

Sobre o desenho no Brasil

**Alberto Martins;
Jean-Baptiste Debret;
Elisa Bracher; Ester
Grinspum; Flávio
Motta; Henrique
Bernardelli; Joachim
Lebreton; José Spaniol;
Lasar Segall; Lucio
Costa; Madalena
Hashimoto; Marco Buti;
Mário de Andrade;
Paulo Monteiro; Paulo
Pasta; Rui Barbosa;
Vilanova Artigas.
Claudio Mubarac (org)**

Sobre o desenho no Brasil

Claudio Mubarac (org)

Sobre o desenho no Brasil

**Alberto Martins;
Debret; Elisa Bracher;
Ester Grinspum;
Flávio Motta; Henrique
Bernadelli; Joachim
Lebreton; José
Spaniol; Lasar Segall;
Lucio Costa; Madalena
Hashimoto; Marco Buti;
Mário de Andrade;
Paulo Monteiro; Paulo
Pasta; Rui Barbosa;
Vilanova Artigas.**

Claudio Mubarac (org)

6 Introdução	164 Flávio Motta
16 Debret	174 Desenho e emancipação – Flávio Motta
26 Memória do Cavaleiro Joachim Lebreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro – Joachim Lebreton	182 Claudio Mubarac
50 Henrique Bernardelli	188 Ester Grinspum
60 O desenho e a arte industrial – Rui Barbosa	194 Paulo Monteiro
82 Lucio Costa	200 Marco Buti
94 O ensino do desenho – Lucio Costa	208 Madalena Hashimoto
120 Lasar Segall	216 Elisa Bracher
130 Do desenho – Mário de Andrade	224 Paulo Pasta
138 Vilanova Artigas	230 José Spaniol
150 O desenho – Vilanova Artigas	236 Alberto Martins
	242 Desenho é primeiro, não preliminar – Claudio Mubarac
	252 Biografias

Introdução

Claudio Mubarac

Esta reunião de ensaios propõe um périplo sobre as ideias que circulam, desde o século XIX, a respeito dos usos e das vocações ligadas ao desenho no Brasil. Enseja, em consonância com os ensaios visuais, projetar especulações e estimular reflexões que se estabeleçam sobre suas práticas, assim como sobre o fato de o desenho ser um discurso discreto. Com sua noção própria de economia, suas tipologias, seus códigos, seus sistemas e suas estratégias, o desenho está sempre engajado em profícuos e densos diálogos com outras formas de discurso e com outros modos de construir fabulações sobre as coisas e as experiências do mundo. Apesar de jovens, a história e a prática do desenho no Brasil já contam, segundo meu entender, com uma densidade e com uma presença notável sempre atritadas por nossa história política, por nossa convivência problemática e pelos ventos inquietos de nossa herança cultural, o que nos obriga a rever alguns artistas e pensadores que se debruçaram sobre essa arte de maneira prospectiva e propositiva. Tudo balizado por um desejo de medir o pulso e as pulsões dos papéis que o desenho pode cumprir hoje, em seus endereços e seus destinos.

A ideia de desenho como desígnio entra na língua portuguesa em meados do século XVI, por textos e contextos criados por Francisco de Holanda, que, em viagem a Roma, em 1538, trava contatos com Lattanzio Tolomei, o círculo de Vittoria Colonna e Michelangelo Buonarroti – e certamente com uma extensa gama de artistas e humanistas. Esses contatos são essenciais para transformar a herança que Francisco de Holanda recebeu de seu pai, ligado à tradição da miniatura e à cultura flamenga, inoculando no jovem artista doses potentes da experiência do *disegno* italiano. De volta à corte de dom João III, faz circular o que recolheu da cultura clássica romana e toscana, escrevendo obras fundamentais, baseadas no Renascimento italiano, no que diz respeito à pintura, ao desenho, a seus fundamentos e a suas concepções. No entanto, quando dom Sebastião sobe ao trono, em 1568, o prestígio de Francisco de Holanda diminui, já que o novo monarca faz recair seus interesses sobre questões eminentemente militares, dirigidas às conquistas territoriais e à manutenção das colônias.¹

1. Para uma visão aprofundada desse assunto, ver Francisco de Holanda, *Do tirar pelo natural*. Organização, apresentação e comentário de Raphael Fonseca. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

Mais frequente em Portugal para designar a prática do desenho, nos séculos XV e XVI, era o uso de vocábulos como “debuxo”, “pintura”, “risco”, “traço”, empregados para nomear o que hoje chamaríamos de “representação gráfica”. Na mistura desses conceitos, o desenho assumiu uma tripla definição: manteve o risco e o traço, como âncora de prática; e o debuxo assumiu *ideazione*, como discurso intelectual prévio e como descrição, mas se tornou também linguagem figurada, intento, propósito, empresa, aproximando-se do desígnio pela via mais direta da ideia de construção. No fim do século XVII, importou da França a noção de desenho como projeto, que invadiu a cena e progressivamente roubou parte do alcance semântico mais sofisticado proposto pelo *disegno* italiano e por suas reverberações. O pragmatismo dos engenheiros militares foi uma razão central para essas transformações de ordem semântico-estrutural, como teoria e como práxis. Estabeleceu-se uma íntima relação entre as questões da engenharia militar e do desenho, sendo a perspectiva e a geometria prática vetores principais para os levantamentos topográficos; sendo a astronomia e a ciência náutica essenciais para os domínios territoriais, a instalação de equipamentos de guarda e a manutenção das poses coloniais, durante os três séculos de avanços sobre as novas terras conquistadas.

O desenho era, então, questão de Estado. E, por essa perspectiva, como engenheiros militares viam e desenhavam o Brasil? Que papel o desenhado desempenhava nessas empresas? O de mapear, distribuir, construir fortificações, estabelecer fronteiras, gerar estratégias de ocupação, negociar, tudo debuxado e lastreado pelos projetos da coroa portuguesa. O desenho dos engenheiros militares, portanto, é o retrato da possessão das terras além-mar por e para um monarca ausente, nas brechas e nos brechós de nossa história.²

Afora os milagres produzidos pelo barroco no Brasil, até 1808 era esse o panorama visto e visado nos usos do desenho aqui realizados. Só com a vinda da família real, para refundar sua coroa em terras coloniais, foi que os interesses começaram a mover-se por outros ventos. Afinal, além da continuidade das demarcações territoriais, agora com mais eficácia, haveria de se pensar em outros

2. Esse assunto foi largamente tratado em Beatriz Piccolatto Siqueira Bueno, *Desenho e desígnio. O Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: Edusp, 2011.

desenhos. Os membros da corte precisariam ser reconhecidos, para isso retratistas passariam a ser indispensáveis; os grandes fatos deveriam ser comemorados, e a pintura da história teria que ser uma prática; documentos, decretos, ordens, contabilidades deveriam ser produzidos e divulgados, e assim deveriam ser instaladas gráficas, e a gravura seria uma necessidade; a mão de obra precisaria ser mais qualificada, já que os hábitos da coroa não poderiam render-se à selvageria nem à brutalidade de colonos e colonizados. Ou seja, os desenhos deveriam ser multiplicados, em suas diversas funções, seus usos e suas extensões.

É disso que trata o primeiro texto desta coletânea sobre o desenho no Brasil, “Memória do Cavaleiro Joachim Lebreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro” (1816), de Joachim Lebreton, numa transcrição feita por Mário Barata, em fins dos anos 1950, e publicada na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, em 1959. Endereçado ao conde da Barca, ministro que o autor conhecera em Paris, havia a esperança por parte do chefe da Missão Francesa de que este encaminhasse o *projet* a Sua Majestade, o rei dom João VI. O texto propõe a criação de duas escolas para as “artes do desenho”, uma para belas-artes e outra para artes e ofícios, funcionando com o mesmo corpo de professores – a saber, além do próprio Lebreton, Jean-Baptiste Debret, pintor de história; Nicolas-Antoine Taunay, pintor de paisagens e cenas históricas; Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, arquiteto; Auguste-Marie Taunay, escultor; e Charles Simon Pradier, gravador. Todos estavam preparados para “organizar um sistema completo de instruções das artes, em sua dupla acepção”. No entanto, se todo esse movimento foi fundamental para a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, futura Academia Imperial de Belas Artes, a escola gratuita, que deveria atrair os mais pobres, para melhorar a qualidade da mão de obra através do aprimoramento dos ofícios, teve que esperar até 1856, quando Francisco Joaquim Bethencourt da Silva idealizou e organizou o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, a “escola do povo”, altruísta e sob a tutela da Sociedade Propagadora das Belas Artes.

É sobre essa empreitada o segundo texto, “O desenho e a arte industrial”, de Rui Barbosa; na verdade, trata-se de um discurso por ele pronunciado em 23 de novembro de 1882, no Liceu de Artes e Ofícios, encerrando “em si a fórmula mais precisa da educação popular, e a educação real do povo é a educação da nação”. O

texto parte das exposições internacionais acontecidas na Europa, local de combate entre as nações civilizadas sobre a qualidade de suas indústrias, mas trata também – e principalmente – do desenho, “essa modesta e amável disciplina, pacificadora, comunicativa e afetuosa entre todas: o desenho professado às crianças e aos adultos, desde o *Kindergarten* até a universidade, como base obrigatória na educação de todas as camadas sociais”. Tendo como referência John Ruskin, Charles B. Stetson e vários outros autores e educadores contemporâneos, Rui Barbosa escreve como entusiasta de uma cruzada na qual desenho e educação são sinônimos, acreditando ser ele a extensão humana que externa a capacidade que todos temos de projetar medidas sob nosso olhar e sobre os espaços que nos circundam e, ao mesmo tempo, de lançar sobre esses lugares os ecos de nossa imaginação. Trata, ademais, de quesitos mais técnicos, conferidos por meio de preleções como práticas, como matéria fundante a ser desenvolvida na formação das classes menos favorecidas. É um texto cheio de indagações, algumas ainda atuais, tanto sobre os diversos papéis do desenho quanto sobre ele poder ser fundamento da educação nas políticas públicas.

Em 1940, por solicitação de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde Pública do Estado Novo de Getúlio Vargas, entre 1934 e 1945, Lucio Costa desenvolve um programa para reformulação do ensino de desenho no curso secundário, tema abordado pelo terceiro texto de nossa seleção. Foi durante essa gestão que a reforma do ensino secundário se efetivou com a promoção do ensino técnico e profissionalizante, por meio de convênios com entidades empresariais, que deram origem ao Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) e ao Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac). O programa visava a desenvolver nos jovens a capacidade analítica, por meio do desenho de observação, como inseparável das forças da imaginação. Intenção, compreensão, significado e construção se conjugam na experiência formativa do desenho, com o intuito de aproximar os jovens da arte como potência de criação autônoma. Lucio Costa abre seu texto afirmando que “o rabisco não é nada, o risco – o traço – é tudo”. O plano de ação é minucioso e descreve, para cada um dos quatro anos de formação, as modalidades do desenho a ser ministradas: técnico, de observação, de ilustração, de ornamentação, de criação, desenho como arte – o conjunto a ver brotar com essas práticas a inteligência, como força moral diante

da comunidade; a curiosidade, do desenho como documento; e a expressão plástica, como combustível para as forças ilimitadas da imaginação. São descritas em detalhes as progressões do ensino e os exercícios que as dimensionam. Percebe-se de modo nítido a preocupação com a constituição de um vocabulário derivado da história das artes, mas também das vivências mais cotidianas. Notam-se dimensões do tempo histórico nas preocupações com uma ética e uma hermenêutica modernistas, nos atritos previstos entre o desenho e a linguagem fotográfica, na precaução de não intervir o professor nos processos dos alunos, apostando na divagação e na liberdade como caminhos quase naturais para aprender a ver, e no “perfeito ajuste da forma à função”, alertando que a educação artística deveria ser para nós o que para os antigos foram “o pão e o vinho”, “visando a atender as necessidades humanas primárias e fundamentais”. É um texto amplo, medido, em favor da importância seminal do desenho para a consolidação da nação e da cidadania.

O autor do quarto texto, Mário de Andrade, descreve outras parábolas nas considerações expostas em “Do desenho” como introdução ao álbum *Mangue* (1943), de Lasar Segall, publicado um ano após a grande retrospectiva do artista no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A publicação é composta de 42 desenhos reproduzidos em zincografia, mais quatro estampas originais, com tiragem de 135 exemplares, editados por Murilo Miranda. Também escrevem textos introdutórios Jorge de Lima e Manuel Bandeira. Diferentemente dos companheiros de escritura, em seu texto Mário de Andrade pouco falou de Lasar Segall – e menos ainda do *Mangue*, região de meretrício da então capital do Brasil –, o que causou desentendimentos entre o poeta e o editor. Sabemos que Mário havia escrito um longo texto para o catálogo da já mencionada retrospectiva de Segall. Contudo, isso em si talvez não explique a disposição dos argumentos em aspectos mais gerais sobre o desenho. Por que era tão importante para ele pensar sobre o desenho naquele momento como um lugar, mais que nos usos particulares que dele fazia Segall? Arrisco dizer que Mário de Andrade entendera uma mudança de diapasão no que diz respeito às agendas do desenho naquele momento do modernismo. Ele tenta investigar as complexas relações entre autonomia e heteronomia que o desenho moderno alicerça, os espelhamentos entre gráfica e caligrafia, a “veemência lírica” do desenho, aproximando-o mais da escritura que da pintura. E, por uma via indireta,

Editora

Anderson Freitas
Fabio Valentim
Gabriella Gonçalves
Marina Rago Moreira
Hiram Latorre
Karime Zaher
Mariana Caldas
Alexandre Duarte Bassani
Gabriela Duarte Navajas
Thais Albuquerque

Núcleo de design

Celso Longo
Daniel Trench
Mateus Tenuta
Manuella Leboreiro
Giani Pardini
Anita Solitrenick
Marina Schiesari

Associação Escola da Cidade

Arquitetura e Urbanismo
Rua General Jardim, 65
Vila Buarque, São Paulo/SP

editora

**escola
da cidade**

Organização e concepção

Claudio Mubarac

Coordenação editorial

Editora EC

Projeto gráfico

Núcleo de design EC

Preparação e revisão

Thais Rimkus

Revisão

Otacílio Nunes

**Tratamento de imagens
e impressão**

Ipsis

Créditos fotográficos

Horst Merkel (pp. 17-25)
João Luis Musa (pp. 51, 54-5, 58-9;
183-7; 189-93; 195-9; 209-13)
Jorge Bastos (pp. 221-5)

Agradecimentos

Alberto Alexandre Martins
Casa Lucio Costa
Ciro Pirondi
Elisa Bracher
Ester Grinspum
Galeria Millan
João Luiz Musa
José Paulo Gouvêa
José Spaniol
Julieta Sobral
Madalena Hashimoto
Marco Buti
Museus Castro Maya/Ibram/MinC
Museu Lasar Segall/Ibram/MinC
Paulo Mendes da Rocha
Paulo Monteiro
Paulo Pasta
Pinacoteca do Estado
de São Paulo
Revista Serrote
Rosa Artigas
Valeria Piccoli

O desenho, em sua vibração primeira, é descoberta, independentemente de ser ou não grafado. Portanto, deveríamos ao menos rever sua presença e sua importância não mais só insistindo em seus aspectos artísticos/estéticos, mas vendo no desenho uma caixa de ferramentas, virtuais ou materiais, uma família de técnicas e procedimentos, relativamente autônomos e abertos para controlar o poder de realizar marcas significativas, numa infinita variedade de combinações e permutações, ligadas aos mais diferentes projetos humanos.



978-85-64558-44-1