

A caminho do desenho: processos de ver e criar o mundo, no contexto de uma escola de design

On the Way to Drawing: Processes of Seeing and Creating the World, in the Context of a Design School

Luciano Pessoa¹

Resumo: Neste ensaio discute-se aspectos da prática e do ensino de desenho no contexto de uma escola superior de Design Gráfico, especialmente em perspectiva transdisciplinar, buscando o diálogo com textos e autores das áreas de Artes, Design, Literatura, Comunicação, Psicologia e Filosofia, com a intenção de alargar os horizontes de um olhar supostamente técnico, instrucional, circunstancialmente utilitário, para reencontrar o desenho como a atividade humana perene, ancestral, de conhecimento e de invenção do mundo. Em chave exploratória predominantemente teórica, tomou-se como objeto determinados momentos e atitudes no fazer do desenho ao longo da História (e Pré-História), no sentido de identificar ambientes e realidades complexas desse fazer, e que podem eventualmente situar melhor o estudante de Design nesse que é um caminho de criação. Entre os autores reportados, encontram-se Alexandre Wollner, Donis A. Dondis, Ellen Lupton, Flavio Motta, Ladislav Mandel, Paul Klee, Wassily Kandinsky.

Palavras-chave: Desenho; Projeto; Ver; Criar; Escola de Design.

Abstract: This essay discusses aspects of the practice and teaching of drawing in the context of a higher school of Graphic Design, especially in a transdisciplinary perspective, seeking dialogue with texts and authors from the areas of Arts, Design, Literature, Communication, Psychology and Philosophy, with the intention of widening the horizons of a supposedly technical, instructional, circumstantially utilitarian look, to rediscover drawing as a perennial, ancestral human activity of knowledge and invention of the world. As a predominantly theoretical exploratory key, some moments and attitudes of drawing throughout History (and of Prehistory) were taken as object, in order to identify complex environments and realities of this doing and to better situate the student of Design in that which is a path of creation. Among the authors reported are Alexandre Wollner, Donis A. Dondis, Ellen Lupton, Flavio Motta, Ladislav Mandel, Paul Klee, Wassily Kandinsky.

Keywords: Drawing; Project; See; Create; Design School.

Nos inícios, caminhar

Jean Guilaine, nos diz Careri (2013, p.41), aponta que o registro mais antigo da passagem humana sobre esta Terra estaria nas pegadas de um *Australopithecus Afarensis* adulto e seu possível filho, andando em posição ereta, que teriam se solidificado no lodo vulcânico em Laetoli, na Tanzânia, há 3,7 milhões de anos.

¹ UMC Universidade de Mogi das Cruzes (UMC); Universidade Paulista (UNIP). Av. Dr. Cândido Xavier de Almeida e Souza, 200, CEP: 08780-911, Mogi das Cruzes, SP. E-mail: lucianopessoa@umc.br

A caverna de Chauvet-Pont-d'Arc, no sul da França, descoberta em 1994 e registrada por Werner Herzog no filme *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010), guarda alguns desenhos datados de 30 mil a.C., talvez os mais antigos registros gráficos humanos conhecidos até nossos dias. São desenhos de animais, cavalos, bisões, leões, ao lado de inúmeras marcas da mão humana. Ao lado das imagens das cavernas de Lascaux, Altamira, essas figuras aparecem eventualmente nas primeiras páginas dos livros que se debruçam sobre o longo e sinuoso caminho da assim chamada História da Arte.

Na literatura grega nascente, por volta do século VIII a.C., nos cantos da *Ilíada* e da *Odisseia* atribuídos a Homero, há o sentido forte da narrativa e dos percursos, das grandes travessias, dos acontecimentos encadeados em linha, da aventura humana entre deuses e feras, até os confins da terra – e da palavra.

Se caminhar parece ser nosso destino – meta e odo, finalidade e meio, condição e atitude integrados no mesmo gesto –, igualmente será o deixar marcas, rastros de nossa passagem, pegadas. Nessa chave a exploração, leitura e escrita geográfico-epidérmica de John Donne em "liberto-me ficando teu escravo / onde cai minha mão / meu selo gravo"; assim como o habitar permeado das marcas do hábito, na sugestão de Walter Benjamin em *Rua de mão única*:

Deixa que a minha mão errante adentre / Atrás, na frente / Em cima, embaixo, entre / Minha América, minha terra à vista / Reino de paz se um homem só a conquista / Minha mina preciosa, meu império / Feliz de quem penetre o teu mistério / Liberto-me ficando teu escravo / Onde cai minha mão / Meu selo gravo (CAMPOS, 1986)².

Habitar esses aposentos forrados de pelúcia não era mais que seguir um vestígio estabelecido pelos hábitos. [...] O vestígio que deixara em almofadas e em poltronas, que seus parentes deixaram nas fotografias, que seus bens deixaram em estojos e que às vezes parecem tornar esses aposentos tão superpovoados como os columbários (BENJAMIN, 1987, p.266-267).

De modo semelhante, há o mais que natural gesto humano de deixar marcas (presente desde o homem do paleolítico) sobre o espaço que habita, sobre a cidade, conforme a reflexão de James Hillman em *Cidade e alma*:

A alma precisa de suas imagens e, quando não as encontra, elabora substitutos; cartazes de rua e grafite, por exemplo. Mesmo na Alemanha

² Trecho de "Elegia, indo para o leito", poema de John Donne, século XVII, traduzido por Augusto de Campos em *O anticrítico*, São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

Oriental ou na China, onde a propaganda não é permitida, os slogans são escritos com letras garrafais nas paredes e avisos são afixados. A mão humana espontaneamente deixa sua marca, insistindo em mensagens personalizadas; em todo o lugar a natureza humana imediatamente escreve suas iniciais nos monumentos. Essas marcas feitas em lugares públicos, chamadas de deformação de monumentos, na verdade impõem uma forma pessoal numa parede impessoal ou numa estátua monumental. A mão humana parece querer tocar e deixar seu toque, mesmo que apenas através de manchas obscenas ou rabiscos horríveis. Portanto, vamos assegurar que a mão tenha o seu lugar na cidade, não apenas nas lojas dos artesãos e nos artefatos à mostra, mas também ao animar e trazer cultura para as paredes, pedras e espaços desoladamente intocados pela mão humana. Certamente, as grandes obras da engenharia e da inspiração arquitetônica não seriam espoliadas pela presença de imagens que refletem a "alma" através da mão (HILLMAN, 1993, p.40-41).

Texto e tecido, fio e meada, destino e sentido

Seres caminhantes e falantes, pois, deixamos marcas, rastros, trajetórias, linhas percorridas e também escritas, grafadas, as mesmas linhas que desenhamos e que nos desenham ao longo do tempo e do espaço – o que pode nos remeter também às palavras gregas de sonoridade aproximada *mitos* (fio da teia) e *mythos* (mito). Ao menos desde as Moiras (fiandeiras e tecelãs dos destinos na mitologia grega), lidamos com essas metáforas do fio e da trama, no tecido como no texto falado e escrito, e na história de nossas vidas. Antes das origens gregas, pode-se reconhecer certa proximidade sonora e semântica também nos radicais indoeuropeus *ghrebh* 3 (cavar, escavar, de onde teriam se originado termos modernos ligados a grafar, gravar, escrever), *ghrebh* (andar, marchar) e *gleubh* (cortar, fender, também associado a glifo e a gravar).

As mesmas linhas, com que traçamos e percorremos nossos caminhos no mundo, nos permitirão expressar, elaborar, sintetizar imagens (visuais e não visuais), lembranças, percepções, por meio de desenhos, nas paredes das cavernas, nos templos egípcios, nos hieróglifos⁴, sinais repetidos em tabuinhas de argila, associados a objetos, a ideias, e que teriam nos levado a sistemas de escrita, de sinais articuláveis, encadeáveis, atrelados a sons e a sentidos, capazes de compor e comportar narrativas complexas, que por sua vez nos teriam conduzido

³ Do texto de apresentação da *Revista Ghrebh*, em <<https://bit.ly/2wk4ScT>> (acesso em 29 abr. 2018): “Tal raiz teria dado origem ao germânico ‘kerban’, ao latino ‘graphium’, ao grego ‘graphein’. Os sentidos de corte e escavação subjazem ao universo da escrita, em seus primórdios”.

⁴ Escrita sagrada do antigo Egito (ou quem a executa), de estrutura pictográfica, normalmente disposta em linhas de sentidos alternados, como o trajeto dos bois no arado (gr. “boustrophedon”). Ver HIGOUNET, 2003, p.37, e também FRUTIGER, 2001, p.97.

aos livros, à ferrovia, ao telégrafo, à produção em linha, à arquitetura moderna, à fiação elétrica, à linha telefônica, às HQs, ao cinema, ao mundo online.

Há muitos tipos de linha. Sequências de coisas, os passos na areia, a marca deixada pelas ondas do mar, a linha do horizonte, as linhas do rosto, as linhas das mãos, as linhas que traçamos, num só gesto, em mil pequenos traços. Uma linha pode ser a marcação de uma diferença, uma identidade, um volume, uma linha de produtos. E conforme o texto, o tecido, o contexto em que se insere, pode assumir este e aquele sentido. Que contexto considerar?

Dirija na direção Norte, diz o GPS, mostrando as ruas que escolhe por nós. Mas o que é o Norte? Acaso o universo foi criado com placas de trânsito? A começar de nosso entendimento de onde estamos, para onde vamos, o sentido muda conforme participamos deste ou daquele grupo social, desta ou daquela geografia, com tais e tais interesses e limites em nossa animalidade, em nosso modo particular de ler o mundo, que por outro lado vai dizer – também – quem somos.

Em registros medievais, o Oriente às vezes aparece na parte superior do mapa, e por ele nos *orientamos*. Em outros, como no famoso mapa-múndi de Al-Idrisi, a África está acima. A partir da expansão europeia, nos acostumamos a ver a Europa no alto, no Norte, e por ele nos *norteamos*. Os espaços do mundo, como no papel, farão tanto mais sentido conforme deles participamos. É dessa relação, entre o desenho e a vida, que nos fala Flavio Motta:

O problema do desenho tem muito a ver com a nossa emancipação política. Ele se confunde com o desígnio de forjarmos uma cultura humanista. Bem sabemos que a palavra "desenho" tem, originariamente, um compromisso com a palavra "desígnio". Ambas se identificavam. Na medida em que restabelecermos, efetivamente, os vínculos entre as duas palavras, estaremos também recuperando a capacidade de influir no rumo do nosso viver. Assim, o desenho se aproximara de uma noção de Projeto (pro-jet), de uma espécie de lançar-se para a frente, incessantemente, movido por uma "preocupação". Essa "preocupação" compartilharia da consciência da necessidade. Num certo sentido, ela já assinala um encaminhamento no plano da liberdade (MOTTA, 1975, p.29).

Antes da escrita, a leitura do mundo

Plasticamente, utilitariamente, simbolicamente, as formas perceptíveis, não necessariamente visuais, encarnam sentidos, intensidades. Associamos forma e sentido, por nossa experiência do mundo, por semelhança, por afinidades, por

convenções, por necessidade. Antes da escrita, que parece remontar ao quarto milênio a.C. (HIGOUNET, 2003, p.30), e para além dos desenhos rupestres de animais e formas humanas, há também o registro de mapas e grupos de sinais gravados em rochas, representando situações da vida humana, perigos, orientações espaciais e temporais, fazendo perdurar na pedra o que a linguagem falada não levaria além do momento vivido. Para Ladislav Mandel (2006), a representação visual abstrata ou figurativa do pensamento, antes da escrita, exerceu sobre aqueles homens um fascínio sobrenatural, um caráter mágico – e, podemos dizer, ainda exerce.

Ao lado de grafias cujo caráter sagrado e mágico parece evidente, encontramos símbolos respondendo a funções mais pragmáticas: grafia alertando para um perigo, indicando uma direção, marcando um território, uma propriedade, tatuagens indicando o grupo ou a hierarquia social, grafias para contabilizar o tempo e os bens, outras servindo de suporte para jogos e divertimentos ou elementos de pura ornamentação. [...] um vasto lugar é reservado aos objetos e aos traçados gráficos de caráter mnemônico, para se lembrar dos dados astronômicos, dos números no comércio de mercadorias, nos tesouros públicos ou nos arquivos; grafias fazendo lembrar um evento ou um pensamento, capazes de desencadear ações diversas (MANDEL, 2006, p.25).

Mandel anota que nesses períodos de gestação da escrita, entre essas representações gráficas, encontramos um grande número de "figuras representando gestos, principalmente da mão, perpetuadas na escrita chinesa desde suas origens" (MANDEL, 2006, p.25), e que essa linguagem gestual teria precedido mesmo a linguagem oral, e com ela convivido.

Mas, para além de toda escrita em modo mais estrito, podemos entender como formas de inscrição, em chave ampliada, toda a inumerável ação humana sobre o mundo, que o transforma, significa, e que permitirá também outras tantas leituras. Leituras do "não codificado", se assim podemos dizer, do mundo como se apresenta, tal como fariam nossos amigos de dezenas de milhares de anos.

Não codificado, talvez, no sentido de não haver para o mundo visual, por exemplo, uma gramática estabelecida, um dicionário, ao qual se pudesse recorrer para entender uma forma qualquer, como a paisagem multifacetada de uma cidade, um quadrado branco pintado sobre fundo branco, uma mulher de biquíni numa propaganda de automóvel, e assim por diante.

Mensagem, emissor, código, ruído – elementos de teorizações possíveis em torno de leituras apenas possíveis, em meio ao caos que o mundo nos entrega

continuamente. Quem é o que? Quem emitiu ou recebeu o que, e quando? Onde começa e termina isso que dizem: o *meio*? Como definir, na terra informe e vazia de nossa percepção abismal, movediça, o que constitui e o que não constitui a chamada *mensagem*? O que significam as coisas que não têm nome?

Alguns parâmetros, poderíamos dizer, serão entretanto mais antigos e fundamentais que quase toda tentativa de estruturação (abstração) semiótica dos acontecimentos. Antes da teoria, o corpo, o corpo vivos, como sugeria C. G. Jung (ou seja, a pessoa viva em seu corpo e em toda a vigência de sua qualidade psíquica, emocional, cultural, se assim podemos dizer), antecede e nos parece mais fundamental que qualquer teorização.

A alma e o corpo são presumivelmente um par de opostos e, como tais, são a expressão de uma só entidade cuja natureza não se pode conhecer nem a partir das manifestações materiais exteriores nem através das percepções interiores e diretas. Como sabemos, segundo uma antiga crença, o homem surge do concurso de uma alma com um corpo. [...] Os dois constituem uma só realidade, e acomete-nos a dúvida se, no final de contas, toda esta separação entre alma e corpo nada mais seja do que mero expediente da razão para que percebamos os dois lados da mesma realidade, uma separação – conceitualmente necessária – de um só e mesmo fato em dois aspectos aos quais atribuímos indevidamente até mesmo uma existência autônoma (JUNG, 2000, fragmento 619).

Com que gramática podemos ler determinado sorriso como índice de falsidade, certa casa como arruinada e ao mesmo tempo acolhedora, certo cansaço como feliz? Somos uma combinação de materialidade e imaterialidade, de objetividade e subjetividade, e toda tentativa de pensar o desenho terá de considerar o desenho nesse ambiente humano, entre humanos, corpo-alma vivendo na Terra, ao menos enquanto assim o for.

E dessa leitura complexa, inexata, que nos permite ler/escrever o desenho e também a cidade, a leitura do não-verbal, na qual naturalmente entendemos o desenho e o design gráfico de modo geral, Lucrécia Ferrara vai dizer:

Se cada código se identifica pelo signo e pela sintaxe que engendra, podemos dizer que o texto não-verbal é uma linguagem sem código [...] A fragmentação sígnica é sua marca estrutural; nele não encontramos um signo, mas signos aglomerados sem convenções: sons, palavras, cores, traços, tamanhos, texturas, cheiros – as emanações dos cinco sentidos,

⁵ “Conheço a ‘vida’ somente sob a forma de um corpo vivo [...] Assim, em vez de vida, devo falar primeiramente do corpo vivo, e, em vez de espírito, devo falar de fatores psíquicos” (JUNG, 2000, fragmento 604).

que, via de regra, abstraem-se, surgem, no não-verbal, juntas e simultâneas, porém desintegradas, já que, de imediato, não há convenção, não há sintaxe que as relacione: sua associação está implícita, ou melhor, precisa ser produzida (FERRARA, 2001, p.15).

Fazendo, sentindo e pensando a forma

Em seu diminuto *Pedagogical Sketchbook*, de 1925, Paul Klee apresenta alguns conceitos sobre forma e linguagem visual que teria elaborado para o curso na German Bauhaus, estruturado por Walter Gropius, e em que atuaram também Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Josef Albers. No livro, Sibyl Moholy-Nagy (esposa e parceira de László) fala sobre o desafio que a arte e o ensino de Klee representavam para seus colegas e seus alunos na Bauhaus:

Paul Klee era mais que um pintor. Sua “comunicação com a natureza” produziu muito mais que a transfiguração da forma percebida. Produziu uma filosofia calcada na empatia com o mundo criado, aceitando tudo que é com igual amor e humildade. Ainda muito jovem, falou de sua arte como “andacht zum kleinen” (devoção às pequenas coisas). No microcosmo do seu próprio mundo visual, ele adorava o macrocosmo do universo. Esta foi a sua revolução. A arte acadêmica estava baseada desde a Renascença no princípio aristotélico de dedução, significando que toda representação era deduzida dos princípios gerais de beleza absoluta e padrões de referência de cor. Paul Klee substituiu dedução por indução. Através da observação da menor manifestação da forma e suas inter-relações, ele poderia concluir sobre a magnitude da ordem natural. Energia e substância, aquilo que move e aquilo que é movido, eram de igual importância como símbolos de criação. Ele amava o evento natural; e assim conhecia seu significado no esquema universal. E com o instinto do verdadeiro amante ele tinha que compreender o que amava. O fenômeno, percebido e analisado, era investigado até não restar dúvida sobre sua significação. É em Paul Klee que ciência e arte se fundem. A exatidão elevada pela intuição foi a meta que ele estendeu a seus alunos.⁶ (tradução livre)

Klee parecia buscar o conhecimento e a exploração da forma, mais pela via da percepção e da intuição, do que por meio de regras pré-estabelecidas.

⁶ Paul Klee was more than a painter. His "communication with nature" produced much more than the transfiguration of the perceived form. It produced a philosophy that rested on empathy with the created world, accepting everything that is with equal love and humility. As a very young man he had spoken of his art as "andacht zum kleinen" (devotion to small things). In the Microcosm of his own visual world, he worshipped the Macrocosm of the universe. This was his revolution. Academic art had been based since the Renaissance on the Aristotelian principle of deduction, meaning that all representation was deduced from the broad general principles of absolute beauty and conventional color canons. Paul Klee replaced deduction by induction. Through observation of the smallest manifestation of form and interrelationship, he could conclude about the magnitude of natural order. Energy and substance, that which moves and that which is moved, were of equal importance as symbols of creation. He loved the natural event; therefore he knew its meaning in the universal scheme. And with the instinct of the true lover he had to comprehend what he loved. The phenomenon perceived and analyzed, was investigated until its significance was beyond doubt. It is in Paul Klee that science and art fuse. Exactitude winged by intuition was the goal he held out for his students (Moholy-Nagy in KLEE, 1953, p.8).

Em *Sobre a arte moderna*, o pintor confessa certo sentimento de inadequação ao usar palavras para falar de seus trabalhos, que “deveriam se expressar em sua própria linguagem” (KLEE, 2001, p.51). “Para o artista, o diálogo com a natureza permanece como uma condição *sine qua non*. O artista é humano, ele mesmo natural e parte da natureza no espaço da natureza” (idem, p.81). Sobre Klee, Günther Regel diz:

[Ele] Não desejava desenhar cada modelo vivo perfeitamente e com frieza, nem compor seus quadros segundo todas as regras da arte, mas sim tentar '*transpor para a arte*' sua relação com a realidade saturada de vida, relação que aparece descrita em seu diário como 'confusa e não-desenvolvida' (idem, pg.21-22).

Ainda no contexto da Bauhaus, notabilizada por todo o subsequente desenvolvimento do universo do design como uma pedra inicial de economia de meios e concisão de linguagem, os textos de Wassily Kandinsky representam um marco no âmbito do pensamento sobre a forma, a cor, e também sobre o ensino dessas disciplinas. Sua abordagem parece pretender conciliar um desejo de objetividade e de método investigativo, ao mesmo tempo em que reflete suas intensas preocupações místicas, sua visão profética da arte, e que, em sua *teoria das formas*, buscaria o fundamento de uma “avaliação interior”. Do prefácio de Philippe Sers em *Ponto e linha sobre plano*:

A teoria deve pois ser fundada unicamente na avaliação interior. Por conseguinte, levanta-se a questão: que formas avaliar, como as definir, dado que todas as formas imitadas da natureza ou as formas simbólicas não são aceitáveis como dados iniciais, não constituindo uma lógica interior. O método deve, pois, ser o mesmo da teoria das cores em *Do espiritual na arte*, mas com uma diferença fundamental. Ao contrário do domínio das cores, no das formas o inventário não é dado. Assim, o círculo das cores, bem definido de início, se distingue radicalmente do insondável vago do infinito das formas (KANDINSKY, 2005, p. XVIII-XIX).

Em tal teoria, Kandinsky propõe como elementos iniciais o ponto e a linha, sendo o ponto geométrico, “sem dimensões”, equivalente ao zero ou a um “silêncio” gráfico, definido exclusivamente em termos verbais⁷.

Não sem tensões ou certa dificuldade conceitual – na medida em que busca combinar conceitos abstratos com o problema de uma avaliação interior, e constituir

⁷ Nos *Elementos* (Geometria) de Euclides (c. 300 a.C.), o ponto está definido por *méros oythén*, algo “que não tem partes”, ou “de que nada é parte”.

uma teoria sistemática das formas dentro de uma escola de design, sem prescindir de seu lugar como artista e de seus interesses místicos –, os textos de Kandinsky permanecem, assim como sua obra pictórica, como referência nas artes e no design até nossos dias, por seu pioneirismo e vocação de integrar método e sensibilidade. Por volta de 1931, refletindo talvez um período de geometrização em sua arte, paralelo a seu período na Bauhaus, Kandinsky declara:

O contato do ângulo agudo de um triângulo com um círculo não tem um efeito menor do que o do dedo de Deus com o dedo de Adão em Michelangelo. [...] E, se os dedos não são anatomia ou fisiologia, e sim mais que isso, a saber, meios pictóricos, o triângulo e o círculo não são geometria, e sim mais que isso: meios pictóricos. Acontece também que, às vezes, o silêncio fale mais alto que o barulho, que o mutismo adquira uma nítida eloquência (KANDINSKY, 2005, p. XXXIV).

Klee, Kandinsky e Johannes Itten desenvolviam na Bauhaus pesquisa experimental sobre a forma, que Lupton e Miller descrevem como procura das origens da linguagem visual.

Buscavam essa origem em geometrias básicas, cores puras e abstração. Sua prática e pedagogia possuem tanto o caráter da ciência quanto o da fantasia. De um lado, elas constituem uma análise de formas, cores e materiais voltada a uma *Kunstwissenschaft* (ciência da arte); de outro, são construções teóricas a respeito de leis primordiais da forma visual que supostamente operam de fora da história e da cultura (LUPTON, MILLER, 2008, p.25).

Antes da Bauhaus, que durou de 1919 a 1933, Itten já ensinava em sua escola em Viena. O artista estava vinculado então a conceitos como os de “criança-artista” e “infância da arte”, que ficariam como parte de sua fecunda contribuição à Bauhaus, mas teriam também relação com sua saída, na medida em que tais práticas, tidas como “expressionistas”, receberiam críticas de cidadãos, de professores e de artistas.

Itten procurava liberar a criatividade de seus alunos por meio de um retorno à infância, introduzindo explorações elementares de formas e materiais, automatismo, desenho cego, movimentos rítmicos de desenho e uma abordagem intuitiva e mística (LUPTON, MILLER, 2008, p.25).

Em linhas gerais, a estrutura de aprendizagem combinando teoria e prática, com oficinas e desenvolvimento de protótipos, foi um dos pontos importantes do

legado pedagógico da Bauhaus para o ensino de design e arquitetura, mas evidentemente a exploração da forma nem sempre se dará nesse contexto de investigação psicológica e artística. As limitações dos diferentes processos de produção material, da indústria, da estocagem, do transporte, do consumo, engendrarão também outros limites da forma, em função da matéria prima, de maquinário, de pessoal especializado, de mercado, gerando sistemas e economias estético-produtivas. A mesma escola que ficou conhecida por seu caráter construtivo, racionalista, e que serviria de esteio para quase tudo que entendemos por design a partir de então, daria frutos como a Escola Superior de Formas (Hochschule fur Gestaltung) em Ulm, Alemanha, planejada por Max Bill, e onde estudou Alexandre Wollner⁸ – que, em 1963, com Ruben Martins, Walter Macedo e Geraldo de Barros, criaria a ESDI Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, tida como a primeira escola superior de design do Brasil, contemporânea do curso de arquitetura da FAU/USP, que incluía as disciplinas de design. Dessa época é o libreto *Desenho Industrial*, publicado no Brasil, em que escrevem Wollner, Décio Pignatari, João Carlos Cauduro, Carl Heinz Bergmiller, entre outros.

O desenho industrial significa o planejamento e a exata ordenação da produção de objetos endereçados à aceitação e utilização por parte do homem. Num sentido amplo, o desenho industrial é o conjunto de medidas que se toma tendo em vista a função, a utilidade e o aspecto de um produto ou objeto, antes mesmo de entrar em linha de produção. A expressão de uma indústria deve prever e incluir problemas crescentes e interligados, no estágio preliminar da produção. Dessa forma, o desenho industrial deve tomar em consideração toda a expressão do produtor em relação ao consumidor, ou seja, organizar todos os elementos que podem transmitir a “expressão” ou “imagem” da indústria: papéis de carta e administrativos, aspecto da indústria, decoração do escritório, nome do produto e sua embalagem, a eficiência da publicidade, o efeito visual da frota de caminhões que levam o produto ao mercado, etc. (WOLLNER, 1964, p.39-40).

Em 1964, Wollner fala do design a partir de sua experiência em Ulm, e destaca um texto de Tomás Maldonado, então diretor, no catálogo da escola em 1956, como referência à filosofia implantada na ESDI.

A criação, tal como é entendida na escola, nada tem a ver com os ditames da moda, ou com a negligente procura de novos efeitos [...] O desenvolvimento de um projeto é determinado por uma pesquisa exata, um trabalho metódico, levando em conta sobretudo soluções técnicas, função

⁸ Um dos pioneiros do design moderno no Brasil. Maio de 2018, nos dias em que eu escrevia este artigo, recebo a notícia de seu falecimento, aos 89 anos.

determinada, estética e econômica. Um bom projeto conserva uma realidade, donde é necessário que o trabalho na *Hochschule* tenha contato com a sociologia, com a cultura de nossa época e com outras disciplinas que se relacionem com a estrutura de nossa sociedade (Tomás Maldonado, *apud* WOLLNER, 1964, p.50).

No curso da ESDI, Wollner era professor de comunicação visual e coordenador da área de design gráfico, e se considerava um professor implacável.

Nesse aspecto, eu incorporei a cultura de Max Bill. Ele era terrível; as pessoas sofriam porque ele bronqueava, chutava, xingava. Em Ulm perguntei ao Bergmiller: “Como você aguenta esse cara?”. Ele me disse: “Como eu vou aprender? Tem que aguentar”. Quando montei o curso de design no Mackenzie, em 1970, reprovei uma menina por meio décimo de ponto [...] No começo dos anos 1980, percebi que os alunos dormiam na minha aula. Eu mostrava *slides*, contava histórias, e as pessoas dormiam, dormiam [...] Aí fiquei chateado, sentei na mesa, cruzei as pernas feito um hindu e disse: “A partir de hoje, vocês vão fazer a aula. Peçam o que quiserem. Vou falar coisas que interessem a vocês”. Desse momento em diante, passei a falar apenas de mim, do meu processo de trabalho. Foi uma maravilha, a gente vai aprendendo (Wollner, in STOLARSKI, 2005, p.52).

Elementos, suas inter-relações – e o que fazer com eles

No âmbito do design, é comum pensar o desenho a partir de peças fundamentais, elementos, tipologias. Em amplo espectro, podemos pensar o desenho como exploração de nossa consciência, dos modos de ver, de cada gesto, dos materiais, das formas; o desenho atento ao memorial sensível e teórico da História da Arte; o desenho como projeto, na intenção de transmitir uma ideia a ser concretizada; o desenho como pensamento, e assim por diante.

Design, como sabemos, é uma variante da palavra *sign*, em inglês – porque o que temos chamado de design teria começado ali, na Inglaterra industrial do século XIX –, mas há dois mil anos a palavra em latim era *signum* (*senal, indício, e também estrela*), mais a preposição *de*, “que rege, na declinação latina, o caso ablativo e quer dizer segundo, conforme, a respeito de, saído de, segundo um modelo” (FERRARA, 2002, p.52). O desenho voltado ao design compreenderá desde a exploração livre (que vai gerar consciência sobre a visualidade, sobre representação e apresentação) até o desenho que pensa o projeto, e implicará escolhas, leituras, atreladas à comunicação e a processos de produção determinados.

Pode haver, contudo, no caso específico do design gráfico, certa sobreposição entre o desenho exploratório, o desenho “de projeto”, e o produto final, na medida em que um desenho ainda em estágio de pesquisa pode ser utilizado

diretamente em um projeto e ser reproduzido quase como surgiu. Isso porque, no design gráfico, a pesquisa, o projeto e o produto transitam no mesmo território, a superfície pensada em sua visualidade, potencialmente a mesma nos três estágios.

O designer lida portanto com toda a gama de elementos visuais, codificados ou não, em graus diversos de legibilidade, amarrando e amarrado por fios da cultura, da indústria, do mercado etc. Assim, ainda vemos manuais de forma e desenho elencando o triângulo, o quadrado, o círculo, como “formas básicas”, conforme canonizado pela mística bauhausiana, às vezes atrelados a suas cores respectivas (amarelo, vermelho, azul), como se tais cores fossem mais amigas de tais formas. A procura por elementos básicos e por geometria simples, facilmente reproduzíveis, denuncia talvez o alcance do pensamento e da estética industrial de uma época, no design, nas artes, na arquitetura. Até que ponto podemos entender esse processo como racional, cultural ou simplesmente inconsciente?

“A arte é coisa mental”, diria Leonardo da Vinci, referindo-se talvez ao caráter científico que desejava para sua arte, ao uso da perspectiva, mas contribuindo certamente para afirmar o lugar da pintura como arte do intelecto, acima de outras artes ou de um sentido puramente mecânico ou imitativo.

Se o pintor quer ver belezas que o enamorem, ele é senhor de gerá-las, e se quer ver coisas monstruosas que espantem, ou que sejam bufonescas e risíveis ou verdadeiramente dignas de compaixão, ele é disto senhor e deus. [...] E, de fato, tudo o que existe no universo, por essência, presença ou imaginação, o pintor o tem primeiro na mente, depois nas mãos (Leonardo da Vinci, *apud* BOSI, 2017, p.62).

Assim como pareceria importante, há cem anos, definir a simplicidade geométrica como fundamento da forma, no design como nas artes, no século XV estaria em pauta certa discussão a respeito da linha e da cor, da forma e da tonalidade, já sob o impacto das primeiras imagens “fotográficas” geradas com o auxílio de aparatos ópticos como espelhos côncavos, e mais tarde lentes e câmara escura. Discussão esta da qual Leonardo não estaria distante, num período em que se inaugurava o *status* de realidade que até hoje conferimos à imagem fotográfica.

O que maravilha Leonardo é a faculdade que tem a pintura de fixar o que, por natureza, muda de aspecto e de cor. Se o desenho, pela ação da linha, traço pensado, persegue a forma nua da coisa e a apanha riscando os seus contornos (*termini*), a pintura, operando em outra direção, detém e retém, mediante os toques e retoques do pincel, o que na natureza é mobilidade e dança, logo aparência (BOSI, 2017, p.43).

Por conta disso, ainda hoje se discute, em torno de um desenho clássico ou “de observação”, a pertinência da linha, que “não existiria” no mundo real. Cabe lembrar que nenhuma parte de nenhum desenho pertence ao “mundo real”, e que nosso mundo há alguns séculos vive a ilusão da imagem fotográfica, chamada imagem técnica, supostamente isenta da imperfeição do sentir e do fazer humanos.

Nesse ponto encontram-se autores contemporâneos como Donis A. Dondis, quando afirma que “a linha raramente existe na natureza”, e na mesma página que “a linha descreve uma forma. Na linguagem das artes visuais, a linha articula a complexidade da forma. Existem três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero [...]” (DONDIS, 2007, p.57). Diante dessas afirmações, podemos perguntar: se a linha “raramente existe na natureza”, de onde viria seu papel tão fundamental nas artes visuais? E até que ponto ou a que olhar podem parecer “básicas” as formas do triângulo, do quadrado e do círculo? É de se pensar nos homens do paleolítico desenhando triângulos, quadrados e círculos em vez de cavalos, ursos, bisões e o próprio corpo humano.

No desenho, a linha pensa a forma. É expressão do gesto, do braço, e é expressão sintética da diferença, do contraste, e portanto da forma. Há linhas em nosso rosto, nas dobras do corpo, nos pelos, cabelos, nas plantas, na terra, num rio. Depende de onde se olha, de como se olha. “Descobri que as coisas mudam e que tudo é pequeno”⁹, cantava Milton Nascimento no começo dos anos 1970, quase ao mesmo tempo em que Dondis escrevia seu livro, e começávamos todos a pronunciar aquela palavra: computador.

Existe forma? De que tamanho são as coisas? Nosso lugar de observação do mundo, nosso corpo, nossa mente, nosso ambiente cultural, nossa capacidade de percepção nos dizem, muitas vezes sem que nos demos conta. Observação? Mas qual observação? Fixa? Móvel? A que distância? De que ponto de vista?

Desenhar, menos o desenho

“Desenhar – não o desenho, o produto, o saber acabado, não. Desenhar, o fazer, o processo, é o que nos interessa”, dizia Luiz Paulo Baravelli a seus alunos (ou assim eu o entendia) nas aulas de linguagem arquitetônica, nos idos de 1980.

⁹ Da canção *Saudade dos aviões da Panair*, de Milton Nascimento e Fernando Brandt, 1975.

Fazer que não é outro senão o significado do termo grego *poiesis*, poesia. Daí que todo fazer é poético, seja ele científico, artístico, uma brincadeira, a exploração de um território, o que for. E toda ação, toda criação humana, todo fazer implicará a concorrência, o jogo das múltiplas dimensões do humano, visíveis e invisíveis, materiais e imateriais, nominadas e não nominadas, conhecidas e não conhecidas.

Para o designer, senão para qualquer ser humano, desenhar é pensar, é instrumento de ver, de imaginar, de tomar consciência, de representar e de apresentar, de tornar presente, de criar. E a escola, que originalmente (do grego *skholé*) significaria "tempo livre" (de outras atividades de trabalho, por exemplo), pode ser o lugar consagrado a essa experiência criativa e reflexiva – um caminho de conhecimento, o que normalmente exigirá muito mais tempo e dedicação do que a simples aquisição de informação.

Gostaria de fechar este pequeno estudo com a provocação de Paul Valéry a Edgar Degas, que desenhava como quem dança.

Degas gostava de falar sobre pintura e não suportava que se falasse sobre ela [...]. Eu não ficava chocado. Ao contrário, divertia-me fazendo-o enfurecer-se com facilidade. Dizia-lhe: "Mas, afinal, o que você entende por *Desenho?*". Ele respondia com seu célebre axioma: "O desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma". Nesse ponto desabava a tempestade (VALÉRY, 2003, p.159).

Referências

- BOSI, A. **Arte e conhecimento em Leonardo da Vinci**. São Paulo: Edusp, 2017.
- CARERI, F. **Walkscapes**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FERRARA, L. D. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.
- _____. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 2001.
- FRUTIGER, A. **Sinais e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HIGOUNET, C. **História concisa da escrita**. São Paulo: Parábola, 2003.
- HILLMAN, J. **Cidade e alma**. São Paulo: Nobel, 1993.
- JUNG, C. G. **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 2000.

KANDINSKY, W. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KLEE, P. **Pedagogical Sketchbook**. Londres: Faber & Faber, 1953.

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

LUPTON, E.; MILLER, J. A. **ABC da Bauhaus**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MANDEL, L. **Escritas: espelhos dos homens e das sociedades**. São Paulo: Rosari, 2006.

MOTTA, F. Desenho e emancipação. *In*: ANDRADE, M.; ARTIGAS, J. V.; MOTTA, F. **Sobre desenho**. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975.

STOLARSKI, A. **Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

VALÉRY, P. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WOLLNER, A. Origem e desenvolvimento do desenho industrial. *In*: **Desenho industrial: aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos**. São Paulo: Fórum Roberto Simonsen, 1964.