira que a protege. O tamanho, nestes casos, mantém-se geralmente constante, sujeito que está às normas industriais do tamanho das máquinas. Se afiado individualmente poderá variar consideravelmente no comprimento e na secção da ponta tornando-se deste modo um instrumento fortemente personalizado, adaptado aos interesses ou exigências específicas e individuais do utilizador.



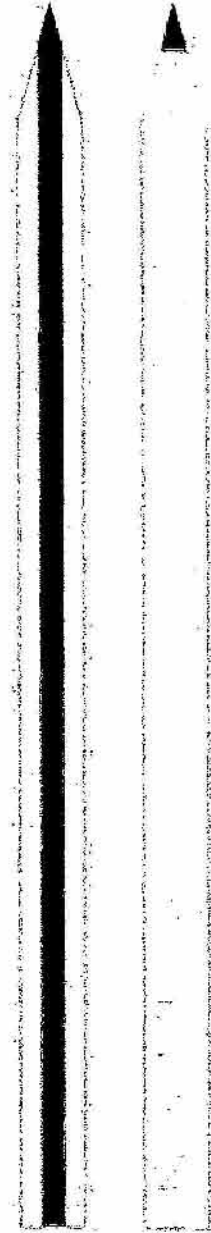
2.) Corpo

O corpo é constituído por uma vareta de composto de grafite de 2,4 mm de diâmetro, envolvida por um cilindro de madeira de 5 a 10mm de diâmetro. Esta secção poderá, no entanto, apresentar-se também na forma hexagonal, forma essa que surge por razões não só de optimização no fabrico industrial (aproveitamento do material) mas, também, para que o lápis não role quando pousado pelo utilizador sobre superfícies como tamos ou outros suportes de trabalho inclinadas e lisas.



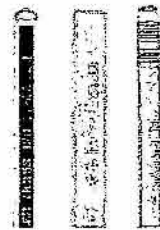
- A) Secção rectangular, método primitivo de preenchimento com grafite natural.
- B) Método moderno, secção circular.
- C) Método moderno, secção hexagonal.
- D) Lápis de carpinteiro.
- E) Lápis de secção triangular, relativamente mais larga. Normalmente destinado ao ensino da escrita a crianças em idade pré-escolar.

Existem lápis com secções que os caracterizam como instrumentos específicos de determinados ofícios, sendo o lápis de carpinteiro o caso mais conhecido. Tem uma secção que se aproxima de uma elipse ou de um rectângulo. As suas arestas são levemente boleadas. Existem ainda outras excepções como, por exemplo, o lápis de secção triangular e um pouco superior ao normal. Estes servem para a iniciação à escrita e destinam-se a mãos mais pequenas e menos experientes.



3.) Topo

A cabeça ou fim do lápis será, no caso mais comum, a base de um cilindro constituída por duas circunferências concêntricas, sendo a interior a do material de que é constituída a mina, e a exterior de madeira de pinho ou de cedro que poderá estar pintada ou protegida por uma tinta e/ou um verniz. Algumas marcas arredondam o fim do lápis, que apresentará assim um final em meia esfera podendo esta ser colorida para melhor identificação no que respeita à sua gradação ou dureza relativa e para protecção de outros materiais com o contacto com a grafite. Muitas marcas adoptam a prática de incluir uma pequena borracha cilíndrica nesta extremidade, borracha essa que é presa ao topo do lápis por meio de um pequeno anel normalmente de latão.

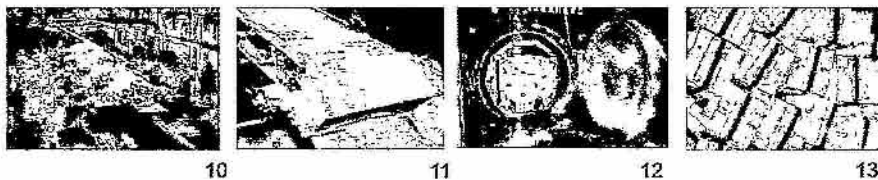


Por fim, poderemos ainda considerar o caso do lápis de duas pontas: estas poderão inclusivamente apresentar cores distintas (azul e vermelho, por exemplo). Este tipo de lápis era frequentemente utilizado para sublinhar textos.

Enquanto foi artesanalmente produzido foi necessário o concurso de, pelo menos, duas actividades especializadas. A primeira respeitante à exploração e corte ou preparação da grafite, cortada em finas lamelas com o tamanho necessário para caber numa pequena ou estreita caixa de madeira. A segunda referente a uma modalidade de carpintaria especializada em objectos de pequena escala, delicada, implicando alguma precisão. Nesta fase procedia-se também à produção de pequenas caixas ou invólucros, ao seu preenchimento, selagem e acabamento. Algumas das marcas, hoje em dia mundialmente famosas na produção e comercialização de lápis, tiveram a sua origem em pequenas guíldas ou agremiações de carácter familiar que viviam exclusivamente destas duas actividades. Algumas dessas famílias juntar-se-iam mesmo para unir esforços, controlando assim toda a sequência no processo de fabrico em verdadeiras empresas familiares que se ocupariam de todas as fases desde a prospecção da grafite até à comercialização do lápis. Muitas vezes estas uniões tinham ainda, como objectivo, proteger segredos de fórmulas e técnicas. Desde a revolução industrial, e a conseqüente mecanização destes processos aliada à descoberta do lápis sintético de grafite, o modo de produção tem-se mantido essencialmente o mesmo: mói-se e decanta-se a grafite ligando-a à argila ou caolino produzindo a pasta.

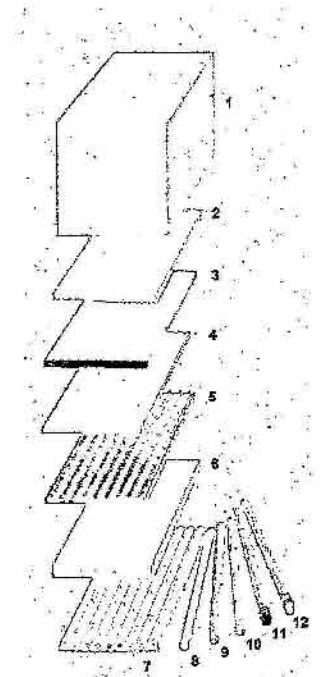


9



Por extrusão, produzem-se finos filamentos que serão em seguida cozidos em estufas próprias (autoclave). Simultaneamente, cortam-se e preparam-se as pranchas de madeira com veios para receber as minas. Acondicionam-se as minas de grafite entre os

sulcos criados nas pranchas em que são encerradas por colagem. Separam-se os lápis em unidades individuais através de fresas mecânicas. Segue-se a fase do acabamento dos lápis: a sua pintura, estampagem, muitas vezes com gravação em relevo, de marcas, indicações ou outra informação útil e acabamento com verniz. Finalmente procede-se à seriação, controle de qualidade, contagem e acondicionamento em embalagens próprias para a sua distribuição no mercado.



14

IV - Breve história do lápis moderno:

O lápis é indissociável da descoberta e utilização da matéria que hoje conhecemos como sendo grafite. Há referências, em textos que remontam ao renascimento, relativas à utilização desta matéria por artistas italianos do século XV. Ela é por vezes confundida com o chumbo, daí o termo *plumbago* (actuando como o chumbo) ou a certas qualidades de carvão, o que explica que os alemães se refiram ao lápis como sendo uma ponta ou pequeno pau de chumbo (*Bleistift*) definindo para sempre naquele idioma, partindo de uma suposição errada, o nome para este instrumento. O termo português presta-se aliás a confusões semelhantes: lápis está etimologicamente associado a pedra (lápide) logo, na nossa língua, tal como no francês (*crayon*), ressoa ainda, no nome actual, essa proximidade à ardósia e ao xisto. O "pencil" inglês será o termo talvez mais isento, recorrendo ao "pencilum" em latim, ou ao "pinceau" francês. Inicialmente denominada "plumbago" ou plumbagina é só em 1779 que um químico sueco, K.W.Scheele, descobriria que se tratava de uma forma específica de carbono, sugerindo que passasse a chamar-se "graphite ou grafite", a partir do termo do grego antigo para escrita (*Graphein*).

Apesar de anteriormente referenciada, é sobretudo a partir da sua descoberta em estado puro, em Borrowdale, Inglaterra, 1564, que a grafite passa a ser utilizada para os fins que hoje lhe conhecemos. Ela terá sido, segundo consta na lenda, descoberta por pastores a partir de um freixo derrubado por uma tempestade (uma versão alternativa da história refere um carvalho) em Borrowdale, na Cumbria. Parece ter sido inicialmente utilizada pelos autóctones para marcar carneiros, ministrada como medicamento e, por vezes, aplicada como uma substância a que se atribuíam poderes de cura



15

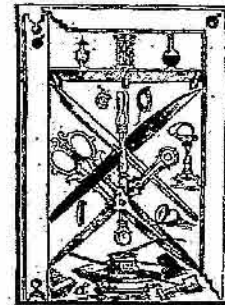


16

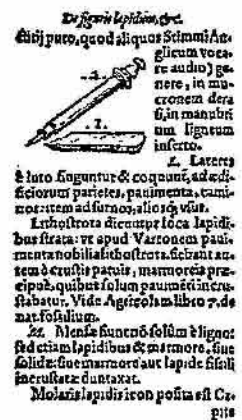
especiais. Mas a grafite revelou rapidamente as suas qualidades enquanto matéria de registo gráfico: não é uma substância líquida sendo, portanto, de fácil transporte.

Permite um registo contínuo, ao contrário do que se passa com os pincéis, as penas e aparos e é de um negro muito próximo do de certas tintas (por vezes mais profundo do que estas) utilizadas para a escrita ou para o desenho. Esta matéria em estado natural, pequenos blocos ou torrões, tinha a particularidade de sujar e engordurar, sendo por isso de difícil manuseamento. Passou então a ser cortada, adaptada à forma da mão e envolta em madeira ou corda. É de 1565 a primeira descrição completa de um lápis de grafite pura, num tratado sobre fósseis da autoria de Conrad Gesner de Zurique. Data do ano de 1662, a abertura de uma pequena loja de lápis em Nuremberga, Alemanha, por Friedrich Staedler. Estes lápis eram já fabricados em série e vendidos exibindo a marca comercial de Kasper Faber em 1765. Staedler, aparentemente pela primeira vez, tentara já a técnica de ligar grafite em pó com argila bávara encerrando-a em madeira. Os seus descendentes são, ainda hoje, dos mais famosos produtores de lápis a nível mundial.

Apesar dos antecedentes, o lápis a que nos referimos resulta de investigações levadas a cabo por Nicolas-Jacques Conté por volta do ano de 1795. O carácter prosaico ou demasiado familiar do lápis como instrumento gráfico retira-lhe por vezes a aura que em alguns momentos da sua história parece ter tido. Algumas firmas produtoras de lápis como a Koh-I-Noor, por exemplo, foram fornecedoras de cortes imperiais⁴. De salientar é também o facto de a grafite ser um parente (pobre) quimicamente muito próximo do diamante, tendo ambos a mesma origem no carbono. Igualmente testemunho da sua história é a cor com que era pintada a madeira de alguns dos seus lápis. O facto de a marca de lápis "Mongol" ter adquirido tanta fama advém da conjugação destes factores a que não são totalmente alheias novas técnicas de publicidade: a

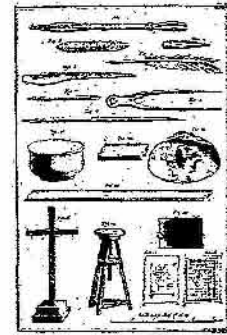


17



18

constância do amarelo como uma cor remetendo para o Oriente longínquo onde existiriam as minas de grafite mais pura dessa altura (Sibéria). Para além do lápis de madeira desenvolveram-se, nesta época, os porta-minas, já anteriormente utilizados relativamente ao giz, ao carvão, aos metais ou à pedra negra. Existe mesmo numa página da *Enciclopédia* de Diderot e D'Alembert um antepassado do nosso actual porta-minas.



19

Rapidamente esses porta-minas, feitos frequentemente com materiais nobres, se tornaram objectos de colecção. Mas, tema deste trabalho é o lápis e as qualidades gráficas ou plásticas que a grafite garante. Hoje em dia não só é possível obter grafite sintética como até a madeira que a envolve é, por vezes, substituída por outros materiais. Uma fina capa de plástico, tornando o processo de fabrico mais simplificado, barato e ecológico, evita ainda o abate sistemático de árvores, muitas vezes, exóticas ou em vias de extinção

O processo obtido e desenvolvido por Conté em França e Joseph Hardmuth na Áustria situa-se entre 1790 e 1795. Ambos reclamam a mesma descoberta que consistia na possibilidade técnica de ligar grafite em pó com argila encerrando em seguida a mina assim obtida num fino cilindro de madeira.

Durante o embargo de Inglaterra a França, no período das guerras napoleónicas, de entre os produtos mais cobiçados estaria precisamente a grafite. Pelas suas qualidades de resistência a altas temperaturas era fundamental na fundição de material bélico. A grafite era, já na altura, uma matéria imprescindível nos altos fornos nos quais se fundiam as balas de canhão que faltariam em Trafalgar e Waterloo. A Inglaterra detinha a grande maioria da exploração de grafite pura nas suas minas em Borrowdale, senão mesmo o seu monopólio. Conté, um engenheiro-químico/artista⁵ foi incumbido por Carnot de encontrar rapidamente uma alternativa à grafite. Conseguiu, numa semana, produzir um lápis



20

feito exclusivamente a partir de produtos originários de solo francês. O, ainda hoje, conhecido *Crayon Conté* já não terá muito a ver com estes lápis, apesar da confusão que a manutenção do nome pode suscitar. Mas esta espécie de lápis, ainda em uso, tem na sua composição base os mesmos princípios físicos e químicos dos seus antepassados, aqueles mesmos que Seurat utilizou nos seus desenhos, tirando partido das suas características gordas e do modo como o crayon trabalha o grão, normalmente forte, do papel.

Os materiais utilizados por Conté incluíam grafite pulverizada, argila e ceras misturadas formando uma pasta que era, em seguida, cozida num forno cerâmico. Tal procedimento não só permitia obter uma qualidade de escrita considerável como tinha a vantagem de se poderem adicionar a essa pasta outras terras ou outros pigmentos favorecendo um acréscimo de tons ou cores. Acrescentar argila à grafite permitia, simultaneamente, diminuir a quantidade desta tornando o processo mais económico e obter uma substância mais dura e resistente, usada na confecção de lápis de diferentes gradações tonais. Com efeito, quanto mais argila se incorpora na grafite mais dura esta fica e mais suave será a sua tonalidade. É também possível, por isso, produzir minas de grafite tanto mais finas quanto mais argila entrar na sua composição, conseguindo-se assim lápis de grande precisão de traço.

V - O uso do lápis

Seria exaustivo e fora do âmbito deste trabalho fazer-se uma descrição da evolução dos processos de fabrico do lápis até aos nossos dias. Podemos, no entanto, referir que tais modificações sempre estiveram, de uma forma ou de outra, ligadas à própria evolução dos meios de produção industrial. O lápis é contemporâneo da revolução industrial e como objecto caracterizado pelo seu elevado grau de consumo passou por diversas fases de produção artesanal, às quais se seguiu o fabrico em série ou ao longo de linhas de montagem. Isto pressupõe sugestivas situações de evidentes guerras de marcas e concorrências com as inerentes lutas pela melhor fórmula, matérias primas, etc. A optimização máxima do objecto, fruto, entre outras razões, destas guerras comerciais, levou a outras tantas investigações e invenções de máquinas e objectos rapidamente associáveis ao lápis ou à sua utilização: o apara-lápis ou as borrachas. A questão que nos interessa no entanto é verificar que tipo de utilização é feita deste "novo" instrumento .

Utilizamos o lápis muito antes de pensarmos que um dia nos iremos servir dele para escrever. Desenhamos, natural e intuitivamente, sem necessidade de instruções prévias. Apesar de tudo, algumas regras existirão para que o desenho passe de uma "simples garatuja" para formas primárias detentoras de sentido. Após uma utilização liberta de quaisquer constrangimentos ou limitações, passa-se a uma fase de "domesticação" quer do traço, quer do braço, da mão e dos dedos, a fim de podermos finalmente traçar os primeiros sinais convencionalmente aceites e demonstrativos de termos atingido um grau suficiente de maturidade psicomotora e de integração social. O utilizador está, então, apto a traçar letras e algarismos. E o objecto que nos acompanha ao longo de todo este processo de crescimento / desenvolvimento é o lápis.



21



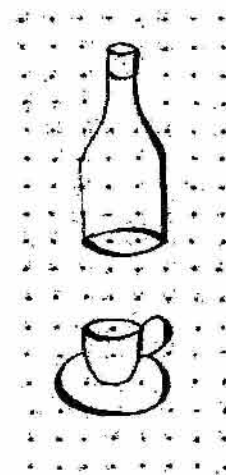
22



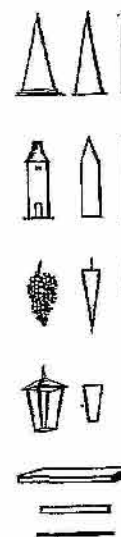
António

23

A relação psicomotora constituída pela cadeia inteligência / raciocínio / atenção / intencionalidade - braço - mão - dedos - lápis - sobre o suporte é então submetida a um violento condicionamento e treino; trabalha-se sobre uma área rectangular (delimitada), branca (limpa), plana, estruturada por linhas horizontais ou pautas paralelas, afastadas por distâncias constantes e regulares. No ocidente, o movimento flui da esquerda para a direita, de cima para baixo, coincidindo com a leitura dos signos ou dos traços agora limitados a jogos de arrumação e a seqüências precisas. Assim acontece com os algarismos e as suas danças operacionais, ainda que a estrutura coreográfica a que se agarram seja uma rede de linhas horizontais e verticais normalmente formando quadrados de 0.5 cm de lado. A prática do desenho sofre após esta aprendizagem uma lenta e gradual despromoção. Torna-se uma prática associada à frivolidade, ao divertimento, à distração. Espaço de sonho e liberdade, parece ficar definitivamente remetido para os tempos livres ⁶. É significativo a este respeito que, na chegada à Faculdade de Belas Artes, a grande maioria dos alunos pegue num lápis para desenhar como o faz para escrever. E, no entanto, algo sobreviveu a todo este processo, o desenho, a grafia pura estão latentes. Quando escrevemos letras com um lápis ou com uma caneta, estamos a desenhar. Se não recorrermos a teclados, a nossa caligrafia revela mais do que, de imediato, poderemos ler ao decifrar as letras e as frases de um determinado texto. O modo como escrevemos é único. Daqui se poderam porventura encontrar as bases para a noção ou o conceito de um estilo pessoal. Podemos reconhecer uma personalidade por detrás desses traços desenhados inconsciente e automaticamente. Deixemos, no entanto, estas questões que se prendem com ciências mais ou menos exactas, como a grafologia, apesar de constituírem tema de investigação de especialistas reconhecidos na área de desenho ⁷. O que nos interessa é a atitude do autor e o modo como essa atitude se reflecte no desenho.



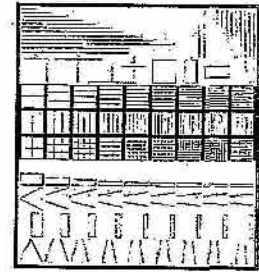
24



25

Sabemos que até se tornar um meio de expressão autónomo, o desenho foi considerado a partir de perspectivas muito diferentes, facto ao qual não são alheias muitas dissensões e teorias mais ou menos polémicas.

Houve alturas em que o desenho não passou de um suporte, ou de uma preparação, sobre o qual outras artes se apoiavam, apagando-o ou revestindo-o de modo a desaparecer, como no caso das sinópias, na pintura mural ou nos frescos ⁸. Mas outras alturas houve em que o desenho coincidia com o *disegno*, o conceito ou a ideia. Era considerado de tal maneira importante que tinha mesmo o estatuto de teoria (teoria da pintura, da escultura, da arquitectura), relegando-se as qualidades gráficas para um plano relativamente secundário, ainda que se considerassem fundamentais, para que fossem actuates, um bom treino do olhar e da mão.



26

A linha clara

O desenho, como arte autónoma, começa a ganhar estatuto precisamente a partir do Renascimento e mais ainda no Maneirismo, quando se procuram nele traços que reflectam características personalizadas de um determinado autor ou gènealogias várias. Cultivam-se aspectos formais, suas componentes gráficas e plásticas, relações com uma tradição e o seu grau de invenção ou originalidade, em absoluto contraste com o modo de entender o desenho na Idade Média⁹. Há que considerar que a invenção da imprensa, no séc. XVI, permitirá uma difusão mecânica da representação de modelos. Assim, uma série de modelos canónicos - estátuas, pinturas, desenhos, arquitecturas - dão origem a colecções de desenhos que, por sua vez, serão reproduzidos em estampas ou gravuras. A imprensa pode ser considerada uma invenção que veio, de modo marcante, mudar para sempre o desenho, não só pelo facto de o libertar de determinadas funções mas, também, por ter determinado outras novas: o desenho começa a apresentar características que decorrem da possibilidade de ser transferido para matrizes, ou seja, características só concebíveis após a sua passagem por matrizes de madeira ou de metal.

Para cada caso, para cada situação e para cada técnica, é necessário um instrumento riscador específico. De um modo geral, pontas finas e duras para desenho de contorno mais ou menos puro: cópias rigorosas de modelos, texturas produzidas por acumulação de traços, etc; pontas largas, tais como os carvões minerais ou vegetais ou gizes de várias qualidades, para desenhos mais soltos onde se procuram características de massa ou de valores texturais ou lumínicos. A técnica mais utilizada, pela sua capacidade de garantir possibilidades gráficas expressivas, consiste na articulação da pena com aguadas.



27



28



29

O lápis de Nicolas-Jacques Conté vem modificar radicalmente esta situação. Se a grafite se mostra um meio prático de substituir as tintas, revela-se, no entanto, demasiado limitada no que respeita à sua utilização noutras situações. É demasiado constante, demasiado gordurosa e, por vezes, demasiado negra para trabalhos mais exigentes em termos de contenção ou rigor. O lápis de Conté é um instrumento que satisfaz um largo espectro de situações e pode ser composto à medida do utilizador. Este aspecto aliado ao facto de estarmos em plena Revolução Industrial faz com que o objecto lápis se torne naquilo que é actualmente: um objecto produzido em grande quantidade, de certo modo banalizado, de utilização universal e quase ilimitada pela sua grande versatilidade e maleabilidade expressiva. Aquilo que tanto começou a ser apreciado no Alto Renascimento e no Maneirismo - o desenho como um meio artístico revelador das características autorais - vem a ser acentuado pela utilização deste instrumento na viragem do século XVIII para o XIX. Para ilustrar esta realidade, temos a inevitável dupla Ingres/Delacroix: a utilização que estes artistas fazem do lápis é reveladora, pelas diferenças de atitude que reflecte, não só da época em que estão inseridos como protagonistas mas, também, de duas personalidades fortemente marcadas e marcantes no que respeita a uma teorização do desenho.

Como observa Jean Starobinsky na sua análise sobre o período da Revolução Francesa ¹⁰, coexistem, nesta altura, duas tendências estilísticas que, à partida, parecem excluir-se e que, por vezes, não são mais que as duas faces de uma mesma moeda: Neoclacissismo e Romantismo. Se, por um lado, temos um David empenhado em regressar aos valores da Antiguidade Clássica, prescindindo, no seu trabalho, de tudo o que possa ser entendido como mais subjectivo, por outro lado, o caso de Goya obriga-nos a considerar uma atitude radicalmente diferente, uma vez que ele é a expressão, por excelência, do artista isolado, introvertido e visionário, cujas obras estão carregadas desses sinais expressivos que não



30



31



32

escondem a mão ou a personalidade gráfica do seu autor. Estas duas tendências subsistirão, ao longo desta época, durante e após as guerras napoleónicas. Em Ingres mantém-se e talvez se acentuem essas características de procura de modelos clássicos e de uma certa pureza platónica em que é sobretudo a ideia que conta e onde as características subjectivas de uma obra tendem a desaparecer. Em Ingres, tal como em David, é o *concepto* que conta, o gesto torna-se discreto. Mas, mais tarde, os próprios discípulos de David, como Gros, para dar só um exemplo, não resistirão à *secura moralizante* promovida pelo radicalismo neo-clássico e serão aliciados por outras tendências igualmente radicais, entre elas, o apelo romântico. Já com Delacroix, claramente e em consonância com o seu temperamento voluntarista e individualista, qualquer marca e qualquer traço são reveladores de uma subjectividade e o "fazer" chama constantemente a atenção para si próprio, para as suas qualidades matéricas e expressivas.



33

Com Delacroix, não só a matéria, por vezes, parece querer sobrepor-se ao assunto, tornando-se visível como, também, o próprio modo de fazer é revelado sem reservas ou segredos.

Nalguns casos, é difícil distinguir um desenho feito com um lápis de grafite de um outro feita com mina de chumbo. Mais difícil ainda depois de ser possível o fabrico do lápis com as características manifestadas pela marca Conté. As várias gradações obtidas permitem fabricar lápis destinados a vários tipos de utilizações tanto no que respeita a tipos de desenho como a estilos, preferências expressivas e aplicação a uma maior gama de suportes. O lápis de grafite permite agora uma linha mais rigorosa, fina e de tonalidade mais discreta. Teremos assim, nos dois extremos, desenhos que, por um lado privilegiam a linha de contorno pura, apresentando um traço relativamente fino e discreto e em que o sombreado é essencialmente obtido por



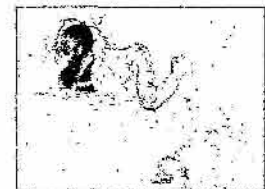
34

texturas produzidas por traços paralelos e, por outro, desenhos de traço "gordo" tirando partido da textura do suporte, um pouco como acontece com os meios de desenho habitualmente considerados largos, como o carvão, os gizes e os pastéis

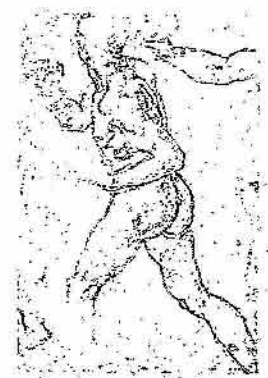
A grafite substitui materiais usados, até então, em desenhos que requeriam exactidão no traçado ou nos quais a expressão é subsidiária da informação¹¹. Nestes desenhos a concepção e a ideia transmitida pelo representado sobrepõe-se a factores tácteis ou qualidades texturais obtidas por uma interacção do meio riscador com a própria matéria ou textura do suporte

Este último é o processo privilegiado por autores que estão mais próximos de uma relação táctil com o mundo. Estes dois modos distintos de considerar o desenho parecem, à partida, excluir-se mutuamente. Por um lado, temos uma linha que tende a ser quase funcional, neutra, abstractizante, por outro, uma linha que se aproxima da mancha e que se apresenta e se auto-representa, chamando sempre a atenção para si própria e para o modo como está a ser ou foi produzida. Este processo gráfico tem, também, por função chamar a atenção para uma autoria: o desenho é feito por um autor, com uma personalidade específica a considerar. Neste caso, o traço funciona como assinatura

Verificamos uma constante alternância destas duas tendências no desenho, ao longo da sua história. Um momento importante é aquele em que o desenho não conhece ainda a possibilidade da reprodução mecânica oferecida pela descoberta da imprensa e da gravura; até aí o desenho serve como matriz e exemplo a ser seguido e transmitido por via de uma cópia manual. A imagem é rara e os modelos querem-se estáveis e respeitadas para que não arrisquem interpretações que os possam degradar ou alterar. O desenho tem aí um papel essencialmente funcional, não só no que respeita à fixação de determinadas regras e cânones mas, também, como instrumento de estudo e materialização/visualização de ideias e projectos. Os instrumentos empregues serão,



35



36

essencialmente o papiro, o pergaminho e superfícies que exigem uma preparação mais complexa. A relativa dificuldade na obtenção destes suportes promove também a prática da sua reutilização e o conseqüente apagar de desenhos. Para a inscrição sobre estas superfícies utilizam-se geralmente pontas de metal como a prata, o ouro, o chumbo ou outras ligas cujas linhas têm a tendência de desaparecer ou de pelo menos sofrer alterações com o tempo. São, na maior parte das vezes, repassadas com tintas para serem fixas.

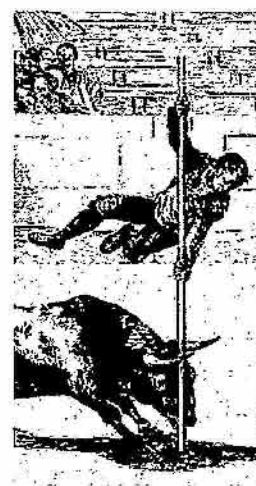
A cultura do traço resulta do emergente interesse pela personalidade do artista, intimamente ligado ao surgimento da crítica e da história de arte no Renascimento. Criam-se genealogias, estilos e maneirismos. O desenho começa a ser apreciado em si mesmo e passa a ser coleccionado como um valor que não se deve já, exclusivamente, ao puro didactismo. A esta tendência liga-se uma maior atenção às qualidades plásticas do próprio meio expressivo que tende a evidenciar-se e a recorrer a outros meios que garantam uma presença sensível e eficaz no reconhecimento de um determinado estilo ou maneira. Carvões, giz de várias qualidades, pedra negra sobre papel, que se torna um suporte cada vez mais generalizado e de mais fácil obtenção, são os meios privilegiados com as tintas empregues com penas, aparos ou pincéis. O traço torna-se assim mais largo, mais presente e conseqüentemente, veículo de expressão.

A invenção e utilização da prensa para a reprodução de imagens virá também, por sua vez, interagir no enriquecimento da linguagem gráfica, pela sua própria especificidade técnica e pelas limitações que impõe que obrigam à descoberta de soluções subsequentes. A gravura em talha doce apoia-se em estruturas lineares mais ou menos contínuas e implica a utilização de linhas paralelamente justapostas como única forma de obtenção de manchas ou texturas. Outra forma de as obter decorre da utilização de pequenos pontos acumulados em grandes quantidades¹².



Água forte, águas tintas, ponta seca são técnicas e expressões da gravura que implicarão desenhos preparatórios onde estas técnicas são pressupostas e que, não só se lhes adaptam e se lhes referem, como são por elas enriquecidas no que respeita a novos modos de riscar. Veja-se, a título de exemplo, a obra gráfica de Rembrandt ou de Picasso onde a gravura e o desenho interagem e se auto-influenciam mútua e continuamente. No que respeita à utilização da gravura, falar de Rembrandt implica referir Goya. Em Rembrandt, o desenho terá uma expressão que se identifica constantemente com a pena ou o aparo e as aguadas, enquanto que Goya investe mais nas águas fortes e nas resinas, sendo a sua expressão mais próxima da que resulta da manipulação exemplar do pincel em esboços e estudos. É, da época de Goya a descoberta, da litografia, por Aloys Senefelder, processo de gravura ou de reprodução da imagem que possibilita mimar ou reproduzir a expressão do traço gordo ou largo de um giz ou de um carvão. Goya foi um dos primeiros grandes artistas a experimentar esta nova técnica de gravura. Vejam-se as suas tauromaquias: o resultado muito próximo do que se obtém com o desenho a carvão ou pedra negra, pelos efeitos texturais que exhibe e pela expressão gráfica essencialmente linear na sua lógica.

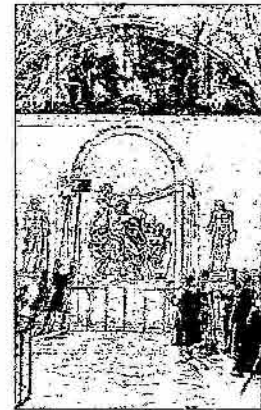
Estamos em plena Idade Moderna onde teremos de equacionar a coexistência de dois movimentos estéticos aparentemente inconciliáveis. A época das luzes, com o seu racionalismo e anticlericalismo e a revolução francesa, vão colocar novas questões relativamente ao papel social do artista e à inevitabilidade da sua nova relação com o poder. A aristocracia e a igreja deixam de ser os mecenas e empregadores quase exclusivos dos artistas. Não só surgem novos temas, como uma maior diversidade no que respeita a opções de apresentação/representação. Mas, em certos casos, uma maior liberdade implica também períodos de incertezas e interrogações estéticas. Podem-se considerar duas situações: a dos artistas integrados em novos sistemas profissionais, mais ou menos legitimados pelas academias, e os



38

que, apesar de as considerarem, mantém um percurso autónomo e, por vezes, muito individualizado, aliado à necessidade de um contacto mais íntimo com o mundo social e a natureza de que são parte integrante e activa. A cópia dos modelos clássicos continua a ser o grande meio de formação e aprendizagem do artista. Com a descoberta de Herculaneum e Pompeia verifica-se um recrudescimento do interesse pela Arqueologia e, na História da Arte, o ressurgimento de certos conceitos estéticos e sua reformulação. Se bem que Roma continue a ser o local de peregrinação quase obrigatório, há uma cada vez maior disseminação de imagens e modelos pelas principais escolas e academias europeias, mediante cópias feitas a partir de desenhos, gravuras e pinturas, ou ainda, cópias em gesso de esculturas que serão depois passadas a mármore ou outros materiais, longe dos seus locais de origem. Algumas obras escultóricas ou arquitectónicas serão mesmo trasladadas para museus recém-criados. O Egipto, a Grécia, Roma serão vítimas da rapina das novas potências em conflito que disputam, não só os mercados como, também, o protagonismo de que poderão usufruir se se tornarem fiéis depositárias das mais importantes obras-primas mundiais.

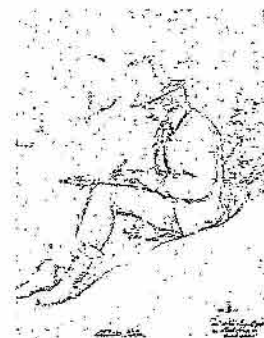
Esta nova mentalidade promove, em grande medida, o recurso ao desenho. São necessárias grandes equipas de desenhadores que procedam ao registo das peças arqueológicas para posterior classificação e publicação e também das novas paisagens, dos novos ambientes e dos seus habitantes. O artista torna-se um viajante, um explorador. Surge um interesse cada vez maior em torno do seu álbum de apontamentos, do seu diário de viagem no qual, muitas vezes, ele se irá inspirar para as suas pinturas. Chegam-nos, dessa época, inúmeros cadernos de apontamentos em que o lápis se revela como o instrumento de trabalho privilegiado ao lado do aparo com tinta ou do pincel, pelas suas características de comodidade e versatilidade e por ser um



39

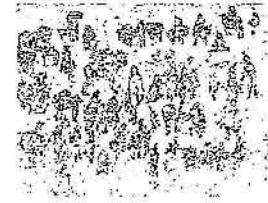


40



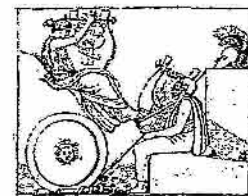
41

excelente meio de apoio à aguarela ou às aguadas. A aguarela tem, por esta altura, um grande incremento, não só em Inglaterra onde esta tradição parece mais fortemente enraizada mas, também, na Alemanha e em França. É difícil encontrar material mais propício e adequado a esta técnica do que o lápis, pelo carácter discreto de algumas gradações necessárias na construção do desenho preparatório.



42

Para os seguidores dos preceitos difundidos a partir dos escritos de Winkelmann e Mengs que pugnam por um regresso aos valores da antiguidade clássica, também o lápis parece ser um instrumento dos mais apropriados. Denunciam-se e contestam-se, como decadentes, os excessos do Barroco. Promove-se e cultiva-se um pretoso bom gosto que se quer próximo da verdade e da ideia. Estas tendências morais ou moralizantes têm um inegável impacto nas artes plásticas, não só no que respeita à postura do artista e do autor, como na maneira destes se exprimirem. Regressam os modelos clássicos ou classicizantes na escolha dos assuntos ou temas que são, na maior parte, alegorias de tema e composição clara e de leitura inequívoca, revisitando Roma republicana ou o hierático estatismo dos frisos do Parténon que podemos encontrar nos "Juramento dos Horácios" ou no "Rapto das Sabinas" de David. E não é de estranhar que este último tenha ficado tão impressionado com as ilustrações de John Flaxman, para os clássicos de Homero. David referir-se-á às ilustrações visionárias de obras clássicas então recentemente reeditadas (Homero, Ésquilo, Dante, Hesíodo, etc.) feitas pelo escultor John Flaxman como um modelo a seguir: "*Esta obra fará fazer pinturas!*", exclamará.



Boat's house in the ruins.

43



44

De facto essa obra serviu de modelo ao próprio David e aos seus discípulos de entre os quais Ingres será um dos mais proeminentes.

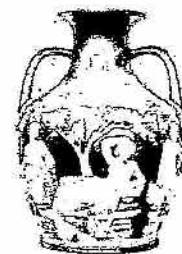
John Flaxman (1755-1826) é, na altura, um dos artistas mais conhecidos na Europa ao lado dos escultores neoclássicos Bertel Thorvaldsen e António. Isto acontece, não tanto pela importância da sua obra escultórica, como pelas suas ilustrações de obras clássicas como a Odisseia de Homero, a Teogonia de Hesíodo ou a Divina Comédia de Dante, das quais foram feitas várias edições nas principais capitais europeias. Estas gravuras decorrem dos desenhos e estudos levados a cabo pelo escultor em Roma onde se terá interessado pelos modelos da estatuária grega e romana aí existente e que era, aliás motivo de peregrinação quase obrigatória ou, pelo menos, bastante desejável para a completa formação de qualquer artista¹³.

O êxito e a conseqüente fama das ilustrações de Flaxman poderão ter mesmo ultrapassado as suas verdadeiras intenções que não seriam mais do que fornecer matéria prima de inspiração para baixos relevos e estelas funerárias ou mesmo aplicações em medalhões, vasos e cerâmicas. Daí, o seu carácter linear e simplificado, sem recurso à representação de profundidade, perspectiva ou modelação do claro escuro. Estes desenhos já de si de carácter muito linear teriam sido ainda mais depurados pela sua passagem a gravura por Piroli o gravador italiano responsável pelas primeiras edições. Para além da temática, as características formais das ilustrações de Flaxman coincidem com a procura da pureza e do primitivismo clássico presente na cerâmica grega, permitindo uma leitura e uma cópia confortáveis. Sendo múltiplos tornavam-se ainda um veículo prático e acessível para a divulgação ou o disseminar de um modelo estético perfeito, ao alcance de quem não se pudesse dar ao luxo de um "Grand Tour"¹⁴.

Referências a estas gravuras, consideradas as primeiras imagens que reduzem a uma linha a presença do texto, vão-se suceder ao longo de quase um século não só em comentários críticos dos maiores vultos de então, como Goethe, mas também através de cópias mais ou menos assumidas e que não deixarão de criar uma



45



46



47

espécie de estilo. Goya e David são dois destes artistas, muito explicitamente, Ingres que influenciará Degas e, na sua primeira fase, Seurat. Em Inglaterra, estas ilustrações terão uma grande influência em Audrey Beardsley que ficará como um marco na moderna ilustração e que terá uma óbvia influência estilística no movimento Simbolista, na "Art Nouveau" ou no "Jugend Stil" com Gustav Klimt e Egon Schiele criando assim uma verdadeira genealogia à qual não serão alheios o jovem Picasso do "Els Quatr Gats" e das fases "Azul" e "Rosa"¹⁵ e, mais tarde, nos revivalismos dos anos 20 e 30 a "Art Déco". O mesmo se poderá dizer das "modas" ou modos de desenhar que acentuam as características do contorno mais puro como são exemplo certas escolas e pedagogias americanas e inglesas como os populares Kimon Nicholaïdes já mais recentemente revistas por Betty Edwards¹⁶. Será ainda de salientar a enorme importância da ilustração, que terá tido em John Flaxman um dos seus precursores, na difusão não só de modelos de representação, como da moda em geral e se terá imposto progressivamente como um importante meio de informação e divertimento ou lazer.

O ensino do desenho recorre sistematicamente à cópia de modelos, simultâneamente como adestramento de capacidades técnicas mas também como forma de veicular códigos consensuais, ideológica ou esteticamente previstos.

O próprio mito de Diboutade como mito fundador da criação da imagem refere-se ao momento em que a jovem fixa, com carvão, o contorno da silhueta do seu amante projectada na parede pela luz da candeia, criando assim uma cópia. Desde as primeiras academias que a prática do jovem aprendiz consiste, numa primeira fase, na cópia de desenhos dos mestres, reunidos em álbuns ou colecções ou ainda, em códices expressamente coligidos e conservadas para o efeito. Muitos destes álbuns chegaram até nós, como o de Cenini ou o de Villard de Honnecourt. Em seguida, e especialmente no Renascimento, o processo torna-se



48



49



50

aparentemente mais complexo consistindo na cópia de esculturas clássicas greco/romanas ou suas cópias de gesso. Só depois é que o aprendiz, após ter assimilado a "boa maneira", poderia recorrer à cópia a partir do natural. Esta tradição mantém-se, com algumas variantes, na sua essência, na prática das academias e das escolas de arte no ensino do desenho até aos dias de hoje. A "*inventio*" na disciplina de desenho pressupõe um prévio treino e uma grande disciplina. O acréscimo progressivo de dificuldade - da cópia a partir de imagens bidimensionais para a tridimensionalidade - decorre da posição relativa do desenhador perante o documento a copiar, permitindo uma muito mais próxima referência, tanto visual, no que respeita à constante verificação e comparação do desenho, como visual/motora na coordenação do gesto e do traçado que dele resulta. A cópia a partir de modelos tridimensionais implica um maior domínio de conhecimentos que se prendem normalmente com a interpretação / representação codificada de espaço, volume, características lumínicas, etc.

De certo modo, a cópia de desenhos facilita este tipo de operações e permite uma "correcta" escolha do motivo ou do tema e do modo de o representar que muitas vezes, se apresenta predeterminado e avesso a desvios ou liberdades interpretativas¹⁷. Culturas e credos (iconoclastas) rejeitam, pura e simplesmente a representação, considerando-a idólatra e blasfema. No Renascimento, o homem passa a ser a medida de todas as coisas. Consequentemente, concede-se ou exige-se aos artistas uma muito maior liberdade de invenção sem excluir o respeito pelas leis do decoro e da moral impostas pelos vários concílios da igreja.

Os artistas são divinizados ou, pelo menos, divinamente inspirados mesmo quando recorrem aos modelos pagãos da antiguidade que adaptam a textos sagrados da igreja católica romana, fiel depositária da maior parte destas peças. Daí, a quase obrigatoriedade de uma peregrinação a Roma, fonte de informação ou inspiração para o artista. Em Roma surgem escolas,

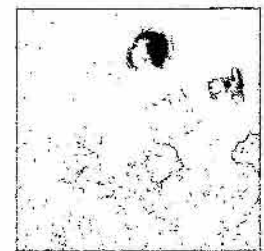


departamentos, agremiações, confrarias e corporações (directa ou indirectamente dependentes da Igreja) originários da grande maioria dos países europeus. Esta situação mantém-se estável, com mais ou menos reformas e mais ou menos revoltas, até aos finais do séc. XIX, altura em que a Igreja e a sua relação com o estado ou o poder temporal é fortemente posta em causa. A progressiva perda de influência da Igreja deve-se, também, às pilhagens a que Roma e o "mundo antigo" são sujeitos na sequência das invasões napoleónicas. Surgem então novas Academias e, sobretudo, aparece o Museu como a grande alternativa ao monopólio da igreja. A influência de Roma enquanto depositária de cânones e modelos universais enfraquece e permite o aparecimento de novos centros de influência cultural e artística tais como (e essencialmente) Paris e Londres.

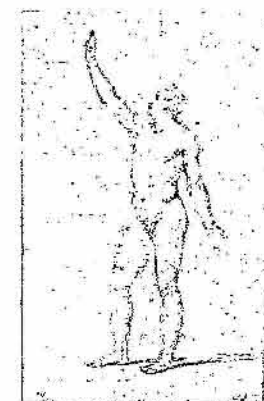


52

A época de David (Séc. XIX) é uma época que reflecte intensamente os debates e a significativa produção teórica iniciados com Winkelman, Mengs e Lessing e que, em grande medida, vão afectar a importância de que o desenho se reveste para as artes plásticas e para os artistas. Estas ideias e teorias são acaloradamente discutidas, defendidas ou rejeitadas. Erguem-se novas bandeiras face às quais nenhum artista ou pensador se pode manter indiferente. Elas surgem potenciadas e radicalizadas pelo clima revolucionário e em alternativa à velha ordem, personificada na Igreja toda poderosa e na aristocracia e nobreza absolutista, já em franca e contínua perda de influência. O poder religioso e a sua arte, veículo de valores e ideias, cede perante novos propagandistas e filósofos de inspiração racionalista, temporal, iluminada. Tais mudanças são inevitavelmente acompanhadas por uma mudança de gosto. Assiste-se a uma forte tendência de recuperação de valores antigos, a uma busca de origens que se pretendem impolutas porque anteriores a uma suposta decadência.



53



54

O regresso à defesa dos antigos verifica-se nessa nostalgia pelo berço da civilização ocidental greco-latina entendida como um traço de união de povos em busca da sua identidade. A uma reformulação do estatuto do artista e da função social da arte (moralizadora no caso do neoclassicismo) não é alheia a tendência em reconhecer na arte produzida, antes do Renascimento, um primitivismo (um purismo) a ser tomado como modelo.

Estas mudanças, com a instabilidade social que provocam, não garantem, no entanto, o ambiente mais propício à criação ou à estabilização de um determinado gosto. Ao entusiasmo sucede rapidamente o desencanto. A revolução francesa alimentar-se-á das suas crianças tal como é tão dramaticamente transmitido pelo "Saturno" de Goya, pintor que poderíamos considerar um republicano traído nos seus ideais pelos horrores das invasões francesas. Assim, e talvez uma vez mais, as boas intenções dos ideais mostrar-se-ão, na prática, o germe de sistemas que resultarão totalitários e opressivos. As ideias, nos princípios bem intencionadas dos teóricos do neo-classicismo, em breve se transformarão na imagem de marca do estilo tacanho e reaccionário de uns académicos precocemente fossilizados. A linha pura e isenta de efeitos, a linha moralizadora, a verdade ideal riscada pelo instrumento inventado pelo artista/engenheiro Conté, tornar-se-á demasiado limitada na sua expressão tendencialmente correcta, exacta, mas demasiado seca e pouco pessoal. A essência do lápis transparece já na sua forma. Só nas mãos de grandes artistas, ele poderá transcender a sua aparente estreiteza. Um caso limite será Ingres que, por incrível que pareça, foi alvo das mais veementes críticas e rejeições, chegando a ser acusado de gótico ou extravagante.



55



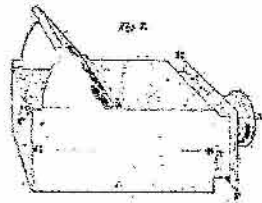
56

Por mais virtuoso que se mostre no seu desenho, e por mais contestado que tenha sido pelos seus contemporâneos mais conservadores, Ingres marcará um certo gosto clacissizante. Não será talvez por acaso que outro desenhador genial como Edgar Degas tenha sido de certo modo ostracizado pelos seus contemporâneos impressionistas que só muito relutantemente o considerariam um dos seus. Degas aprendeu com Ingres e talvez, mais que no traço dos seus desenhos a lápis¹⁸, seja criativo na excelente utilização de meios largos (como o pastel) e no "Crayon Conté".



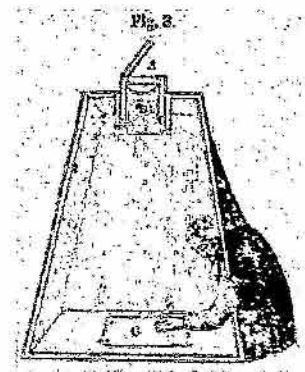
57

Arriscando sempre a generalização, poderemos entender o lápis como um instrumento essencialmente útil ao ensino de uma caligrafia rigorosa de jovem iniciado, o instrumento ideal no acompanhamento de operações matemáticas ou no puro e simples registo do *deve e haver*, pelo fácil manuseamento que proporciona, aliado ao rigor que permite o seu traçado. O seu registo terá dificuldade em se fazer valer para outros fins. Será, quando muito, um excelente companheiro de viagens e o seu traço vibrará em desenhos geralmente de pequena escala, apontamentos, estudos e bases discretas de aguadas ou aguarelas. O artista e especialmente o artista pré-romântico ou romântico fará uma utilização "beethoveniana" da linha: fará com que ela desça à terra ou seja, que entre num diálogo íntimo com a textura do papel; fará com que ela seja portadora de dinamismo, de crescendos e pianíssimos, de sobreposições e de arrependimentos consentidos, uma linha com "corpo e alma", assumindo as suas qualidades e os seus defeitos e, por extensão, revelando os do autor que a constrói.



58

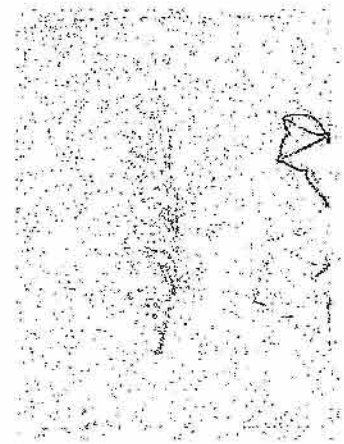
Também, e como já anteriormente referimos, cada vez mais, técnicas novas de reprodução da imagem se vão descobrindo e desenvolvendo e copiar imagens ou obter reproduções destas, não só se torna cada vez mais fácil, como a sua oferta é cada vez maior e melhor. Isto tem como consequência, uma aceleração no consumo e no desgaste dos próprios modelos que se vão alternando, sobrepondo, multiplicando e, sobretudo, relativizando na sua importância enquanto transmissão de valores. O desenho do natural, ou à vista, mantém-se, no entanto uma prática constante apesar de ter progressivamente perdido os seus objectivos originais ganhando cada vez maior autonomia, ascendendo a uma



59

disciplina em si mesmo. Os métodos e processos mantêm-se no essencial: traçar comparando contornos, transferindo-os ou fazendo-os coincidir (sobrepondo-os) com outros, como o teria feito Diboutade. No que respeita às imagens planas e aos contornos que definem a sua configuração, destacam-se, essencialmente dois métodos: memorizar e transferir ou transpor, por repetição aproximada, os contornos para um novo suporte ou, se este for mais ou menos transparente, por decalque. O mesmo se fará para desenhar, a três dimensões, a partir do natural. Estes métodos decorrem, com maior ou menor recurso a apoios mecânicos, às leis e prescrições da representação perspéctica renascentista, se fizermos coincidir a transparência com a "janela/enquadramento" através da qual observamos o mundo.

No seu *Elements of Drawing*, John Ruskin sugere igualmente que se parta de desenhos de "bons artistas", fazendo os possíveis para reproduzir exactamente os seus contornos passando-os para um papel transparente sendo necessário em seguida, aferir, conferir e corrigir os erros. Tal operação deverá ser levada a cabo num suporte separado e o desenho deverá ser progressivamente conquistado através de sucessivas correcções e rasuras do lápis. Ruskin defende a utilização de uma linha de contorno pura e um controle disciplinado do gesto. A rapidez do traço ou do gesto impulsivo ou expressivo e descontrolado, são por ele vistos como um meio de fugir à "verdade". O lápis é, aparentemente, um dos instrumentos da sua preferência para este efeito. Este recurso à linha pura dos contornos tornou-se um verdadeiro culto moralizador a partir do neoclassicismo, reduzindo ao máximo qualquer efeito excessivo ou desnecessário. Até mesmo a representação da profundidade ou a perspectiva central, até aí dominante, é fortemente posta em causa. Os modelos a que se recorre são os modelos clássicos (tanto formalmente como do ponto de vista temático), mas são essencialmente os desenhos planos da cerâmica grega que interessam e não as suas revisitações renascentistas. As ilustrações de Flaxman surgem então como o modelo perfeito e a sua popularidade excede o valor que o próprio lhes atribui. Até mesmo em Portugal, a prática da sua cópia terá sido incentivada nos estabelecimentos de ensino académico como o atestam referências que lhe são feitas por Lyster Franco num artigo publicado em 1915 n' *O Herald* ¹⁹. Ainda existem desenhos de Lyster Franco feitos em papel vegetal a partir destas ilustrações. Este culto do primado da linha virá já desde a querela entre "rubénistas" e "poussinistas" franceses, e é defendido por Roger de Piles no séc. XVIII ou, ainda antes, com Leonardo da Vinci. O reaparecer desta tendência coincide quase sempre com uma necessidade de clarificação e "limpeza". É quase sempre coincidente com uma necessidade, uma atitude radical de "regresso às origens".



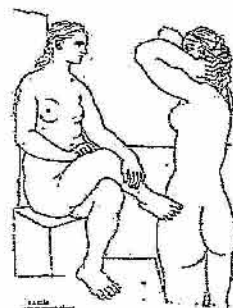
60



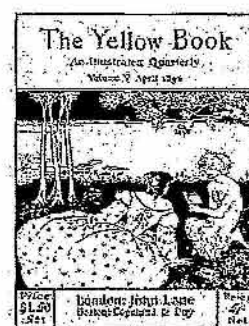
61

A linha de contorno poderá mesmo ir ao ponto de prescindir da correção das proporções ou da estrutura e tornar-se, pura e simplesmente, uma linha errática ou errante como em Picasso ou Matisse, aos quais interessa sobretudo a observação pura do caminho e da pureza de uma abordagem espontânea, sem interferências de preconceitos ou estereótipos²⁰.

As ilustrações em revistas serão um veículo cada vez mais típico da massificação não só da informação mas, também, da formação de artistas e desenhadores. O gosto neoclássico será progressivamente informado por novos "apports" estilísticos gerando novas formas e novos gostos. Será a época das grandes modas que se sucedem em ciclos temporais cada vez mais reduzidos. Beardsley no Yellow Book será um dos grandes responsáveis pela difusão da "Art-Nouveau", absorvida por Klimt ou Schiele, no que respeita ao desenho. Semelhanças estilísticas surgirão, nos anos trinta com a "Art-Déco", à qual Picasso e os cubistas não terão ficado imunes²¹.



62

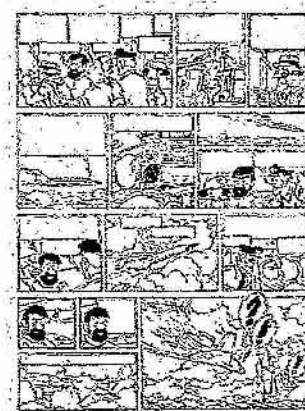


63



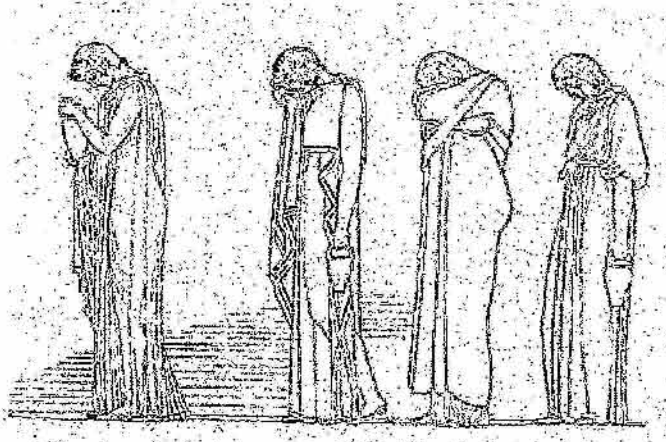
64

Muitas gerações recentes de artistas, desenhadores e ilustradores deram os seus primeiros passos com os desenhos dos "Comic Strips" e da Banda Desenhada. Só para dar um exemplo, podem-se citar os nomes praticamente universais de Walt Disney ou Hergé, cujas criações nos remetem para as questões formais colocadas pelas ilustrações de Flaxman. O estilo de Hergé daria mesmo nome a uma escola ou tendência estilística conhecida como "ligne claire" o que é, por si só, sugestivo. A simplicidade da linha e o nivelamento das formas decorrem, não só dos processos técnicos a que este tipo de linguagem está normalmente sujeita e da leitura de uma página de BD que tem as suas regras, uma vez que imagens e



65

texto partilham o espaço de uma mesma vinheta de escala relativamente reduzida. Também o praticamente ausente recurso à mancha ou sombras próprias ou projectadas, transmitem-nos a ideia de tudo se passar à clara luz do meio dia. A mensagem pretende ser clara e exacta, sem sobras ou espaço para dúvidas. Estas são questões que se poderão já colocar a propósito das ilustrações de John Flaxman²².



66

Até agora, pretendemos chamar a atenção, para as características expressivas do lápis e da linha, pelas quais esta última é responsável. E, falando da linha, salientámos sobretudo a chamada linha de contorno. Não podemos, no entanto, deixar de referir outras propriedades do lápis que, não sendo exclusivas deste meio, dele decorrem. Referimo-nos concretamente à capacidade que a grafite possui de cobrir e modelar o que se pode obter, de modo aproximado, por intermédio de meios geralmente classificados como secos, mais ou menos largos ou grossos, tais como o carvão vegetal ou mineral, as pedras negras, gizes, sanguíneas ou pastéis. Importa agora comparar a grafite com esses meios, excluindo, para já as questões cromáticas.

A primeira grande diferença da grafite, em relação ao carvão, é o seu carácter gordo. Essa característica leva a que, com frequência, se suje inadvertidamente o desenho, pelo inevitável manuseamento do suporte, no decorrer do processo. Além disso, o carácter gorduroso da grafite está na origem de algum atrito exercido sobre o suporte. Finalmente, a excessiva viscosidade torna imprópria a sua utilização em desenhos mais rápidos ou cujo traço se pretenda mais subtil. O seu negro é bastante profundo quando utilizada pura. O efeito que garante sobre a textura do papel resulta do total preenchimento das depressões microscópicas da sua trama ou textura. Este efeito é bem distinto do que se obtém com carvão, uma vez que este tem tendência a ficar retido nos relevos do papel, permitindo um trabalho mais subtil a partir das texturas e de certas técnicas de transparência que consistem em deixar o branco do suporte transparecer. Importa ainda referir que a grafite pura é frágil e quebradiça quando utilizada em bastões ou paus finos, mesmo quando acondicionada em porta minas, sejam eles de madeira ou de metal.

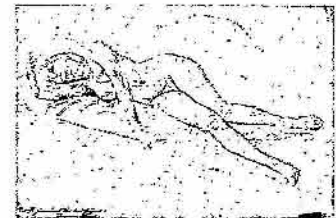


67



68

Uma das enormes vantagens decorrentes da invenção da grafite graduada em tons (para além da resistência que as minas adquiriram quando se pôde reduzir a sua secção), foi o facto de se ter ganho um material que pode ser utilizado, em combinações perfeitas, para trabalhos de modelação nos quais os tons de cinza podem ser aplicados desde o mais leve, ou claro, ao mais negro e profundo, oferecendo uma grande possibilidade de controle em nuances imperceptíveis. A aplicação destes meios permite substituir o efeito conseguido pela utilização de aguadas que exigem sempre uma grande mestria, rapidez e mão bastante segura. A representação da luz e da atmosfera envolvente, assim como a consequente representação dos volumes dos objectos por meio destas técnicas, está bastante facilitada relativamente a aguadas de tonalidades nem sempre muito fáceis de obter e, ao carvão, demasiado volátil ou instável.



69

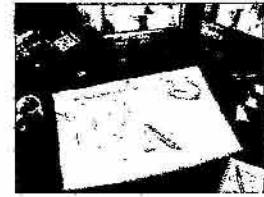


70

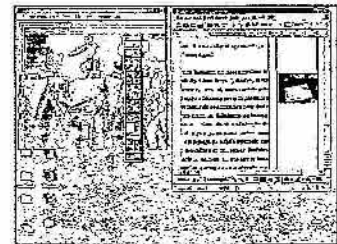
Do lápis ao rato e de novo ao lápis (esquisso, esboço e a "passagem a limpo" na era digital)

O desenho é uma linguagem, um modo simultâneo de reflexão e de expressão dependente (sensível) dos (aos) meios de registo a que recorre e, como tal, muito afectado pela recente revolução informática (ainda em curso). Consideremos o computador e a sua capacidade de armazenar e tratar dados analógicos em formato digital. A digitalização da imagem tem, como consequência imediata, não só a substituição do suporte e dos meios de registo gráfico como, também, uma alteração radical no que respeita ao próprio tratamento das imagens. A adopção generalizada do computador doméstico (PC) verifica-se a partir do momento em que este se torna amigável "*user friendly*" no que respeita à sua utilização, isto é, um instrumento gráfico (o interface gráfico) que simula ou se aproxima de máquinas ou suportes tradicionais. Se bem que tal não tenha sido imediato, a partir do momento em que se conseguiu tecnicamente essa possibilidade, o progresso no sector da imagem, e áreas afins de utilização, não tem parado de se desenvolver a uma velocidade exponencial, tanto no que respeita ao melhoramento das máquinas dedicadas (*hardware* e periféricos), como no que respeita aos programas especialmente criados para o desempenho dessas tarefas.

A produção e tratamento ("manipulação") da imagem torna-se cada vez mais acessível a um número crescente de "utilizadores" e o acesso a bancos de dados de imagens preexistentes é cada vez mais vulgarizado ou generalizado, dispensando, muitas vezes aparentemente, a função de esboço e posterior tratamento progressivo da imagem com vista à obtenção do produto final acabado e "passado a limpo".



71



72

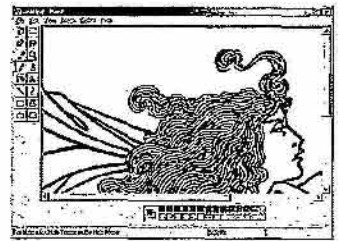
A autonomia do desenho, a partir do séc. XVI, deve-se sobretudo ao facto de este ter ganho um estatuto de autoria que o liberta das funções praticamente únicas de transitoriedade e de apoio a expressões artísticas mais definitivas, funções que desempenhava até então. A gravura vem facilitar a oferta e a difusão no que respeita a desenhos de mestres consagrados e modelos a ser seguidos e copiados, ameaçando o estatuto de superioridade e originalidade ganha pelo culto do desenho, no Renascimento. Numa primeira fase, as gravuras referir-se-ão às obras destes mestres universalmente "reconhecidos/aceites". Esse fenómeno de desgaste relativo da importância do desenho será continuado e agravado com a invenção da fotografia e, mais ainda, com os processos de reprodução fotomecânica. O desenho deixará assim de constituir uma actividade que pressupõe, à partida, um treino e adestramento obrigatório que é muitas vezes, e quase exclusivamente, dirigido a especialistas "naturalmente dotados" de capacidades gráficas ou artísticas. Tendo inicialmente visado sobretudo a cópia ou o desenho à vista, - e implicando desde logo um grande rigor e adestramento manual, desenhar terá, a partir de agora de cumprir outras funções, uma vez que existem para a velha (magia da) cópia cada vez mais e melhores recursos mecânicos que substituem, com grande vantagem a dupla (tripla?) olho/mão/(cérebro). É no entanto interessante verificar a grande capacidade de adaptação e transformação do desenho como disciplina a novas funções. Desenhar tende cada vez mais para um modo de estar ou para uma atitude próxima da reflexão científica ou da contemplação/meditação artística ou filosófica e autónoma. Isso pode ter a ver com a escassez de meios que sempre, desde os tempos mais remotos, caracterizaram o desenho no alcançar dos seus objectivos essenciais. Esboço, esquisso, visualização ou mesmo modelação continuada de ideias: o desenho está subjacente a qualquer representação e é indissociável de uma teoria.

Tudo hoje parece ser susceptível de ser armazenado e arquivado em expressões matemáticas (é essa a grande vantagem do computador que reduz tudo a um sistema binário de *bits* e de *bytes*). Qualquer forma de energia pode ser quantificada, descrita, codificada, comprimida e processada em expressões matemáticas guardadas sob forma electromagnética. O único problema ou desafio é a grande necessidade de espaço e a velocidade que isso por vezes implica e que, por enquanto não substitui plenamente o cérebro humano (sobretudo em gestos ou acções simples e rápidas como riscar ou traçar uma linha). A inteligência artificial ainda se encontra na sua primeira infância. Terá de aprender a aprender e talvez não estejamos longe do dia em que se auto reproduza e se torne autónoma.



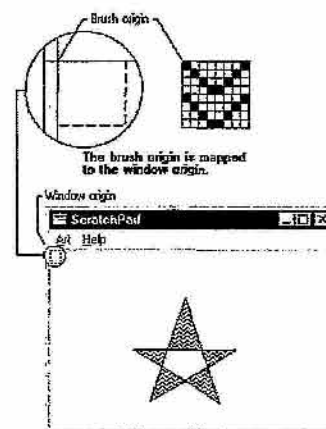
73

Numa primeira fase, pontos e linhas só seriam possíveis se previamente programadas. Depois começaram a aparecer em monitores ou ecrãs e adquiriram cor para desespero dos "gurús" mais puristas. Tinha de ser tudo pacientemente digitado em infindáveis linhas de código e "linguagem-máquina". Deu-se um grande salto com os interfaces gráficos e com o "rato" que passou a ser o "lápiz" sobre a "área de trabalho" (*desktop*) do computador. O papel impresso será apenas o final de uma complexa e "encriptada" cadeia do processo (ou processamento) tanto de texto como de imagens.

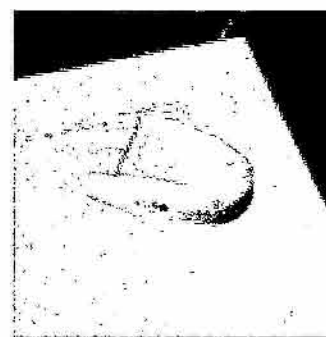


74

No que respeita a estas, duas possibilidades se apresentam: as imagens "raster" ou de *bits*, baseadas em redes ou malhas (*bitmaps*) e as imagens vectoriais formadas por objectos ou entidades descritas geometricamente ou por expressões matemáticas. Se, numa primeira fase, estas eram descritas e alimentadas pelo operador em cadeias de expressões lógicas e matemáticas, passariam rapidamente a ser digitadas em "caixas de diálogo", acessíveis a partir de "menús" postos graficamente à disposição do utilizador mais próximo do desenho ou das artes gráficas do que da engenharia e gestão informática. Estes programas serão aliás, cada vez mais, o resultado de extensas equipas de colaboradores de diferentes áreas e especialidades capazes de desenvolver programas cada vez mais complexos. O rato será o instrumento mais popular pela facilidade que acrescenta na utilização do computador. Movendo um cursor por cima da tela, proporciona algo que se perdera com o abandono do lápis. Ainda que as linhas por ele produzidas ficassem estranhamente desfasadas, tanto espacial como, por vezes, temporalmente, sempre se apresentou como uma solução ou um mal menor. Talvez por razões de falta de adaptação, talvez porque de facto é importante sentir ou ver a linha ou o desenho surgir como causa imediata do arrastar de um estilete ou de uma vara (a extensão do nosso índice), não tardou que para os desenhadores que não prescindissem nem do computador nem do gesto se criassem as canetas digitais que têm vindo progressivamente a realizar uma eficaz "desratização" informática. Mesmo que tenda a desaparecer, o rato ficará sempre como uma espécie de ex-libris do computador pessoal ou de um objecto que só poderia ter nascido ou sido inventado nestas circunstâncias. Ficaré por fazer um estudo sobre o impacto que o rato poderá ter tido como "instrumento de desenho", parente algo degenerado, pelo menos no que respeita à sua forma ergonómica desviante, do lápis, sendo que poderemos considerar que uma das características que este último apresenta é

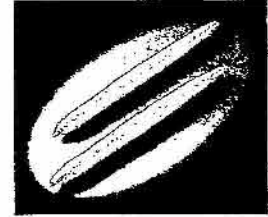


75



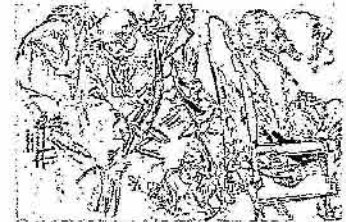
76

a estabilidade relativa no que respeita à sua configuração. E a prova disso são precisamente as canetas e as mesas digitalizadoras que, numa aparente inflexão se reaproximam das formas tradicionais do papel e do lápis.

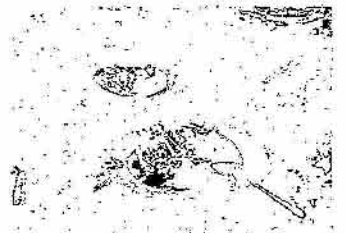


77

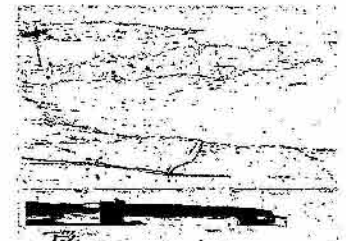
Sairia do âmbito das pretensões deste trabalho fazer um levantamento exaustivo de todos os autores que se revelaram por uma razão ou outra exímios desenhadores a lápis, até porque, como será fácil de compreender, nenhum poderá ser dado como exemplo por ter utilizado exclusivamente este instrumento. Poderemos, isso sim, complementar este levantamento com alguns exemplos e estariam nesse caso: Adolph Von Menzel, Auguste Rodin, Gustav Klimt, Egon Schiele, Lovis Corinth, Käthe Kollwitz, Paul Klee, Otto Dix, Georg Grosz, Oskar Kokoschka, Edward Hopper, Pablo Picasso, Almada Negreiros, Hans Bellmer, Alberto Giacometti, Arshile Gorki, Ronald Kitaj, David Hockney, Willem de Kooning, Claes Oldenburg, Chisto Javasheff, Lurdes Castro, António Lopez Garcia, Paula Rego e muitos outros, razão pela qual uma listagem deste tipo se tornará evidente e injustamente omissa.



78



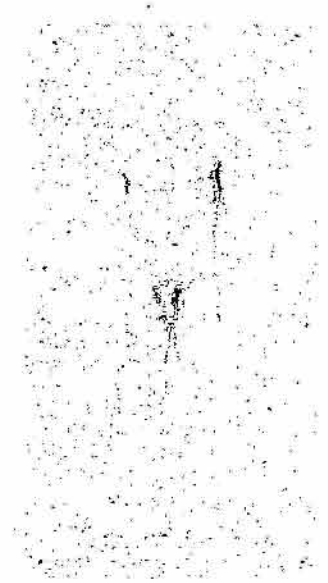
79



80

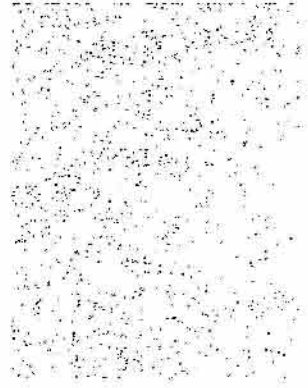
Conclusão

Procurámos demonstrar, no decurso do nosso trabalho que a escolha do instrumento actuante nunca é absolutamente inocente e que é da maior utilidade podermos dispor de um conhecimento mais aprofundado sobre instrumentos que por nos serem familiares, nem sempre valorizamos devidamente. Sem dúvida, isso só poderá contribuir para um alargamento das possibilidades expressivas da sua utilização. No caso do lápis é, no final, a grafite que ficará como testemunho do desenho, esteja ela contida num rígido invólucro de madeira, presa pelas pinças metálicas de um porta minas, ou mesmo espalhada em pó. Surgindo na época da Revolução Francesa, o lápis mostrou-se o instrumento de desenho que melhor permite uma expressão gráfica idendificável com os ideais estéticos propostos pelo Neo-Clacissismo. É um instrumento versátil, acessível e portanto ao dispor do cidadão, extremamente prático, resistente e de utilização fácil. O seu traço é rigoroso e claro permitindo correcção por apagamento o que o torna igualmente ideal para o ensino tanto das letras como das ciências. A facilidade relativa com que a grafite se deixa modelar permite, para além disso realizar desenhos apresentando gamas de cinzentos muito elaboradas e subtís. Uma excessiva utilização da grafite, num suporte, sobrecarrega o desenho com uma matéria que tende para a saturação criando brilhos ou reflexos metálicos e para a anulação, quase sempre violenta ou excessiva, do próprio suporte. Pelo contrário onde, quanto a nós, o lápis parece servir melhor é no desenho que tende a valorizar a linha de contorno fazendo-a vibrar com o espaço (branco) da página ou em acumulação com outras linhas, procurando estruturas rítmicas, de massa ou relações geométricas. Neste último caso, teremos o desenho de estudo ou esboço que se afasta decididamente do desenho que pretenda exhibir um maior índice de acabamento e que, muitas vezes já ultrapassa a expressão do desenho. Daqui decorre, também, uma das maiores dificuldades que se colocam ao investigador do desenho: o desenho tende sempre para a

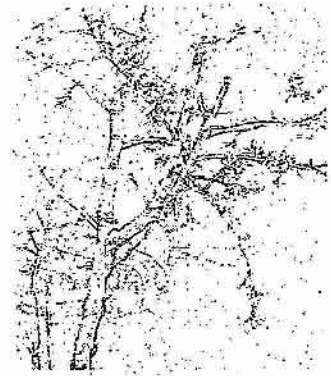


81

transparência ou invisibilidade. Entendemos o desenho como uma expressão que tem como função principal o seu desaparecimento ou anulação, de ser suporte ou estrutura e, muitas vezes, ser apenas suporte pelo suporte ou estrutura de coisa nenhuma. Os desenhos que conhecemos ou que nos são dados a ver serão assim, quase sempre, resgates ou destroços e daí, talvez, as grandes dificuldades que se colocam quando se trata da sua reprodução, arrumação, conservação ou classificação.



82



83

Bibliografia:

- BELL, Daniel.O; A Pious Bacchanal - Affinities between the Lives and Works of John Flaxman and Aubrey Beardsley, New York, Peter Lang, 2000
- CHALUMEAU, Jean Luc, As Teorias da Arte, Lisboa, Instituto Piaget, 1997
- FRANCO, Carlos Augusto Lyster, Um grande escultor - John Flaxman e a sua obra, separata de O Heraldo, Faro, 1915
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, Hergé ou le secret de l'image (essai sur l'univers graphique de Tintin), Éditions Moulinsart, 1999
- GODDIN, Philippe, Comment naît une Bande Dessinée (par dessus l'épaule d'Hergé), Casterman, 1991
- GOLDSTEIN, Carl, Teaching Art, NY, Cambridge University Press, 1996
- HUTTER, Heribert, Drawing (History and Technique), London, Thames and Hudson, 1968
- IRWIN, David, Neoclassicism, London, Phaidon Press Limited, 1997
- KOSCHATZKY, Walter, Die Kunst der Zeichnung, Wien, Residenz Verlag, 1990
- LAVALLÉ, Pierre, Les Techniques du dessin, Paris, Van Oest, Éditions d'Art et d'Histoire, 1949
- LUPTON, Ellen (e outros), The abc's of ... the bauhaus and design theory, NY, the Cooper Union for the Advancement of Science and Art, 1993
- MASSIRONI, Manfredo, Vedere con il Disegno, Franco Muzzio & C. editore, 1982, ed. ut. Ver Pelo Desenho, Lisboa, Edições 70, s.d.
- Miradas Sin Tiempo, Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2000
- MOLINA, Juan José Gomes, Las Lecciones del Dibujo, Ed. Cátedra, Madrid, 1995
- NÉRET, Gilles, Aubrey Beardsley, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1998
- NICOLAÏDES, Kimon, The Natural Way to Draw, London, André Deutsch, 1988 (1ª ed. 1972)
- PETROSKI, Henry, The Pencil, NY, Alfred A. Knopf, 1998
- RUDEL, Jean, Technique du Dessin, Paris, PUF, 1986
- RUSKIN, John, The Elements of Drawing, NY, Dover Publications, Inc. 1971
- Sequeira Um Português na mudança dos Tempos, Lisboa, IPM, 1996
- SÉRULLAZ, Arlette, Le Cabinet des Dessins, Delacroix, Paris, Flammarion, 1998

Notas:

- 1.) Hoje em dia tanto a mina de grafite como a madeira que a envolve foram substituídos, tanto num como noutro caso, por materiais obtidos sinteticamente.
- 2.) A facilidade com que se produzem os lápis e os números verdadeiramente astronómicos que esta produção atinge faz com que o lápis seja adquirido por valores quase insignificantes. Obviamente que isto à custa de menor exigência de qualidade. O lápis deixa assim de ter como função principal a escrita ou o desenho para passar a ser um simples objecto de colecção mais ou menos fantástico ou espetacular sendo muitas vezes mesmo oferecido, transformando-se num puro suporte de mensagens publicitárias ou promocionais.
- 3.) Esta origem poderá no entanto ser contestada uma vez que Joseph Hardmuth, um ceramista de Budweis na Áustria, terá descoberto os mesmos princípios mais ou menos na mesma altura. Este último é apontado pela enciclopédia alemã Brockhaus como o responsável não só pelo fabrico de um lápis de grande qualidade mas também de várias gradações calibradas e normalizadas, ou seja, aquilo que conhecemos hoje em dia pelas durezas H, HB, B, etc.
- 4.) A Rainha Vitória de Inglaterra privilegiava o lápis na sua correspondência pessoal. Do prestígio que o lápis gozava na altura é significativo o nome de marca que essa firma lhe atribuiu. Koh-I-Noor, o nome de um dos mais famosos diamantes oferecido pelos súbditos Indianos a sua Majestade Real de Inglaterra, está incrustado na coroa real britânica.
- 5.) De personalidade muito curiosa (participou como desenhador nas campanhas Napoleónicas no Egipto) estava relacionado com invenções e aperfeiçoamento de materiais e tácticas bélicas, como a utilização de balões e aeroestatos.
- 6.) E isto apesar de esforços feitos por pedagogos e escolas que já desde o séc. XVIII, como o Suíço Pestalozzi e o alemão Froebel tentaram por o ensino da escrita e da matemática em pé de igualdade com o ensino do desenho, procurando mesmo que coincidissem. Veja-se como, por exemplo, ABC der Anschauung veio a ter uma enorme influência visível nas marcas que deixou em sistemas experimentais pedagógicos ainda hoje válidos como as experiências pedagógicas da Bauhaus.
- 7.) Cf., entre outros, Bernhardt Degenhardt, Die Grafologie der Handzeichnung
- 8.) Muitas sinópias só conheceriam a luz do dia através da destruição de muros e paredes provocada por desabamentos em guerras e bombardeamentos.
- 9.) Na Idade Média, o copista procurava manter-se o mais fiel possível a um modelo previamente existente para que este pudesse ser transmitido com o mínimo de alterações.
- 10.) Cf. Jean Starobinsky, Les Emblèmes de la Raison
- 11.) Cf. Manfredo Massironi, Ver pelo Desenho, pp 25-26 e 66-67
- 12.) Como acontecerá, um pouco mais tarde, uso nas chamadas águas tintas, processo que deriva da água forte que é essencialmente um substituto químico da produção de tramas obtidas na gravura em madeira e na talha doce (metais) por meios físicos.

- 13.) Flaxman estaria a dirigir a filial romana da casa Wedgwood para quem havia trabalhado, com enorme proveito em Londres. A Wedgwood era uma fábrica de cerâmica com uma dinâmica que viria a ser característica das primeiras empresas de surgidas no princípio da revolução industrial. Estaria ao nível de uma casa como a Sèvres, sua concorrente em França. A Wedgwood não ficou só famosa pela aplicação de processos de produção modernos de múltiplos mas, também pela sua imagem de marca baseada na representação e difusão do gosto neoclássico.
- 14.) Desde que Montaigne viajou a Itália em 1580 que aristocratas cultos procuraram alargar os seus horizontes visitando o berço da Civilização Ocidental. Em número restrito, a princípio, os viajantes sofreriam das agruras do empreendimento, tais como assaltos, acidentes com os meios de transporte em percursos inóspitos e acidentados. Não obstante, nos séculos seguintes, estes turistas culturais, provenientes essencialmente da Inglaterra França e América, fluíam através de toda a Europa em número considerável a caminho de Itália. Esta viagem era conhecida por Grand Tour. Nos finais do séc XVIII com a moda do Neoclassicismo na Grã Bretanha e com a fundação da École de Beaux Arts em Paris uma grande parte destes Grand Touristes eram arquitectos ou artistas que se deslocavam para ir absorver, a partir dos grandes monumentos da Roma Antiga —e mais tarde dos templos sobreviventes dos tempos da Grécia Clássica em Paestrum perto de Nápoles—as proporções ideais e os belos detalhes que os iriam inspirar o seu trabalho. Os estudantes de Belas Artes eram mesmo incumbidos de enviar recolhas (envois) para Paris: esboços de ruínas observadas e por vezes mesmo reconstruções imaginadas ou fantasistas de edifícios.
Ao contrário do que se poderia prever, o Grand Tour manteve-se como prática dos jovens artistas e arquitectos com o passar de moda do Neoclassicismo,
- 15.) Cf. Edward Lucie-Smith, *Symbolist Art*
- 16.) Betty Edwards, *Drawing With the Right Side*, um verdadeiro "best-seller" dos anos 70.
- 17.) para um copista da Idade Média o desvio em relação ao original é visto quase como uma heresia. O conceito de originalidade estaria reservado a Deus como único criador.
- 18.) O lápis de grafite nessa altura, já só conserva o nome, tratando-se de facto de um pau relativamente espesso de negro gorduroso e normalmente livre de qualquer envolvimento ou invólucro constrangedor. Não devemos de modo nenhum confundir este meio (também utilizado nos excelentes desenhos de Seurat) com o lápis de Conté original. Estes desenhos são a própria negação da necessidade absoluta do recurso da linha expressa no desenho.
- 19.) " David em França como pintor, John Flaxman em Inglaterra como escultor, eis sem contestação os dois verdadeiros fochos que iluminaram, guiaram e guiarão para o futuro as escolas modernas inglesa e francesa. As estradas seguidas por estes mestres, cujo nome jamais perecerá com os monumentos da sua arte, são assaz largas para que os artistas de espírito bem formado e de consciencia pura possam percorrê-las, não as perdendo de vista no caso de se transviarem ... Resumindo: Pode dizer-se que John Flaxman soube substituir o estilo amaneirado do séc. VXIII, que na sua Pátria tinha grandes cultores, pelo estilo puro, nobre e grandioso da Antiguidade sob o ponto de vista da correcção e do acabamento. Sob este aspecto as suas obras são incomparáveis, embora lhes falte algumas vezes movimento e graça." in "Um grande escultor, John Flaxman e a sua obra" separata de O Heraldo, Faro, 1915

- 20.) O carácter linear e limpo destas ilustrações em que a composição, respeitando um certo rigor clássico no apoio que as suas figuras encontram na horizontalidade, ao estilo dos frisos do Parténon e da cerâmica grega, remete-nos para os preceitos ou regras adoptadas e quase programaticamente propostas pelos ideais neoclássicos de Winkelmann ou Mengs. Trata-se de um combate pela higiénica manutenção de uma clareza de expressão que se opõe, programática e estilisticamente, ao modo barroco, julgado e condenado como frívolo, excessivo, não verdadeiro e mesmo moralmente inaceitável. Veja-se o caso das seitas artísticas como os "barbus" franceses, os "nazarenos" alemães e os "pré-raphaelitas" ingleses.
- 21.) Pode-se ainda referir um certo revivalismo de Beardsley surgido nos anos 60 e 70, com o psicadelismo de Peter Max, entre outros, ou no filme de animação Yellow Submarine dos Beatles.
- 22.) S. Symmons, *Flaxman and Europe: The Outline Illustrations and their Influence* (New York, 1984)[Garland Thesis].

Índice das Ilustrações

- 1.) Gravura de Claes Oldenburg. Proposta para monumento em NY. Ponta de lápis afiado.
- 2.) Desenho numa gruta do paleolítico ca. 15000 a.C.; Pech-Merle.
- 3.) Macaroni grafismos em gruta do paleolítico.
- 4.) Jovem de Pompeia com *stylus* e *pugillares* ou livro de tábuas enceradas. (Sapho?)
- 5.) Ilustração de Gesner de um *stylus* suspenso a tábuas de cera.
- 6.) Villard de Honnecourt
- 7.) Ilustração alemã do séc. XIII representando monge copista e aprendiz
- 8.) Coleção de pontas de metal (*stylus*) entre as quais um compasso.
- 9.) Ilustração alemã de um cortador de grafite do séc. XVIII.
- 10.) Tratamento e preparação de madeiras.
- 11.) Tratamento e corte de minas de grafite.
- 12.) Cozedura em autoclave.
- 13.) Acondicionamento e embalagem.
- 14.) 12 estádios na produção do lápis, desde o bloco(1) à inserção da borracha e acabamento(12).
- 15.) Entrada de mina de grafite em Borrowdale, Cumbria.
- 16.) Vendedor de grafite inglês, inícios do séc. XVIII.
- 17.) Xilogravura do séc. XVI representando os materiais necessários a um bom escriba. De notar a ausência quer do lápis quer da grafite.
- 18.) Primeira ilustração conhecida de um lápis de grafite. Livro dos fósseis de Konrad Gesner, 1565.
- 19.) Página da Enciclopédia de Diderot e D'Alembert. Materiais de desenho.
- 20.) Jacques-Nicolas Conté
- 21.) Linha de montagem numa fábrica de lápis em Borrowdale nos inícios do séc. XX.
- 22.) Desenho de criança de 5 anos (Francisco).
- 23.) Desenho de criança de 7 anos (António-retrato do pai).
- 24.) Detalhe de um exercício de "desenho pontado" em *Stygmographie or Writing and Drawing from Points* (1839), de Franz Carl Hillard.
- 25.) Detalhe de uma ilustração do manual de desenho de Johannes Ramsauer (1821).
- 26.) Ilustração do *ABC der Anschauung* de H. Pestalozzi e C. Buss (1803).
- 27.) Frontispício das *Vitae* de G. Vasari, 1ª edição (L. Torrentino, Florença, 1550), Xilog.
- 28.) Revisão de prova. Gravura representando Gutemberg e a sua prensa.
- 29.) Desenho à pena, tinta da china e bistre, de H. Golzius, simulando a maneira da gravura.
- 30.) Ilustração a partir de composição de J. Flaxman. Odisseia de Homero.
- 31.) Júpiter e Tétis, J.-A.D. Ingres
- 32.) Napoleão I, J.-A.D. Ingres
- 33.) Estudo para a Morte de Sardanápolo. Pastel, sanguínea e giz sobre papel. E. Delacroix
- 34.) Retrato de Madame Pierref. Mina de chumbo. 1827. E. Delacroix
- 35.) Estudo para a Morte de Sardanápolo. Pastel, sanguínea e giz sobre papel. E. Delacroix
- 36.) Estudo de figura. Sanguínea. Miguel-Angelo Buonarroti
- 37.) Cherubini Alberti, a partir de um Ignudi Miguel-Angelo, gravura séc. XVI.
- 38.) Francisco Goya, detalhe de litografia das tauromaquias.
- 39.) Napoleão e sua corte inspeccionando o Laocoonte trazido de Roma para o Louvre.
- 40.) Desenhador das expedições napoleónicas ao Egipto.
- 41.) J.S. von Carolsfeld (1795-1872). Desenho a lápis de F. Olivier num passeio.
- 42.) Estudos de figuras de António Domingos Sequeira, do seu álbum de desenhos.
- 43.) Homero invoca a Musa, gravura a partir de composição de John Flaxman. Odisseia.
- 44.) Júpiter e Tétis, gravura a partir de composição de John Flaxman. Odisseia.
- 45.) Convite para exposição de cerâmicas da Wedgewood, vaso com desenho de Flaxman
- 46.) Vaso da casa Wedgewood com relevo concebido por John Flaxman.

- 47.)Aguarela de Hubert Robert (detalhe), jovem rapariga desenhando ruínas antigas, 1786.
- 48.)Ilustração de Audrey Beardsley para *Le Morte Darthur*, 1893.
- 49.)Ilustração inacabada de A. Beardsley. Apolo perseguindo Daphne, 1896
- 50.)Ilustração do pré-rafaelita W.Crane para a origem do desenho no mito de Dibutade.
- 51.)Detalhe de gravura italiana representando o estudo pela cópia de modelos académicos
- 52.)Atelier de David com discípulos trabalhando a partir do modelo vivo. J-H Cless.
- 53.)Detalhe de pintura inacabada de J-L David, "O Juramento do Jogo da Pela"
- 54.)Estudo de figura para o "Juramento do Jogo da Pela" de J-L David, lápis sobre papel
- 55.)Auto retrato de Ingres, lápis sobre papel, 1835
- 56.)Estudo de Ingres para a figura de Estratónice, lápis brando e carvão sobre papel creme
- 57.)Auto retrato de Edgar Degas. Lápis sobre papel.
- 58.)Camera obscura
- 59.)Tenda com camara obscura para transferencias de imagens.
- 60.)John Ruskin, desenho a lápis. Estudo de ramo e folha.
- 61.)Johann Friedrich Overbeck, (1789-1869 Roma) "Cura de Lázaro", detalhe de desenho linear de expressão típica dos "Nazarenos".
- 62.)Água forte da *Suite Vollard* de P. Picasso
- 63.)Capa da revista *Yellow Book* com desenho de Audrey Beardsley
- 64.)Esboço a lápis de vinheta de banda desenhada. TinTin *Voo707 para Sydney* de Hergé
- 65.)Esboço a lápis de prancha de banda desenhada. TinTin *Voo707 para Sydney* de Hergé
- 66.)Ilustração a partir de composição de John Flaxman. Odisseia de Homero
- 67.)Georges Seurat, Hindu em meditação. Lápis sobre papel.
- 68.)Georges Seurat, Estudo para pintura. Lápis Conté
- 69.)Gustav Klimt, Nú reclinado, crayon noir, 1888
- 70.)António Lopez Garcia, Estudo de interior, lápis sobre papel
- 71.)Ambiente de trabalho com equipamento para tratamento digital de imagem
- 72.)Ambiente de trabalho virtual do sistema operativo Windows98
- 73.)Disquete e CD-Rom
- 74.)Janela do programa para tratamento digital de imagens Paint do Windows98
- 75.)Esquema explicativo de um " bitmap"
- 76.)"Rato" de computador sobre mesa ou prancheta digitalizadora.
- 77.)Canetas digitais.
- 78.)Estudo de personagens de Adolph von Menzel mostrando a sua utilização do lápis de carpinteiro.
- 79.)António Lopez Garcia. Estudo de refeição. Lápis sobre papel.
- 80.)Christo Javacheff. Estudo para intervenção em ambiente natural, envolvimento.
- 81.)Antonio Lopez Garcia. Estudo a lápis sobre papel de figura masculina para grupo escultórico de madeira.
- 82.)Desenho de silhueta (sombra de planta) de Lurdes Castro.
- 83.)António Lopez Garcia. Desenho da série "Membrillos". Lápis sobre papel.

Errata:

- O último período de texto da página 3, por lapso, não está concluído.
Assim, onde está

A correspondência e a íntima relação do suporte com os meios riscadores implicam a constante consideração de um, quando pretendemos fazer o estudo ou a abordagem mais

leia-se:

A correspondência e a íntima relação do suporte com os meios riscadores implicam a constante consideração de um, quando pretendemos fazer o estudo ou a abordagem mais sistemática do outro. Assim uma maior generalização do uso do papel no Ocidente, a partir de finais da Idade Média terá sido uma condição absolutamente indispensável, não só para a utilização de novos meios mas, também, para uma alteração substancial das funções da imagem em geral e do desenho em particular, bem como do modo como este foi alterando o seu estatuto como linguagem ou forma autónoma de expressão, implicando assim novos modos de ver e representar.

- Na página 12, linha 23, em vez de 17953 leia-se 1795.