

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Para uma História da Designalidade

JOSÉ CARLOS FREITAS LEMOS

Porto Alegre - 2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

José Carlos Freitas Lemos

PARA UMA HISTÓRIA DA DESIGNALIDADE

Porto Alegre

2010

José Carlos Freitas Lemos

PARA UMA HISTÓRIA DA DESIGNALIDADE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como registro para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Norma Regina Marzola

Linha De Pesquisa: Políticas e Gestão de Processos Educacionais

Porto Alegre

2010

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

L557p Lemos, José Carlos Freitas
Para uma história da desigualdade / José Carlos Freitas Lemos;
orientação de Norma Regina Marzola. – 2010.

193 p.: il.

Tese (doutorado) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto
Alegre, RS, 2010.

1. Desenho : História. 2. Racionalismo : Século XIII a Século XVI.
Design. I. Marzola, Norma Regina. II. Título.

CDU: 741.03

Bibliotecária Responsável

Elenice Avila da Silva – CRB-10/880

José Carlos Freitas Lemos

PARA UMA HISTÓRIA DA DESIGNALIDADE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Educação da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul como registro para obtenção do
título de Doutor em Educação.

Aprovada em 28 abril. 2010.

Profa. Dra. Norma Regina Marzola - Orientadora

Profa. Dra. Malvina Dorneles - UFRGS

Profa. Dra. Susana Vieira da Cunha - UFRGS

Profa. Dra. Beatriz Daudt Fischer - UNISINOS

Profa. Dra. Lucia Helena Medeiros - FUNDAM

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui os agradecimentos à minha orientadora, Norma Marzola, pela dedicação e preciosismo na orientação de minha tese, o que me possibilitou uma visão diferente sobre o “desenhar”. Agradeço ainda à professora Lúcia Medeiros, que me forneceu elementos e informações fundamentais.

Aos colegas de Diretoria da ADUFRGS/Sindical, pela compreensão e apoio, no momento que precisei me afastar das atividades do Sindicato para me dedicar exclusivamente a esta tese. À minha família, pela paciência. À UFRGS, especialmente ao pessoal do PPGDU/Faced e da Faculdade de Arquitetura. À colega Daniela Fialho, sempre disposta a ajudar e que muito me auxiliou em momentos importantes da elaboração deste trabalho.

“Havia uma linha esperando por mim [...]”
(LIZÁRRAGA; PASSOS, 2007, p. 65).

RESUMO

O objetivo da tese foi evidenciar a posição central da “designalidade” e do “desenho” nas racionalidades que acompanham a sociedade ocidental desde o século XIII. A “designalidade” seria a própria dimensão visível da racionalidade. Ou seja, as relações entre as formas nominativas e pictóricas do “desenho” dariam suporte e seriam suportadas por estas racionalidades, fornecendo a especificidade formal de tempos e lugares diferentes.

Esta pesquisa se pautou em duas modificações de racionalidades. A primeira é a transição de racionalidades cristãs ocorridas no século XII, de um homem subjetivado pelo pecado original a um homem feito à imagem e semelhança de Deus. Esta racionalidade advinda da Alta Idade Média daria lugar a dois acontecimentos fundamentais na sociedade ocidental. Primeiro, à emergência do “desenho”, em suas formas italianas nominativas – os usos generalizados do “*disegno*” e do “*disegnar*” – e pictóricas, a tradição do “olhar-janela”, a visão como se “de Deus fosse”. Esta tradição se iniciaria no século XIII e chega até o século XXI. O segundo acontecimento viabilizado por esta transição de racionalidades cristãs, através do novo lugar ocupado pelo homem, numa posição absoluta diante das demais coisas e seres terrenos, seria a sua adequação às demandas de organização da sociedade no século XVI. A razão “homem comparável a Deus” deslizaria das formas explicativas, justificativas e organizativas estritamente fundadas na fé e na religião católica, para a formulação econômico-política, disciplinar, classicista e científica do Estado mercantil policial no século XVI. À forma generalizada que o “desenho que faz olhar através de” deu à nova racionalidade cristã e à forma organizativa emergente do Estado policial, entre os séculos XIII e XVI, dei o nome de *designalità*.

A maneira generalizada da Europa conceber a organização da sociedade deixa de ser dominante no século XVIII – mas permanece como forma alternativa – através do surgimento de novos modos de raciocinar. O Estado mercantil policial clássico deixa de responder satisfatoriamente às demandas sociais, políticas e econômicas no cenário europeu dos séculos XVII e XVIII e passa a se identificar com a nova forma do Estado econômico liberal moderno – que se tornaria industrial. Desta feita, não se trata de uma modificação interior ao pensamento estritamente católico-cristão. Reformas protestantes e contrarreforma católica haviam predisposto diferentes regiões e sociedades a distintos acontecimentos políticos, econômicos e sociais. Dessa modificação de racionalidades emergiria o “*design*”, como nova forma nominativa e pictórica generalizada das práticas de “desenho”. A nova forma de perceber a racionalidade seria a *designality*. Entretanto, a *designalità* permaneceria modificada pelo academicismo francês em *designalité*. O que se teria a partir da transição entre as designalidades clássica e moderna seria, então, uma forma híbrida, *designality/designalité*, que se manteria assim até o início do século XXI, onde finalmente se sinalizam indícios da dominância da *designality*.

Palavras chave: **designalidade, ordem do desenhar, história, racionalismo.**

ABSTRACT

The objective of the thesis was to evince the central position of "designalidade" and "design" in the rationalities that follow Western society since the thirteenth century. The "designalidade" would be the very visible dimension of rationality. That is, the relationship between verbal and pictorial forms of "design" that would give support and be supported by these rationalities, providing the formal specificity of different times and places.

This research has centered on two changes of rationalities. The first is the transition from Christian rationality that has occurred in the twelfth century, of a man crushed by the original sin to a man made by the image and likeness of God. This rationality arising from the Middle Ages would have two major events in Western society. First, the emergence of "drawing" in its Italian nominative forms – the widespread use of "*disegno*" and "*disegnare*" – and pictorial tradition of the "look-window", the view as if "it was God's one". This tradition would begin in the thirteenth century and reaches the twenty-first century. The second event made possible by this transition from Christian rationality throughout the new space occupied by the man in an absolute position facing the other earthly beings and things, would be its adjustment to the demands of organization from the society in the sixteenth century. The reason "man comparable to God" would slip from the explanatory, justification and organizational forms strictly based on faith and Catholic religion, to formulate an economic and political, disciplinary, classicist and scientific of mercantilist Police State in the sixteenth century. The generalized form that the "drawing which make look through" gave to the new Christian rationality and to the emerging organizational form of Police State, between the thirteenth and sixteenth centuries, I've called *designalità*.

The widespread way in Europe since the sixteenth century to conceive the organization of society is no longer dominant in the eighteenth century – but remains as an alternative – through the emergence of new ways of thinking. The mercantilist classic State Police fails to respond satisfactorily to the social, political and economic demands of the European seventeenth and eighteenth centuries scenario and comes to identify with the new form of the modern liberal and economic State – that would become industrial. This time, it is not a change within the strictly Catholic-Christian thought. The Protestant reforms and Catholic Counter-Reform had predisposed different regions and societies to different political, economic and social events. From this change of rationalities would emerge the "design" as a new word and pictorial form widespread from the practices of "drawing". The new way to understand the rationality would be *designality*. However, the *designalità* remain, as amended by French academicism in *designalité*. What we have from the transition between classical and modern designalidades would then be a hybrid *designality/designalité* form, which would remain so until the beginning of the twenty-first century, where it finally signal evidences of the dominance of *designality*.

Key-words: **designalidade, order of draw, history, rationalism.**

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 NOVO SENSO CRISTÃO DE HUMANIDADE: MANIPULAR A LUZ.....	24
FIGURA 2. AS PRÁTICAS ESCULTÓRICAS COMO SUPORTE DO “DISEGNO”.....	25
FIGURA 3 “DISEGNO” EM MOSAICOS ITALIANOS NO SÉCULO XIII.....	26
FIGURA 4 ITÁLIA DO SÉCULO XIII: A DOMINÂNCIA DO AFRESCO NAS PRÁTICAS DE “DISEGNO”.....	27
FIGURA 5 O “O DISEGNO” COMO JANELA.....	28
FIGURA 6 CONDIÇÕES DAS PRÁTICAS NA ITÁLIA DUCENTISTA: A RELAÇÃO DO “DISEGNO” COM OUTROS SENSOS GRÁFICOS.....	29
FIGURA 7 SÉCULO XIII: A DOMINÂNCIA DA RELAÇÃO ENTRE ILUMINURAS E O “DRAWING”.....	31
FIGURA 8 VOLUMENS, CÓDICOS E “PÁGINAS” NOS PRIMEIROS SÉCULOS DA IDADE MÉDIA.....	33
FIGURA 9 MINIATURAS CAROLÍNGIAS E ITALIANAS DO SÉCULO IX.....	35
FIGURA 10 DESCONTINUIDADE NAS IMAGENS MEDIEVAIS.....	36
FIGURA 11. A RELAÇÃO DE TONS, CORES E FORMAS EM VITRAIS E ILUMINURAS.....	38
FIGURA 12 EXEMPLOS DE SUPORTES ESCULTÓRICOS DO “DISEGNO” NO SÉCULO XIII.....	39
FIGURA 13 RELAÇÃO ENTRE IMAGENS ANTIGAS E MEDIEVAIS.....	40
FIGURA 14 RELAÇÃO ENTRE ILUMINURAS E ESCULTURAS.....	42
FIGURA 15 A CIDADE ITALIANA E O “DISEGNO”.....	46
FIGURA 16 GALERAS ITALIANAS, COMÉRCIO E “DISEGNO”.....	48
FIGURA 17 UNIVERSIDADES, MONGES MENDICANTES, ESCOLÁSTICA E “DISEGNO”.....	49
FIGURA 18 SÉCULO XIII: A MODIFICAÇÃO “DRAGAN-DRAW” NA TRADIÇÃO CÉLTICO-GERMÂNICA.....	57
FIGURA 19 PRESUMÍVEL EXEMPLAR DA TRADIÇÃO “DEBUXAR”.....	59
FIGURA 20 O EFEITO “LUZ-CORES” COMO CONDIÇÃO DO “DISEGNO”.....	78
FIGURA 21 O JUÍZO FINAL “GIOTTESCO-DANTESCO”.....	92
FIGURA 22 AS PRÁTICAS DE “DISEGNO” DA GERAÇÃO DE CIMABUE.....	96
FIGURA 23 AS PRÁTICAS DE “DISEGNO” DE GIOTTO. “VIDA DE SÃO FRANCISCO”.....	99
FIGURA 24 AS PRÁTICAS DE “DISEGNO” DE GIOTTO. “CENAS DA VIDA DE CRISTO” E “CENA DO NOVO TESTAMENTO”.....	100
FIGURA 25 PRÁTICAS DE “DISEGNO” DA GERAÇÃO DE GIOTTO.....	102
FIGURA 26 PRÁTICAS DE “DISEGNO” DO SÉCULO XIV.....	106
FIGURA 27 PRÁTICAS DE “DISEGNO” DO SÉCULO XV.....	109
FIGURA 28 ESQUEMA TEÓRICO-GEOMÉTRICO DA PERSPECTIVA LINEAR.....	120
FIGURA 29 O “DISEGNO” COMO ESBOÇO NO SÉCULO XVI: DÜRER.....	126
FIGURA 30 O “DISEGNO” COMO ESBOÇO NO SÉCULO XVI: MICHELANGELO.....	127
FIGURA 31 A VERTIGEM DA <i>DESIGNALITÀ</i> PÓS TRIDENTINA.....	130
FIGURA 32 “DESSINER-DESIGN” NO SÉCULO XVII.....	145
FIGURA 33 “DESSINER-DESIGN” NO SÉCULO XVIII.....	150
FIGURA 34 “DESSINER-DESIGN” NO SÉCULO XIX.....	157
FIGURA 35 AS PRÁTICAS DE MANET E CÉZANNE.....	166
FIGURA 36 A INCERTEZA COMO UM VÉU SOBRE A JANELA.....	173

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO: UMA GENEALOGIA DOS DISCURSOS DO “DESENHO”.....	12
2 SÉCULOS XII E XIII: MUDANÇA DAS TRADIÇÕES GRÁFICAS	24
2.1 O cenário das condições antecedentes para a transformação da discursividade gráfica	32
2.2 O século XIII: relação das mudanças sociais, políticas e econômicas com o “desenho” ..	46
2.3 Tradições da representação gráfica com denominações diferentes de “desenho” no século XIII.....	52
2.3.1 <i>Draganan, dragan, draw e drawing</i>	55
2.3.2 <i>Bosquejar, debuxar, dibuxar e dibujar</i>	58
3 <i>DESIGNALITÀ</i> : EMERGÊNCIA E DISSEMINAÇÃO NOS SÉCULOS XIII A XVI	73
3.1 A emergência da <i>designalità</i> : o desbloqueio do “olhar através de”	75
3.1.1 <i>O discurso nominativo da designalità: disegno, dessin, desenho</i>	79
3.1.2 <i>O discurso pictórico da designalità: “olhar janela”, “olhar através de”</i>	85
3.1.3 <i>Uma designalità “giottesca-dantesca”: os impactos da luz, das cores e das grandes formas</i>	91
3.2 Meados do século XIV e século XV: expansão da <i>designalità</i> e tratadística da perspectiva.....	103
3.2.1 <i>A teoria da perspectiva retiforme</i>	114
3.3 Academicismo italiano no século XVI: Zuccaro e a 1. ^a etimologia do “ <i>disegno</i> ”, “ <i>segno di Dio</i> ”	123
4 <i>DESIGNALITY</i> : A MODIFICAÇÃO MODERNA DO “DESENHO”.....	132
4.1 Da designalidade clássica à moderna: da <i>designalità</i> à relação <i>designalité/designality</i> ..	132
4.2 Séculos XVII e XVIII: “desenho” acadêmico e “desenho” manufatureiro.....	141
4.3 Séculos XIX e XX: “desenhos” clássico-modernos e a objetivação do “ <i>design</i> ”	153
5 CONCLUSÃO: DA CENTRALIDADE PRÁTICA DO PROCESSO “ <i>DISEGNO/DESIGN</i> ” E PESQUISAS FUTURAS	174
REFERÊNCIAS	180

1 APRESENTAÇÃO: UMA GENEALOGIA DOS DISCURSOS DO “DESENHO”

A imagem na capa é o óleo sobre madeira produzido entre 1475 e 1476 pelo siciliano Antonello de Messina (1430-1479) e conhecida por “São Jerônimo no seu estúdio”¹. Existem comentários acerca deste trabalho, que referem características ao mesmo tempo presentes nas obras flamengas² (as dimensões reduzidas de 46 x 36,5 cm e o contraste entre luz e sombra) e italianas (a monumentalidade e a exatidão da perspectiva linear) da época. Para mim, do ponto de vista que procurei apresentar neste texto, trata-se principalmente de uma prática de “desenho”.

Procurei reconstruir em torno da denominação “desenho”, a sua dimensão “prática” nominativa e pictórica. O “desenho” como resultado das formas históricas do “desenhar”, maneiras pelas quais a sociedade ocidental se apresentou, se impôs, se mostrou, se indicou em tempos e lugares distintos. Dessa maneira, “desenho” e “desenhar” ultrapassam conceitos históricos ou enfoques de sistematizações teóricas de modelos representativos fechados em visões de época. Para apreender o amplo processo do “desenho” em nossa sociedade, seria, então, necessária a produção de uma perspectiva aberta que pudesse abranger e relacionar todos esses eventos enquanto práticas. A alternativa que busquei nessa produção de dados “para uma história da desigualdade”, foi a tentativa de produzir uma “genealogia”, levando em conta a maneira com que Michel Foucault (1926-1984) a produziu, a partir dos aportes de Friedrich Nietzsche (1844-1900)³.

¹ A obra se encontra na National Gallery de Londres. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/messina_sao_jeronimo.htm>. Acesso em: 6 mar. 2010.

² As referências que faço ao “flamengo” têm o objetivo de referir práticas dos séculos XIII, XIV e XV ocorridas nos lugares em que se falava e ainda se fala esta língua, ou seja, as atuais regiões europeias da Bélgica e Holanda. Cf. Língua flamenga. WIKIPÉDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua_flamenga>. Acesso em: 15 fev. 2010. Cf. Língua neerlandesa. WIKIPÉDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua_neerlandesa>. Acesso em: 15 fev. 2010.

³ Como no exemplo da genealogia das práticas de governo do Estado – em que Foucault problematiza a “governamentalidade” –, produzida nos dois cursos do Collège de France, “Segurança, território, população” (1977-1978) e “Nascimento da biopolítica” (1978-1979) ou ainda na genealogia da sexualidade, produzida sobretudo no 2º e 3º volumes de sua “História da sexualidade”, publicados em 1984.

Para Foucault, não é possível construir gêneses lineares que ordenem as histórias de objetos. Pelo simples fato de que, de um tempo para outro, as palavras mudam seu sentido, os desejos sua direção, as ideias sua lógica. Porque esses sentidos, direções e lógicas – como diz Foucault, este “mundo de coisas ditas e queridas”⁴ – são modificados por invasões, lutas, rapinas, disfarces, astúcias.

Daí, para a genealogia, um indispensável demorar-se: marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram⁵.

Para Foucault, portanto, a genealogia exige paciência, um grande número de materiais acumulados, a minúcia do saber. Usa Nietzsche para dizer que a genealogia deve produzir seus objetos mediante “pequenas verdades inaparentes estabelecidas por um método severo” e não a golpes de “grandes erros benfazejos”⁶.

A genealogia não se opõe à história como a visão altiva e profunda do filósofo ao olhar de toupeira do cientista; ela se opõe, ao contrário, ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da “origem”⁷.

Tanto para Foucault como para Nietzsche, emergência (*Entstehung*) e proveniência (*Herkunft*) marcam melhor o objeto próprio da genealogia do que “*Ursprung*” (origem)⁸. Em suas palavras, a proveniência permitiria:

[...] reencontrar sob o aspecto único de um caráter ou de um conceito a proliferação dos acontecimentos através dos quais (graças aos quais, contra os quais) eles se formaram. A genealogia não pretende recuar no tempo para restabelecer uma grande continuidade para além da dispersão do esquecimento; sua tarefa não é a de mostrar que o passado ainda está lá, bem vivo no presente, animando-o ainda em segredo, depois de ter imposto a todos os obstáculos do percurso de uma forma delineada desde o início. Nada que se assemelhe à evolução de uma espécie, ao destino de um povo. Seguir o filão complexo da proveniência é, ao contrário, manter o que se passou na dispersão que lhe é própria; é demarcar os acidentes, os ínfimos desvios – ou ao contrário as inversões completas – os erros, as falhas na apreciação, os

⁴ FOUCAULT, 1979, p. 15.

⁵ Id., *ibid.*, p. 15.

⁶ NIETZSCHE, 2008 apud FOUCAULT, 1979, p. 15-16.

⁷ FOUCAULT, 1979, p. 16.

⁸ “*Entstehung*” (emergência) e “*Herkunft*” (proveniência) são termos usados nos *estudos genealógicos* de Nietzsche (p. ex. em *Genealogia da Moral, uma Polêmica* – “*Zur Genealogie der Moral, Eine Streitschrift*”, de 1887, e *Gaia Ciência – Die fröhliche Wissenschaft*, de 1882), que Foucault toma emprestado para as suas próprias *genealogias*. FOUCAULT, 1979, p. 16.

maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós; é descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente. Eis porque, sem dúvida, toda origem da moral, a partir do momento em que ela não é venerável – e a *Herkunft* nunca é –, é crítica.

[...] A pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo⁹.

Por sua vez, emergência (*Entstehung*) é a lei e o princípio singular de um aparecimento. Da mesma maneira que a proveniência não participa de uma continuidade sem interrupção – as séries de acontecimentos são fundamentalmente descontínuas –, a emergência não poderia ser tomada como ideia final. O olho não apareceu com a finalidade da contemplação desde os tempos mais remotos; lá ele era submetido à caça e à guerra. Pretendi mostrar, aqui, que a forma de contemplação que conhecemos, na atualidade, tem sua proveniência tanto no conjunto de acontecimentos que deslocaram a racionalidade cristã nos séculos XII e XIII, quanto nos fatos que alteraram o senso de organização da sociedade europeia nos séculos XVII e XVIII. A cada uma dessas diferentes maneiras de ver, se relacionariam diferentes maneiras de produzir “desenhos”. Portanto, os fins que se pretendem últimos são também submissões, nada mais do que o atual episódio de uma série.

Colocando o presente na origem, a metafísica leva a acreditar no trabalho obscuro de uma destinação que procuraria vir à luz desde o primeiro momento. A genealogia restabelece os diversos sistemas de submissão: não a potência antecipadora de um sentido, mas o jogo casual das dominações¹⁰.

A análise da proveniência deve mostrar o jogo das emergências, o choque entre elas ou contra adversidades circunstanciais. O ciclo de acontecimentos entre os séculos XVII e XIX, que demarca o surgimento das práticas de “desenho” modernas (a ser analisado no último capítulo), é um bom exemplo deste jogo e choque entre o novo e as circunstâncias. Tais acontecimentos emergiram no século XVII, num cenário completamente dominado pela pelas práticas de “desenho” clássicas¹¹, e descreveram um caminho descontínuo, de deslizamentos. Foucault, aliás, identificou duas formas de condicionamento da sociedade ocidental a essa tradição clássica, correspondentes a dois momentos históricos diferentes. Primeiro, como a racionalidade dominante no tempo

⁹ FOUCAULT, 1979, p. 20-21.

¹⁰ Id, *ibid.*, p. 23.

¹¹ É preciso dizer, logo de saída, que o sentido dado em todo o presente texto a “clássico” ou “classicista” é o que se refere a “classes”, “classificação”, que dominou o pensamento e as práticas da sociedade disciplinar, tal como estudada por Foucault em “As palavras e as coisas” (FOUCAULT, 1995).

anterior à modernidade. Segundo, após o estabelecimento da razão moderna, as práticas clássicas continuariam sua existência, ainda que não mais como dominantes, mas vivamente presentes nos cenários dos séculos que se seguiriam, até a atualidade. Quero apontar com essa observação, que as práticas modernas não se tornaram imediatamente dominantes em todos os campos de saber, e que o campo do “desenho” é um exemplo disso. Isto quer dizer que não se pode falar de uma dominância das práticas pictóricas e nominativas do “*design*” na época em que essas práticas começaram a surgir, no século XVII. Mais ainda: que a sociedade ocidental permanece até o dia de hoje sob os efeitos dessas diferentes racionalidades, mesmo que de forma diferenciada. O *web design* e outras formas contemporâneas de “desenho” continuariam, na atualidade, a se relacionarem com práticas e formulações clássicas.

Se hoje não se pode dizer que todos, na sociedade ocidental, são “desenhistas”, é possível dizer que todos são “designalizados”, submetidos aos acontecimentos do “desenho”, e seus “leitores” potenciais. Com o objetivo de problematizar o desenho hoje, a tese central desta pesquisa foi a de que vivemos a “designalidade” há aproximadamente oito séculos. E essa designalidade, desde seu surgimento no século XIII, se constituiria numa das condições de possibilidade das racionalidades que, a partir de então, emergiram na sociedade ocidental. Seria, por assim dizer, o “componente visual” das racionalidades existentes. Melhor ainda: seria uma forma de tornar visíveis essas racionalidades (assim como a escrita torna visível a linguagem). A designalidade, então, através das diferentes práticas de “desenho”, ao dar forma à racionalidade clássica e à racionalidade moderna, seria, ao mesmo tempo, um modo de produzir essas racionalidades. Por isso mesmo pode-se dizer que a emergência do “desenho” no século XIII, constitui também o momento em que começam a surgir suas práticas clássicas (de um homem agindo como se Deus fosse). Nesse sentido, seria uma das condições históricas que possibilitaram o estabelecimento da racionalidade clássica como dominante, nos séculos XVI e XVII. O mesmo raciocínio cabe em relação à emergência de uma outra racionalidade – a moderna –, que se torna dominante a partir do século XVIII e que, segundo Foucault e Deleuze, entre outros pensadores pós-estruturalistas, domina até a primeira metade do século XX. No campo do “desenho”, o modo de ver considerado moderno já se encontra presente em obras do século XVII.

A intenção em usar um termo inexistente nos vários idiomas – “designalidade” – é a de pontuar este caráter de “pensamento-desenho” presente nas práticas. Mas também se liga ao procedimento analítico de Foucault de produção de “pequenas verdades inaparentes”. Assim, com o auxílio de Medeiros, é possível dizer:

[...] pensar um objeto, produto ele mesmo de uma objetivação do pensamento no e pelo discurso, é interpretar o discurso, um sistema de regras, submetendo-o a novas regras, a um outro jogo que lhe é, portanto, estranho¹².

Ou seja, quero aqui submeter as racionalidades que se conhece a um sistema de regras do “desenho”, transmutando-as em “designalidades”. A ideia do acontecimento social e cultural de “racionalidade” ou “razão” aqui perseguida, em sua relação com acontecimentos discursivos, foi, em meu entender, capturada pelo filósofo português Cardoso Cunha, ao argumentar que o sentido grego do “*logos*” é também um “*légein*”, “dizer”¹³. Ou seja, as racionalidades se relacionariam a discursividades próprias. Em outras palavras, as práticas de “desenho” participam de designalidades que instituem as possibilidades do “desenhar” e da “leitura dos desenhos”. A partir do século XIII, as diferentes designalizações têm proporcionado indícios concretos das maneiras com que as pessoas se organizam, falam, escrevem, se vestem, constroem suas casas e cidades. Foi, portanto, na intenção de produzir um pensamento que fosse estranho às práticas discursivas usuais, que propus a noção de designalidade como problema.

A palavra “designalidade” encontraria seu uso mais próximo no adjetivo inglês “*designable*” (“*designável*”, “o que é *desenhável*”), numa das acepções apresentadas no *American Heritage Dictionary*, relacionado ao substantivo “*design*” que, como se sabe, tem tanto o sentido de *drawing* ou *sketch* (desenho, croqui, esboço, esquisso), quanto de “*plan*”, “*project*”¹⁴. Mas, para chegar à constatação acerca da designalidade, foi preciso inicialmente identificar o “desenho” como “acontecimento discursivo”, também partindo de Foucault.

¹² MEDEIROS, 2005, p. 36.

¹³ Trata-se do comentário de Tito C. Cunha, no prefácio de “*Da retórica*” (“*Rhetorik, Gessamelte Werke*”, vol. V, *Lectures*, 1872-1876) de Friedrich Nietzsche (1844-1900), sobre o tema do domínio público nas relações sociais da Grécia republicana antiga. De fato, este professor da Universidade da Beira Interior (Covilhã), doutorado no âmbito da antropologia filosófica, faz aí uso de Jürgen Habermas (1929-____): a “publicidade” grega se define como “o conjunto de pessoas privadas fazendo uso público da razão”. HABERMAS, 1984, p. 42 apud. CUNHA, 1999, p. 12.

¹⁴ THE AMERICAN HERITAGE DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE. Verbetes **designable**. Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/browse/designable>>. Acesso em: 13 mar. 2010.

Assim como a genealogia, a ideia de uma “analítica dos discursos”, de maneira geral, permeia grande parte dos trabalhos de Foucault. Pode ser referido como ideia-síntese o texto “*L’Ordre du discours*” (“A ordem do discurso”), sua aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970, espécie de apresentação das pesquisas que faria nos anos seguintes. Baseada em fundamentos genealógicos, na analítica dos discursos igualmente não existem começos. As análises são dirigidas a relações entre acontecimentos, que se instalam como séries descontínuas nas relações entre práticas e saberes. Em momentos diferentes, sob condições sociais, econômicas e políticas também diferentes, emergem conjuntos diversos de práticas, pensamentos e nomeações. Como, nesta tese, a pesquisa foi dirigida ao campo de acontecimentos do “desenhar”, a questão que procurei responder foi: quais foram as diferentes relações que historicamente se instalaram entre práticas e saberes do “desenho”?

Foucault trata esta analítica dos discursos, ao mesmo tempo, como uma analítica do poder, sendo as relações de poder a condição de possibilidade histórica das práticas. A analítica dos discursos é então, uma analítica das práticas possíveis. Práticas que se tornaram possíveis num sentido estratégico. Que “funcionaram”, foram eficazes num dado momento porque cumpriam determinada função. No entanto, em Foucault, nem poder, nem prática devem ser vistos como objetos, mas sim como relações. Encontra-se aí, novamente, um alinhamento com a sua noção de genealogia – de inspiração nietzscheana – onde a análise de proveniências e emergências depende de uma perspectiva de ampla abertura, que afaste as ideias de continuidade e de finalidade dos acontecimentos. Por isso, a primeira exigência na análise dos discursos de Foucault é justamente a adoção da noção de *acontecimento* no lugar da noção de *criação*.

Nesta tese, muitas vezes foram citados nomes com o objetivo específico do fornecimento de dados históricos para as práticas. É importante ressaltar que meu próprio discurso não foi orientado a apoiar os discursos advindos de “autores”, “disciplinas” ou “vontades de verdade”¹⁵ a que fiz referência – nem mesmo de Foucault. Isto porque, para Foucault e para esta pesquisa, os discursos que se baseiam nessas figuras, ao mesmo tempo em que tornam visíveis determinados componentes da realidade, escondem outros. Exemplo disso são as práticas discursivas que ocultaram a

¹⁵ FOUCAULT, 1996, p. 51-52.

materialidade das pinturas por muitos séculos, desde que a racionalidade do “olhar através de” foi posta em prática e deu lugar à emergência do “desenho” no século XIII. A ilusão da perspectiva monocular (visão absoluta) e do quadro teria sido um artifício usado para encobrir a materialidade da pintura. Portanto, a forma discursiva da “representação” é aqui considerada parte integrante dos processos de restrição, disciplinamento, controle, exclusão e assimilação. Aquilo que foi escondido pelas práticas que fundaram a pintura ocidental¹⁶.

Ou seja, os discursos verdadeiros mudam sob diferentes condições históricas e não conseguem reconhecer a vontade de verdade que os atravessa. Isto acontece porque, em tempos diferentes, existem impulsos diversos em direção a dados objetivos estratégicos, que fazem com que as práticas se instalem sob lógicas específicas. Mas sem que haja ninguém as impulsionando. Trata-se de objetivos que emergiram historicamente, tomando formas particulares e encontrando obstáculos, condições e resistências específicos. Mesmo que nesses processos tenham sido envolvidos desejos e cálculos, os efeitos globais escapam às intenções de todas as pessoas da época. Elas sabem o que fazem e, muitas vezes, porque fazem, mas ignoram os efeitos produzidos por suas práticas¹⁷. A vontade de verdade se dispõe de tal maneira que termina mascarada pela própria verdade que aspira. E somente aparece aos olhos das pessoas a verdade resultante das práticas criadoras, baseadas no autor, na disciplina e na vontade de verdade. Ignora-se a verdade enquanto resultado da relação de um grande conjunto de mecanismos históricos¹⁸, fundados na prática.

Assim é que estas figuras do autor, da disciplina e da vontade de verdade são aqui afastadas porque se apresentam como fontes fundamentais e criadoras dos discursos e como seus princípios de continuidade¹⁹ – requisitos opostos às exigências da analítica dos discursos. A descontinuidade é visada na análise dos discursos e na genealogia porque se opõe à noção de unidade. Para Foucault, não há, percorrendo os acontecimentos do mundo, a unidade de um grande discurso ilimitado, contínuo e silencioso (não-dito e impensado), que fosse reprimido e recalçado e ao qual devêssemos descobrir restituindo-lhe a palavra. Assim, os discursos devem ser tratados

¹⁶ FOUCAULT, 2009, p. 13 e 30.

¹⁷ RABINOW; DREYFUS, 1995, p. 205.

¹⁸ FOUCAULT, 1996, p. 20.

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 51-52.

como práticas descontínuas, que, ao mesmo tempo podem se cruzar, se ignorar ou se excluir²⁰.

Não há a busca da originalidade, noção que é substituída pela especificidade. Não existe um jogo de significações prévias nos discursos, onde poderia ser reconstituída a origem. Os discursos não são originários. Não há cumplicidade entre o mundo e o conhecimento produzido nas sociedades, um encaminhamento natural para a consecução de um fim já dado²¹. O que existem são práticas discursivas específicas e históricas que se impõem às coisas. E a noção de significação é substituída pela de condição de possibilidade. Ou seja, o que é visado é o conjunto exterior de relação entre as práticas e não o núcleo interior e escondido dos discursos, a essência significativa de um pensamento que seria nele manifestado²².

Estas quatro [...] noções (significação, originalidade, unidade, criação) de modo geral dominaram a história tradicional das ideias onde, de comum acordo, se procurava o ponto da criação, a unidade de uma obra, de uma época ou de um tema, a marca da originalidade individual, o tesouro indefinido das significações ocultas²³.

Dessa maneira, foi possível perceber o “desenhar” como parte de um conjunto de práticas que emergiram e se generalizaram na Itália do século XIII, passando a nomear um novo tipo de representação gráfica de uma maneira também nova: mediante o “*disegnar*”²⁴. Ou seja, enquanto acontecimento discursivo, o “desenho” se refere tanto às práticas de nomeação (práticas discursivas) quanto às práticas efetivamente pictóricas (práticas propriamente ditas).

No contexto analítico deste texto, após a emergência do acontecimento discursivo do “desenho”, pintura e desenho foram tratados como sinônimos. Em minha perspectiva, aquilo que Ignacio García-Quirós trata como “quadro”²⁵ e o que Lucia

²⁰ Id., *ibid.*, p. 52-53.

²¹ Id., *ibid.*, p. 53.

²² Id., *ibid.*, p. 53.

²³ Id., *ibid.*, p. 54.

²⁴ Na verdade, como será possível acompanhar no primeiro capítulo, no século XIII emergem concomitantemente os acontecimentos discursivos de três conjuntos de práticas gráficas: o “desenhar”, o “debuxar” e o “*drawing*” – as duas últimas formas provenientes de tradições milenares, respectivamente greco-romana e céltico-germânica. Mas o acontecimento italiano do “desenhar”, dadas as especiais condições políticas, econômicas e sociais da região italiana da época, absorveria as outras emergências – a partir daí, *debuxar* e *draw* seriam sinônimos de desenhar.

²⁵ Cf. GARCÍA-QUIRÓS, 2000.

Medeiros trata como “página”²⁶ jamais deixam de ser, mesmo nas tendências menos formalistas (um texto, por exemplo), ao mesmo tempo desenho e pintura. Penso que cor, textura, pincelada, pintura, linhas são partes da composição de formas, do todo compositivo que é o “desenho”. Porque sem forma, tanto nas produções abstratas quanto nas produções figurativas, não existem as formatações disciplinadoras do quadro e da página. Dessa maneira, objetos que usualmente são referidos como obras de pintura, escultura, gravura, arquitetura foram aqui tratados como “desenhos”. Sendo que dei ênfase à análise das práticas pictóricas.

Com o auxílio de outro francês, o historiador medievalista Jacques Le Goff, constatei que esta transformação das práticas em geral, e em particular do “desenhar”, no século XIII, havia se relacionado com um deslocamento de racionalidades entre os séculos XI e XII: a transição do antigo pensamento medieval cristão, do homem subjetivado pelo pecado original, para um pensamento amparado na ideia do homem feito à imagem de Deus ²⁷.

O “desenho” de Antonello da Messina, do século XV, usado como capa deste trabalho, é parte da designalidade italiana inicial – que chamei “*designalità*”. Minha tese é que, relacionada a essa racionalidade do “homem à imagem de Deus”, foi incorporada uma analogia do olhar humano como se divino fosse. A partir dos escritos do historiador de arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968), tornou-se possível presumir que, no contexto de um “humanismo” de tal amplitude – que sacraliza a visão humana e a torna apta a contatar a luz, que é divina e vem das cores –, o “desenho” emergiu como “janela” e o senso de perspectiva foi um “olhar através de”²⁸. Em meu entender, esta

²⁶ Cf. MEDEIROS, op. cit.

²⁷ Cf. LE GOFF, 2007. Jacques Le Goff (1924-____) é um historiador francês especialista em Idade Média, autor de dezenas de livros e trabalhos e membro da *École des Annales*, instituição historiográfica que, desde finais da década de 1920, se ocupa de acontecimentos “de longa duração”. Cf. WIKIPÉDIA, Jacques Le Goff. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacques_Le_Goff>. Acesso em: 12 jan. 2010.

²⁸ Na verdade, Panofsky não se refere de uma maneira geral às práticas de representação emergidas desde o século XIII, mas sim aos acontecimentos embasados teoricamente na perspectiva linear, a partir dos séculos XV e XVI na Itália (PANOFSKY, 1999, p. 31-61). Como Panofsky se refere a uma temática correlata à desta tese – a perspectiva linear surgida no Renascimento –, julguei necessário anotar que, apesar de buscar vários dados de importância na obra “*Die Perspektive als symbolische Form*” (“A perspectiva como forma simbólica”), escrita por ele em Leipzig (1927), na maioria das vezes não seguiu a orientação analítica de sua pesquisa. Em resumo, me afastei do padrão dos estudos iconográficos e do método iconológico deste autor, mas usei muitos de seus comentários para produzir meus argumentos. O motivo principal é que Panofsky, diferentemente de Foucault, e sob um modo historiográfico tradicional, analisa a significação, a originalidade, a unidade e a criação em autores, disciplinas e verdades. Não está

analogia divina inicial produziu uma desigualdade que veio a constituir, como condição histórica de possibilidade, a racionalidade que predominou nos sete séculos seguintes e que impôs às práticas parâmetros discursivos, tais como: absoluto, disciplinar, único, cientificista, polarizado, excludente, classicista. Para a desigualdade implicada nesse “racionalismo” clássico²⁹, o espectador tem uma posição definida, localizada, única. Cada coisa tem o seu lugar, num espaço esquadrihado, extenso e matemático³⁰ – em conformidade com teses euclidianas, cartesianas, newtonianas.

Foucault, ao estudar as práticas de governo na racionalidade do Estado policial³¹ – o ideário mercantil apoiado na gestão “Estado máximo”, de rígido “disciplinamento” da circulação de mercadorias, imposição de taxas, etc. –, deu consistência a esta percepção de uma longa série de eventos predominantemente classificatórios até o século XVIII. Ou seja, que uma “racionalidade clássica” teria se constituído e composto o regime geral das práticas da sociedade ocidental nessa época (séculos XVI e XVII). Falecido na década de 1980, Foucault apenas pôde aludir a prosseguimentos dessas práticas até o século XX. Hoje é possível se dizer que elas chegaram até a atualidade, podendo ser percebidas em muitos campos de atividades, nos quais as ideias de “modas”, “estilos”, “classes” e “tipologias” seguem compondo os discursos. Usando essa tese de Foucault, identifiquei a relação das práticas do “desenho”, ao longo dos séculos XIII a XVIII, com o que chamei “desigualdade clássica” ou *designalià* – e que se prolonga, com outra posição e com outras funções, até este início do século XXI.

A perda da dominância das práticas clássicas no século XVIII, apontada por Foucault, deve-se a um deslocamento de racionalidades. É quando a racionalidade do Estado policial perde seu lugar para a predominância de acontecimentos relacionados com a forma de racionalidade do Estado econômico moderno³². O regime geral das práticas começa a se identificar com o ideário liberal do “Estado mínimo”, o “*laissez-*

em questão a verificação das relações históricas existentes entre os acontecimentos discursivos. Sua análise parte do papel fundamental da “perspectiva” para tecer seus comentários sobre a arte ocidental, de certa maneira estratificada por definições periodicistas, como arte antiga, primitivo-cristã, bizantina, gótica, renascentista, barroca, moderna, etc., enquanto, nesta tese, parti do “desenho” e, fundamentalmente, do “desenho como discurso”, para sugerir relações históricas entre práticas.

²⁹ Neste sentido, quero argumentar que a grande maioria das teses filosóficas racionalistas (Descartes, Kant, Hegel) e empiristas (Locke, Hobbes, Hume) compuseram a rede de acontecimentos clássicos.

³⁰ FOUCAULT, 2001, p. 412.

³¹ Cf. FOUCAULT, 2008a.

³² Cf. FOUCAULT, 2008a e FOUCAULT, 2008b.

faire”, o “controle” estratégico de índices estatísticos econômicos e populacionais. Os acontecimentos discursivos deslizam da “formatação clássica da disciplina” para a “adaptação moderna do controle”³³, assumindo características de estratégia, jogo, relatividade, incerteza. De uma inclinação ao absoluto, à “*épistême*”, no que ela tem de doutrinação, de legitimação perene do mesmo discurso, a uma inclinação à “*doxa*” – a opinião no sentido sofisticado –, a verossimilhança modificável no tempo e no espaço. O espaço igualmente passa a se fundamentar por estas ideias de posicionamentos incertos, relativos – conforme o exemplo das teses einsteinianas.

Nesta pesquisa, identifiquei um primeiro deslocamento da designalidade – em meu entender, a primeira e até hoje única mudança de seus parâmetros discursivos, considerados na ampla apreensão de seus acontecimentos – no século XVII. A nova nomeação do “desenho” que surge neste momento é a forma inglesa “*design*”, motivo pelo qual escolhi denominar esta designalidade moderna de “*designality*”. A esta nomeação geral do “*design*”, emergida no século XVI e disseminada no XVII, somente no século XIX seriam agregadas condições pictórico-práticas de possibilidades identificadas com a relatividade, o controle, a incerteza, o jogo estratégico e interativo entre espectador e obra. No entanto, seria sob uma forma composta que a *designality* passaria a ser o novo acontecimento discursivo generalizado das práticas de “desenho” no século XX. As tradições da *designalITÀ* e da *designality* não descreveram séries contínuas de acontecimentos. Os eventos do que se poderia chamar a transição entre *designalITÀ* e *designality* se deram num cenário de interpenetrações e alternâncias de suas práticas, que iniciam de maneira geral no século XVII – com alguns indícios anteriores – e chegam até os dias de hoje, com a recente configuração de um quadro de predominância dos parâmetros discursivos modernos. O que se iniciou e ainda não mudou, foi um processo de convivência entre práticas anteriores – emergidas italianas – e outras, de nova fundamentação, mas acompanhadas de uma manutenção da *designalITÀ*, sob a feição acadêmica francesa da *designalité*. Ainda no século XX, o que foi chamado, na arquitetura, o “estilo internacional moderno” e, mais recentemente, pretensas versões e proposições de estilos “pós-modernos”, seriam claros indícios da simbiose *designality/designalité*. Em outras palavras, a *designality* tem sido desde o século XVII, o meio onde se encontram, perpassam e sobrepõem práticas clássicas e

³³ Cf. DELEUZE, 2000.

modernas, compondo a fisionomia mista da designalidade que conhecemos. Com a referência “design” quis ampliar suas condições de possibilidade práticas, mediante sua inserção nas relações do “desenho” que emergiram no século XVII. Ou seja, com “*design*” quis aludir aos acontecimentos do “desenho” na *designalità*, a urdidura de práticas clássicas e modernas que dominou o século XX e chegou ao XXI.

Dessa maneira, a intenção aqui não foi inventariar ou classificar os acontecimentos do “desenho”, mas sim, através dos três capítulos seguintes, apontar a sua diversidade no tempo presente. O primeiro capítulo trata de condições anteriores que viabilizaram a emergência da designalidade, sob três tradições de distintas proveniências, o “*drawing*”, o “debuxar” e o “desenhar”, para, em seu final, serem descritos acontecimentos dos dois primeiros conjuntos de práticas (*draw* e debuxo).

O capítulo dois trata da emergência e disseminação do “desenho” na *designalità* dos séculos XIII a XVI. Aí inicialmente descrevi o “desbloqueio” do “olhar através de”, depois os discursos nominativos e pictóricos do “desenho”, o aspecto de grandiosidade (giottesca-dantesca) desta forma de desenho no século XIII e, no final do capítulo, a teorização da perspectiva (século XV) e a emergência do academicismo (século XVI).

O capítulo três trata da forma e da produção moderna do “desenho”, a *designalità*. Onde comento a transição do clássico ao moderno, identificando a forma híbrida *designalité/designalità* em substituição à antiga *designalità*, a relação entre o “desenho” acadêmico e o “desenho” manufactureiro nos séculos XVII e XVIII e, finalmente, os “desenhos” clássico-modernos” dos séculos XIX e XX e as primeiras objetivações da *designalità* (Foucault e construtivismo russo).

2 SÉCULOS XII E XIII: MUDANÇA DAS TRADIÇÕES GRÁFICAS

Os atuais dicionários de diferentes línguas concentram, no século XIII, o aparecimento em toda a Europa cristã de vários termos alusivos à representação gráfica. No norte, o despertar desse século é marcado pela nova acepção de uma palavra usada há milênios, mas com outras conotações, nas culturas nórdicas: “*drag*”. Na sua mutação para “*draw*”, então, toma o sentido de “*make a line or figure*” pelo ato de “*drawing a pencil across paper*”. Da mesma forma, é somente a partir dos séculos XII e XIII, inicialmente nos vernáculos franceses e depois nos castelhanos e galegos (e apenas no século seguinte entre os italianos), que se observa a proliferação de nomeações variadas do “*debuxar*”.



FIGURA 1 NOVO SENSO CRISTÃO DE HUMANIDADE: A MANIPULAÇÃO DA LUZ. (Parte central do vitral do “Bom samaritano”. Catedral de Chartres, início do século XII)³⁴. A partir dos séculos XII e XIII, nos acontecimentos combinados de vitrais, esculturas, mosaicos e afrescos, a luz assume importância centralizada. O uso da luz neste vitral de Chartres, faz com que seja vista sob uma nova racionalidade a composição medieval anterior.

³⁴ Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/citrat/arquivos_traducao.htm>. Acesso em: 25 mar. 2010.



FIGURA 2 AS PRÁTICAS ESCULTÓRICAS COMO SUPORTE DO “DISEGNO”. 2.1 (esquerda) Nicholas of Verdun (1130 – 1205): Profeta Naum, detalhe do Relicário dos Reis Magos, Catedral de Colônia. Ouro e esmaltes, c.1181³⁵. 2.2 (direita) “Adão” que se encontrava na fachada da Catedral de Notre-Dame de Paris. Mármore, c.1260³⁶. Nas esculturas dos séculos XII e XIII se iniciam práticas de desprendimento das imagens dos antigos fundos e nichos da tradição medieval anterior. Como nos vitrais, a função da luz é central, pois se viabilizam novos efeitos de sombra sobre as volumetrias destacadas. Para Erwin Panofsky este processo é um dos suportes da perspectiva renascentista do século XV. Para esta pesquisa, trata-se de práticas que abrem condições para o “desenho” no século XIII.

No entanto, nenhum desses acontecimentos desse tempo se compara ao que, concomitantemente, aconteceu na Itália do século XIII, com a disseminação dos muitos usos terminológicos do “desenhar”. A região italiana, com sua especial condição político-econômica da época, consolida todas as principais formas da representação gráfica que atualmente conhecemos como “desenho”. Ou seja, emergiu e se disseminou uma nova maneira de registrar sobre superfícies tanto seres quanto objetos, ideias ou sensações. Tudo o que quisermos dizer ou pensar a respeito do “desenho” não pode

³⁵ WIKIPÉDIA, escultura do gótico. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Escultura_do_G%C3%B3tico>. Acesso em: 25 mar. 2010.

³⁶ Id., ibid.

deixar de ser relacionado com esse tempo crucial de aparecimento e proliferação de novas práticas.



FIGURA 3 “DISEGNO” EM MOSAICOS ITALIANOS NO SÉCULO XIII. Pietro Cavallini (1273-1308), Anunciação, (1291); Basílica de Santa Maria no Trastevere, Roma³⁷. Os mosaicos não seriam a técnica dominante de praticar o “*disegno*” (muitas destas obras se inseriam numa tradição bizantina). No entanto, é possível perceber elementos da designalidade em algumas práticas da península itálica no século XIII, como nesta obra de Cavallini.

A Europa dos séculos XII e XIII possibilita a emergência de uma configuração singular de modificações e acumulações propagadas em toda a Idade Média. Aliás, as formas gerais de distintas tradições do “*draw*” (proveniência céltico-germânica), do “*debuxar*” (proveniência greco-romana) e do “*desenhar*” (emergente nos vernáculos de fundamento latino) são, de alguma maneira, práticas e pensamentos relacionados sob a égide do humanismo cristão desse tempo. Formas que seriam abrangidas, nos séculos seguintes, pelas práticas nominativas e pictóricas do “*desenhar*”. Se for possível dizer que as tradições do “*drawing*” e do “*debuxar*” já existiam, o fenômeno do “*desenhar*” corresponde a práticas e a um conjunto de acontecimentos que não tiveram condições de existir antes do século XIII. O “*desenho*”, então, foi produzido como um saber e uma prática que, tendo participado da cultura medieval, chegou ao século XIII, no entanto, com outra feição. Le Goff mostrou como muitas das pequenas e grandes transformações

³⁷ WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/cavallin/mosaic/index.html>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

ocorridas nos quase dez séculos medievais anteriores puderam se conformar e eclodir neste século XIII³⁸. Em suma, o que pretendo mostrar neste e no próximo capítulo é que a Itália, entre os séculos XII e XIV, foi o cenário da emergência da designalidade, da sua versão *designalit*. Uma tradição surgida na dobra das práticas do “desenho”, possibilitada pela cristianização de várias regiões europeias após o fim do Império Romano.



FIGURA 4 ITÁLIA DO SÉCULO XIII: A DOMINÂNCIA DO AFRESCO NAS PRÁTICAS DE “DISEGNO”. Igreja de Assis de cima, aspecto da distribuição dos afrescos de Giotto di Bondone (1267-1337) realizados no final do século XIII e início do século XIV³⁹. No caso das regiões italianas que sediariam os primeiros exemplares compositivos da designalidade, diferente das técnicas de vitrais e esculturas, a luz não seria usada em sua manifestação física, mas sim mediante a sua simulação em afrescos.

³⁸ LE GOFF, 2007, p. 143-218.

³⁹ WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<http://www.wga.hu/tours/giotto/assisi/index11.html>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

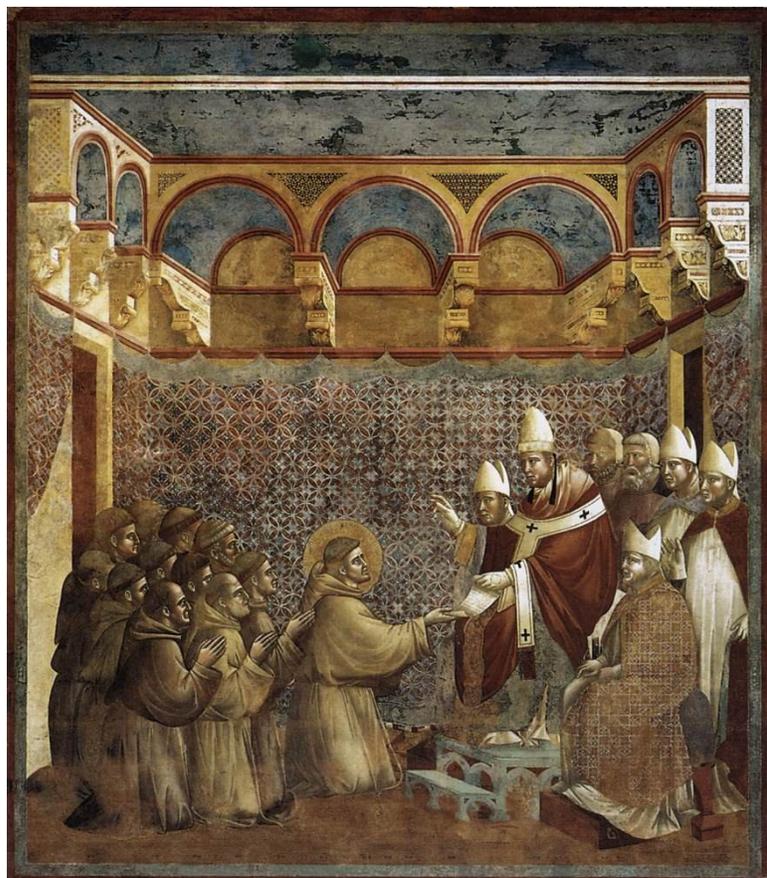


FIGURA 5 O “O DISEGNO” COMO JANELA. Giotto, Lenda de São Francisco, A confirmação dos votos (1297-99), afresco (270 x 230 cm), Igreja de cima, São Francisco, Assis⁴⁰. Os afrescos italianos do século XIII reinventaram o registro gráfico na Europa. Mediante técnicas de grandes dimensões, os espectadores são induzidos à “olhar através de”. Trata-se de um recurso que dá lugar a uma nova relação com as imagens.

Por motivos que passarei a explorar, e que incluem a intensa proliferação desses discursos em línguas vernaculares surgidas especificamente no século XIII, viabilizaram-se, na história da representação gráfica da sociedade ocidental, uma mudança de rumo que basicamente consolida e torna visíveis três tradições: a tradição do “desenhar”, que emerge na Itália e que se consolida e permanece como o discurso hegemônico na sociedade ocidental até a nossa atualidade; a tradição do “debuxar”, que é absorvida pelo “desenhar”, mas que aponta para um passado que remonta às práticas dos antigos gregos e romanos – ao que parece com algumas influências nórdicas europeias de celtas e germânicos⁴¹; e a tradição celta-germânica do “drawing”, circunscrita inicialmente a menores porções geográficas da Europa medieval do norte, e

⁴⁰ WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<http://www.wga.hu/tours/giotto/assisi/index111.html>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

⁴¹ Cf. tópico “Bosquejar, debuxar, dibuxar e dibujar”, na p. 58.

que também foi progressivamente incorporada pela primeira, mantendo-se numa situação de marginalidade ante a força dos acontecimentos basicamente mediterrânicos das outras duas⁴². Como é facilmente constatável hoje, é importante assinalar que as formas “debuxar” e “drawing” permanecem em uso até os nossos dias em regiões de todo o mundo, respectivamente, nas de língua hispânica (*dibujar, dibuxar*) e inglesa. Estes acontecimentos se deveram às opções vernaculares dessas localidades durante os séculos de emergência e disseminação da *designalità*.



FIGURA 6 CONDIÇÕES DAS PRÁTICAS NA ITÁLIA DUCENTISTA: A RELAÇÃO DO “DISEGNO” COM OUTROS SENSOS GRÁFICOS. Coppo di Marcovaldo (c.1225-c.1274), Madonna e Criança (c.1265), painel de madeira, San Martino dei Servi, Orvieto⁴³. Este trabalho de Marcovaldo é representativo da permanência, na Itália do século XIII, de práticas fundadas no senso medieval anterior: o olho devia percorrer a composição como um texto em que as formas faziam as vezes de palavras.

⁴² Cf. tópico “*Draganan, dragan, draw e drawing*”, na p. 55.

⁴³ WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/coppo/index.html>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

A partir da emergência da designalidade e de sua progressiva dominância, essas diferentes tradições não desapareceram nem foram superadas: passam a ter outro sentido, na medida em que passam a funcionar dentro da lógica dominante. Daí que uma genealogia dessa dominância do “desenho” constituiu-se no alvo e na perspectiva da pesquisa. Dessa maneira, uma diferença principal que este texto introduz é uma inversão do que fazem as costumeiras análises a respeito do desenho na atualidade, as quais vêm no acontecimento histórico do aparecimento da perspectiva linear – o processo gráfico e geométrico elaborado pelos estudiosos e tratadistas italianos do século XIV – o fundamento e ponto de partida para o desenho dos séculos seguintes (e, quiçá, de todos os séculos). Minha tese é de que não é o desenho que advém da perspectiva, mas, pelo contrário, a perspectiva participa como uma possibilidade do grande fenômeno cultural europeu, medieval e cristão, a que o desenho, a designalidade deu lugar. À diferença de outros estudos, não tomo o Renascimento como o ponto de partida para a revolução da representação gráfica, mas sim o longo processo medieval que se afirma no século XIII, e que fornece as condições de possibilidade para a emergência da perspectiva na Renascença italiana, a partir do século XV.

Nesse sentido, a perspectiva somente aconteceu e se tornou possível a partir da transformação representada pela designalidade. Isto explicaria a disseminação generalizada do termo “desenhar” e a sua referência por literatos florentinos como Dante Alighieri (1265-1321) e Giovanni Boccaccio (1313-1375). Também poderia servir de apoio para evidenciar a modificação das práticas nominativas e pictóricas de outros florentinos como Cenni di Petro Cimabue (c.1240 – 1302), Giotto di Bondone (1266-1337) e Duccio di Buoninsegna (1255-1319), entre outros. E, da mesma maneira, justificaria este uso do “desenhar”, no século XV, em tratados como os do florentino Filippo Brunelleschi (1377-1446), do toscano Piero Della Francesca (1416-1492) ou do genovês Leon Battista Alberti (1404-1472), entre outros.

Limito-me, pois, a abordar terminologias e práticas gráficas disseminadas em torno dos séculos XII e XIII. Outras referências hoje conhecidas e posteriormente relacionadas à expressão gráfica, ainda que importantes para outros estudos, não serão, aqui, contempladas. É o caso de palavras de uso disseminado alguns séculos depois, como, por exemplo, “escorço”, derivada do italiano “*scorcio*” (anterior a 1574), “representação, encurtada segundo as regras da perspectiva, das coisas que se estendem

no sentido perpendicular ou oblíquo do ponto de vista do observador”⁴⁴; igualmente é o caso de “esboço”, derivada do italiano “*sbozzo*” (anterior a 1673); e também das formas portuguesa e inglesa “esquete” e “*sketch*” (1668); e a portuguesa e francesa “esquisso” e “*esquisse*” (1567), palavras que podem ter sido derivadas do italiano “*schizzo*” ou, ao contrário, terem condicionado a forma italiana; ou mesmo “croqui”, que apesar de nascer de um verbo francês do século XIV, “*croquer*”, somente é ligada ao discurso gráfico no final do século XVII⁴⁵.



FIGURA 7 SÉCULO XIII: A DOMINÂNCIA DA RELAÇÃO ENTRE ILUMINURAS E O “DRAWING”. Canterbury Windmill Psalter (c.1270-90), Pierpont Morgan Library (Nova York)⁴⁶. As práticas de miniaturas e iluminuras usuais no século XIII (nas regiões de penetração céltico-germânica como a Inglaterra, Irlanda, Alemanha – e inclusive a França) mantiveram características dos registros medievais anteriores à emergência do “desenho” e ligadas à tradição do “*drawing*”.

Assim, meu objetivo foi o de que esta pesquisa se constituísse como uma linha, entre as possíveis, de investigação genealógica do desenho, não só tornando visível o

⁴⁴ O substantivo italiano “*scorcio*” deriva do verbo “*scorciare*”, “tornar mais curto”, que provém do latim vulgar *excurtiāre*, “encurtar”. No espanhol, as formas “*escorzo*” (1580) e “*escorzar*” têm os mesmos sentidos que no italiano. DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, verbete **escorço**.

⁴⁵ DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, verbetes **esboço**, **esquete**, **sketch**, **esquisso** e **croqui**.

⁴⁶ MOLINOS EN MANUSCRITOS, INCUNABLES Y LIBROS RAROS. Disponível em: <http://web.jet.es/plopezp/viento/mol_manus.htm>. Acesso em: 25 mar. 2010.

momento de sua emergência e de sua constituição com a denominação que mantém até nossos dias, como mostrando aquilo que supera suas diferenciações nas diversas línguas – *disegno, diseño, dessein, design* ou *desenho*. Sem perder de vista as suas variações – *debuxo, dibuxo, dibujo, draw* e *drawing*.

Trata-se da história de um termo e de uma prática – a designalidade – que, no decorrer dos séculos, se afirmou como o suporte de uma forte tradição da cultura ocidental, dominando e reconfigurando as práticas que decorreram de outras tradições, como as do *debuxar* e do *drawing*. Aqui, a designalidade será vista como uma tradição que correspondeu, em última análise, a uma importante modificação no rumo do pensar na Europa cristã, na passagem do medievo para o Renascimento. Atualmente, pode-se dizer que desenhar é sinônimo de *debuxar* ou de *drawing*, mas isto não foi sempre assim. Quis refazer esses caminhos.

2.1 O cenário das condições antecedentes para a transformação da discursividade gráfica

Nos séculos que antecedem o Renascimento, talvez se possa falar de uma revisão generalizada de práticas que vinham se exercendo na Europa desde o final do Império Romano. Com efeito, é somente no final da Idade Média que esse conjunto de práticas vai adquirir mais visibilidade, na medida em que sua revisão vai sendo possibilitada não só pelo aparecimento de processos tecnológicos e de conhecimentos – os quais, aliás, em nenhuma época cessaram de acontecer – mas pelo modo como se combinaram entre si, formando um conjunto de práticas com uma nova configuração. É, portanto, nos tempos que se estendem do século IV ao fim do século X, que foram criadas as condições que possibilitaram uma inflexão nos rumos da história ocidental e, com ela, as mudanças nas práticas discursivas e não discursivas – as referências

terminológicas e a prática pictórica propriamente dita – da representação gráfica na Europa.



FIGURA 8 VOLUMENS, CÓDICES E “PÁGINAS” NOS PRIMEIROS SÉCULOS DA IDADE MÉDIA. 8.1 (em cima e à esquerda): *Volumens* e páginas. 8.2 (em cima e à direita): Capa do Evangelário da Rainha Theodelinda da Lombardia, produzida em ouro, pedras preciosas e pérolas sobre uma base de madeira (final do século XV, início do século XVII), Monza, Museo del Duomo, Lombardia⁴⁷. 8.3 (em baixo): “*Iliada Ambrosiana*”; manuscrito com iluminuras do século V⁴⁸. A exibição do luxo da capa de códice medieval do século VII (fig. 8.2) fornece uma ideia do lugar que o livro ocupava na sociedade europeia da época. Eram pessoas destacadas na sociedade da época que podiam acessar documentos escritos, como seriam os “desenhistas” intelectualizados do século XIII. Dessa maneira, a ordenação em quadro da página se tornaria uma fundamental condição de possibilidade para os afrescos.

A partir do fim do Império Romano, o extremo-ocidente foi uniformizado por três transformações capitais. De um lado, pela ruralização generalizada de todo o antigo território antes dirigido por Roma (modificação econômica, decadência generalizada das

⁴⁷ ART OF THE EARLY MIDDLE AGES. Disponível em: <<http://www.nyu.edu/classes/finearts/smith/medieval/plates2.html>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

⁴⁸ WIKIPEDIA, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 205 Inf. File:AmbrosianIliadPict47Achilles.jpg. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:AmbrosianIliadPict47Achilles.jpg>>. Acesso em: 24 fev. 2010.

idades e da antiga infraestrutura romana). De outro lado, pela multiplicação de realezas, que passaram a governar esses territórios, e por uma regulação baseada nas legislações bárbaras (modificações políticas)⁴⁹ – bárbaros eram considerados aqueles que ficaram fora do Império Romano, que se localizavam em regiões exteriores à “*lime*”. Mesmo assim, é nesse período que vai se constituir uma série de condições que irá possibilitar o estado de coisas que se afirmaria nos séculos XI, XII e XIII – e que finalmente redundaria na emergência do “desenho”. A cristianização⁵⁰ e a combinação cultural das etnias, com a invasão dos bárbaros, foram, portanto, acontecimentos relacionados que se efetivaram no interior das nascentes e diversificadas instituições feudais.

Alguns processos tecnológicos – mesmo que limitados às condições da época – contribuíram para sua efetivação. Do século IV ao VII, acontece a modificação tecnológica dos *volumens* – antigos rolos de consulta incômoda – pelos *códices*, compostos por páginas. No entanto, este acontecimento seria bloqueado por séculos pela condição iletrada das sociedades europeias e pelo alto custo do pergaminho – de pele de vitelo ou carneiro⁵¹. O papel somente entraria na Europa no século XII e o livro, apenas seria um produto comercializável e acessível a grandes contingentes populacionais no século XIX⁵². Assim é que os *códices* permaneceriam, no período que antecede a emergência do “desenho” (do século IV até o século XIII), principalmente reservados às atividades de monges nos *scriptoria*.

O componente mais importante desta modificação tecnológica foi capturado por Medeiros, ao apontar que a “página” – a sua ordenação em quadro, o lugar arquitetado por ela – asseguraria por quinze séculos a centralidade da escrita na cultura ocidental⁵³. Minha presunção é que esta formatação e disciplinamento da página tenha condicionado o acontecimento da mudança da representação gráfica, no século XIII, que fez emergir o “desenho”, principalmente pelo provável caráter intelectualizado de seus protagonistas.

⁴⁹ LE GOFF, op. cit., p. 47-48.

⁵⁰ A cristianização foi possibilitada inicialmente por dois atos imperiais romanos do século IV. O primeiro deles é o édito de Milão de 313, do Imperador Constantino (272-337), que reconhece a religião cristã; o segundo é a adoção do cristianismo como religião oficial de Estado pelo Imperador Teodósio I (346-395), o último líder do Império unido, antes da divisão entre Império Romano do Ocidente e do Oriente a cada um de seus dois filhos. Id., *ibid.*, p. 30.

⁵¹ Id., *ibid.*, p. 180.

⁵² DENIS, 2000, p. 40-41.

⁵³ MEDEIROS, op. cit., p. 49.

Mediante os registros, as relações e analogias reproduzidas nestes “desenhos”, quem “desenhava” nos séculos XIII, XIV e XV não deveria ser o homem comum, iletrado e ignorante, mas sim o leitor de textos clássicos, da Bíblia, e de poesias, que conhecia as divindades mitológicas da cultura greco-romana, a vida dos santos católicos e os grandes literatos de seu tempo.



FIGURA 9. MINIATURAS CAROLÍNGIAS E ITALIANAS DO SÉCULO IX. 9.1 (à esquerda) Evangelho de Mateus da Abadessa Ada, Mestre de Ada, c.800, em pergaminho⁵⁴. 9.2 (à direita) Prima Bibbia di Carlo il Calvo, folha 67 (verso), c.846, Paris (Biblioteca nacional)⁵⁵. Nestas iluminuras é possível identificar traços que se tornariam tradicionais do “desenho” e no “drawing” do século XIII. Na iluminura franca da esquerda (9.1) é possível identificar a tipicidade da tradição “*dragan*” (somente se modificaria em “drawing” no século XIII): uma composição que combinava usualmente cores frias. A “página” italiana da direita (9.2) denota uma composição onde se associam cores quentes e tons terrosos. Estas condições poderão ser observadas também nos “desenhos” do século XIII. É interessante apontar a preocupação com a representação da volumetria de objetos nas duas obras. Contudo, em nenhum dos casos existe ainda o “olhar janela”.

Importa referir três fatos que condicionaram a reprodução de imagens antes do século XIII. O primeiro é que os escritos das cortes e dos centros monásticos entre os séculos VIII e IX foram geralmente muito adornados pela arte da *miniatura carolíngia*, conjunto de elementos decorativos dos manuscritos, que envolvia tanto o destaque das

⁵⁴ WIKIPÉDIA, Miniatura carolíngia. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Miniatura_carolingia>. Acesso em: 26 mar. 2010.

⁵⁵ Id.

letras capitulares no início das subdivisões dos livros quanto variados tipos de representações imagéticas⁵⁶. Estas práticas não eram ainda de “desenho”: participavam principalmente da tradição do “*dragan*” – que se modificaria em “*drawing*” no século XIII –, sendo compostas por representações céltico-germânicas.

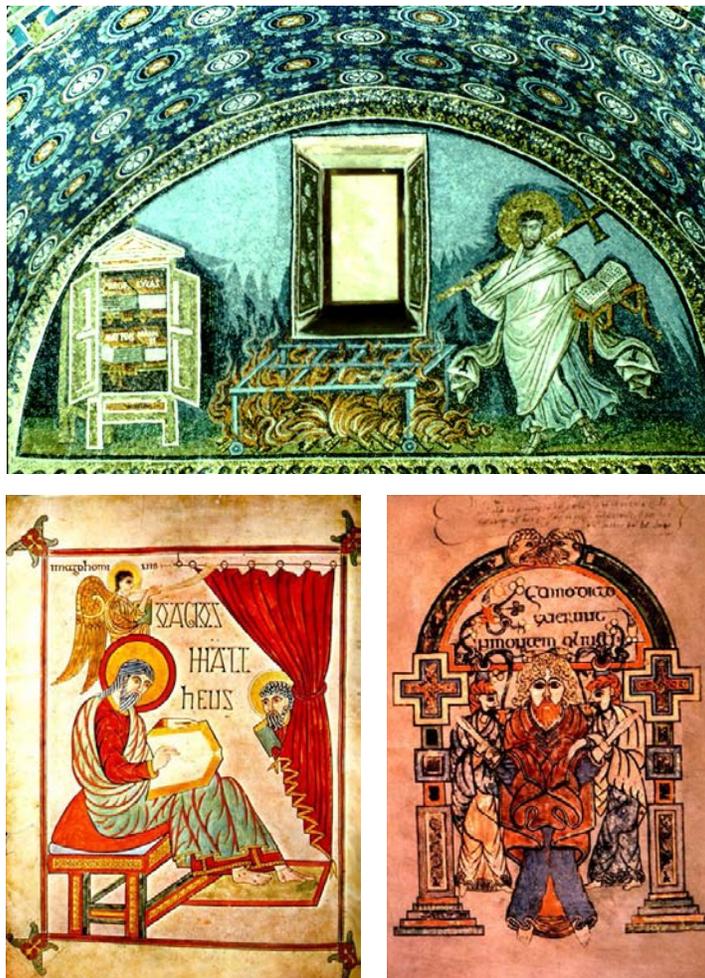


FIGURA 10 DESCONTINUIDADE NAS IMAGENS MEDIEVAIS. 10.1 (em cima) “Martírio de São Lourenço”, Ravenna, mosaico, Mausoleum of Galla Placidia (c.400-450)⁵⁷. 10.2 (em baixo, à esquerda) Lindisfarne Gospels, “São Mateus”, Reino anglo da Nortúmbria, c.698⁵⁸. 10.3 (em baixo, à direita) Book of Kells., c.800, manuscrito irlandês iluminado escrito por monges celtas⁵⁹. Estão presentes no mosaico bizantino-italiano do século V, e nas páginas iluminadas dos séculos VII e VIII, exemplos de diferentes condições regionais de registros gráficos. Aqui, o mosaico italiano, mediante o traço bizantino, adota uma composição fria e principalmente a “página” angla da esquerda recebe a aplicação de tons quentes (vermelho e fundo terroso).

⁵⁶ LE GOFF, op. cit., p. 61. Cf. WIKIPEDIA, Miniatura carolingia. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Miniatura_carolingia>. Acesso em: 13 jan. 2010.

⁵⁷ DMC. DIGITAL MEDIA CENTER - THE LIBRARY. Disponível em: <http://digitool.haifa.ac.il/R/?func=dbin-jump-full&object_id=35065&local_base=GEN01>. Acesso em: 26 mar. 2010.

⁵⁸ BIBLE IMAGES 2; ILLUMINATED MANUSCRIPTS. Disponível em: <<http://www.defendingthebride.com/bb/manuscripts2.html>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

⁵⁹ WIKIPEDIA, Book of Kells. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Book_of_Kells>. Acesso em: 26 mar. 2010.

O segundo aspecto de interesse é que antes das formas pictóricas conhecerem o cenário favorável do século XIII, elas foram aprisionadas durante muitos séculos por divagações teológicas – na racionalidade do homem subjetivado pelo pecado original – que questionavam a propriedade ou impropriedade das imagens. Desde obras como *De trinitate* (399-422) de Agostinho de Hipona (354-430) e *Corpus Areopagiticum* (anterior a 532) de Pseudo-Dionísio Areopagita, a tradição religiosa especulava sobre as categorias metafísicas e teológicas que possibilitavam a percepção, a visibilidade do mundo e, sobretudo, do Belo⁶⁰. Ou seja, no período que separa os séculos IV e V do século X, a teologia produziu uma exaustiva inquirição da imagem. Essas reflexões corresponderam a determinações de sentido do mundo visível, aquilo que aos medievais era permitido visualizar.

O homem medieval anterior à transição de racionalidades do século XII, compreendia o universo como criação e linguagem divinas, apenas acessíveis por Ele no seu âmbito. A esperança de aceder à luz divina somente poderia se realizar, a partir disso, no além. Como resultado, as imagens medievais produzidas anteriormente ao “desenho”, foram deliberadamente privadas da luz e da inteligibilidade completas que somente Deus poderia acrescentar⁶¹.

Esta questão da determinação da visão é fundamental para a percepção do deslizamento desta “ascese da luz”, de uma inaptidão a uma aptidão humana em alcançá-la. Ao homem da idade do “desenho” foi permitido, por uma nova racionalidade e uma nova política eclesiástica, captar, acessar, capturar a luz divina, mesmo que fosse ilusoriamente. É isso que irrompe nos vitrais das catedrais góticas francesas e alemãs, nas iluminuras dos códices por toda a Europa e nos frescos em capelas, palácios governamentais e *villas* de ricos mercadores, principalmente da região italiana. Ou seja, a questão da determinação da visão é crucial tanto para o período mais propriamente medieval, entre os primeiros séculos da cristandade e o século X, e o período “clássico” que se inicia com o “desenho”, prolongando-se até o século XXI.

⁶⁰ GROULIER, 2004, p. 9-10.

⁶¹ Id., *ibid.*, p. 13.

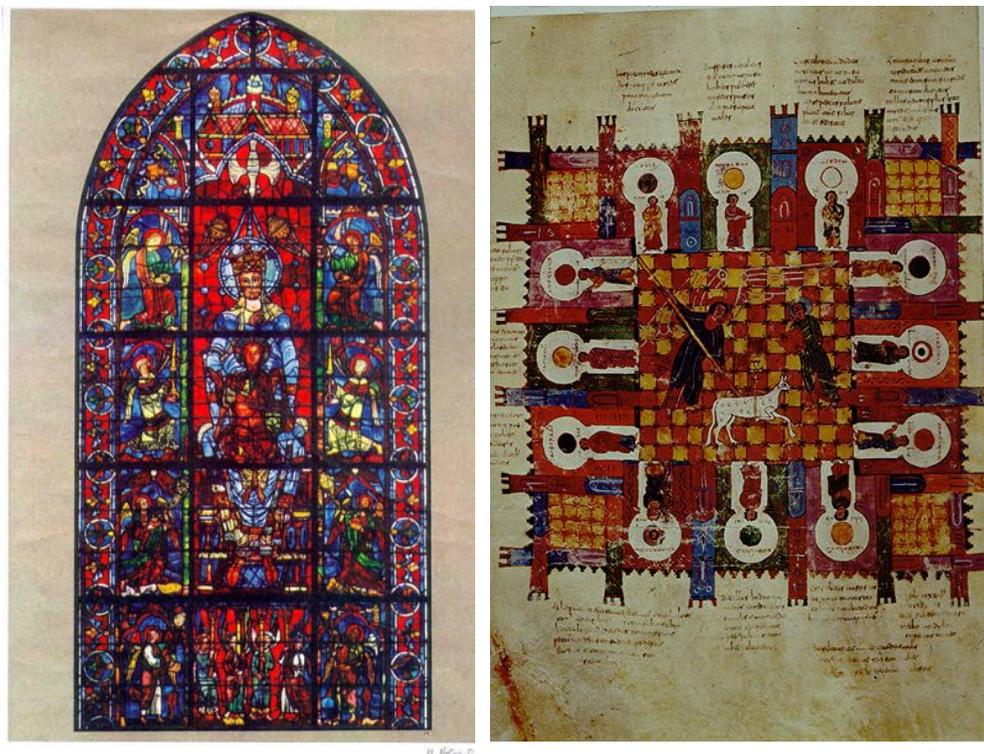


FIGURA 11 A RELAÇÃO DE TONS, CORES E FORMAS EM VITRAIS E ILUMINURAS. 11.1 (à esquerda) Vitral do “Filho Pródigo”, Catedral de Bourges: (vale do Loire, início do século XIII)⁶². 11.2 (à direita) Códice manuscrito “Visão da Jerusalém celestial”, região de León, provavelmente San Salvador de Tábara, meados do século X⁶³. Não é possível identificar em nenhum dos dois casos, no vitral francês ou na “página” espanhola, a simulação gráfica de um mundo apontado numa única visada. E as duas obras apresentam os usos tonais típicos do “dragan” e do “drawing”, azuis e composições frias. Mas também é visível na relação entre os dois casos, a diferença que a interferência da luz propiciava.

É interessante levar em conta a hipótese de Jean-François Groulier, que diz respeito ao método escolástico-exegético dos “quatro sentidos da Escritura”, como orientação para a criação de formas nos discursos pictóricos anteriores à emergência do “desenho”. Os estudiosos e pesquisadores cristãos buscariam a extensão da decifração do significado da Santa Escritura como possibilidade de compreensão e comunicação de todos os eventos à sua volta. Assim é que a semântica e a sintaxe pictóricas seriam dominadas por uma hierarquização simbólica, que pressupunha a necessidade de: uma primeira leitura literal, voltada para o sentido evidente e direto; uma segunda leitura anagógica (que fazia deslizar do literal para o místico); uma terceira leitura alegórica; e uma quarta espiritual. A tese de Groulier é que muitas das pinturas medievais daquele período podiam ser consideradas homologias deste modelo de interpretação dos textos

⁶² Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/citrat/arquivos_traducao.htm>. Acesso em: 25 mar. 2010.

⁶³ THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM. Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collections/collections.asp?id=71>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

sagrados. Seria a maneira que os medievais encontraram de compensar aquilo que sua racionalidade havia produzido: uma natureza humana incapaz de ter uma visão autônoma do mundo. Até o século X, os artistas e os teólogos medievais teriam inventado formas discursivas de figurar as criaturas e as coisas que se submetiam principalmente à abordagem anagógica⁶⁴. Ou seja, o conhecimento e a realidade somente se faziam possíveis quando eram tornados sensíveis à fé. Portanto, a relação entre texto e imagem, na racionalidade cristã do homem subjetivado pelo pecado original, seria uma constante. Presente tanto em caligramas evidentes, explicitados em vitrais e iluminuras, quanto em todo o resto de sua produção pictórica. A arte do primeiro tempo medieval seria, então, em sua grande maioria, principalmente submetida a uma lógica sintática caligramática, onde figuras e palavras se revezavam e se alternavam no desempenho das funções comunicativas (textos-figuras ou figuras-textos e a heráldica no século XVI poderia ser considerada uma proveniência dessas práticas)⁶⁵.



FIGURA 12 EXEMPLOS DE SUPORTES ESCULTÓRICOS DO “DESENHO” NO SÉCULO XIII. 12.1 (à esquerda) Detalhe dos retratos de Ekkehard II e Uta von Meissen na Catedral de Naumburg, com sua policromia original preservada, c.1240-1260⁶⁶. 12.2 (à direita) Gárgula da Catedral de Ulm, prática escultórico-arquitetônica tradicional até meados do século XIII⁶⁷. É interessante notar nestas esculturas alemãs, elementos que participariam do “disegno”. No primeiro caso (12.1) não é apenas a volumetria o aspecto relevante. As cores buscadas giram em torno de uma proposta baseada na tonalidade da pele dos personagens (isto condicionaria a seleção de tons terrosos). A figura de baixo (12.2) impressiona pela tensão e pelo contraste expressivo de sua silhueta contra o céu. Neste caso, a volumetria parece literal e finalmente ter conseguido se “desprender” das esculturas medievais anteriores.

⁶⁴ GROULIER, op. cit., pp. 13-14.

⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 14.

⁶⁶ WIKIPÉDIA, Escultura do gótico. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Escultura_do_g%C3%B3tico>. Acesso em: 25 mar. 2010.

⁶⁷ Id.



FIGURA 13 RELAÇÃO ENTRE IMAGENS ANTIGAS E MEDIEVAIS. 13.1 (em cima, à esquerda) Afresco em Paestum, com cena de banquete, século V a.C.⁶⁸. 13.2 (em cima, à direita) Cópia romana do século I do mosaico original grego do ano 300 a.C., “A batalha de Issos”, onde figuram Alexandre e seu cavalo Bucéfalo (Filoxeno de Erétria, ativo no século IV), chão da Casa do Fauno, Pompéia (Nápoles, Museo Archeologico Nazionale)⁶⁹. 13.3 (em baixo, à esquerda) “A punição de Íxion”, pintura mural da Casa dos Vettii, Pompéia, séc. I a.C., sítio arqueológico de Pompéia⁷⁰. 13.4 (em baixo, à direita) Iluminura da Bíblia Morgan, c. 1240, Expulsão dos Israelitas de Ai⁷¹. Segundo as teses de Panofsky, apesar das diferenças entre as pinturas grega antiga, romana e medieval apresentadas nesta página, existiriam aproximações de seus sentidos de visão esférica, em contraposição à visão retiforme do “desenho”. No entanto, não é possível deixar de dizer que a cultura greco-romana, em momentos diferentes, não tenha produzido melhores condições práticas para as representações pictóricas das volumetrias de coisas e seres. Isto é visível no período helênico (de onde foi copiado o mosaico de Alexandre para o afresco de Pompéia, figura 13.3) e no momento final do Império Romano (figura 13.2). Estes dois momentos diferentes de práticas se colocam em contraposição ao período grego antigo (figura 13.1), onde provavelmente tenham emergido as práticas de registro sobre “buxo”, do que é proveniente o “debuxo”. Mas também em contraposição às práticas do primeiro momento medieval, onde a valorização das linhas de contorno das figuras pareciam intentar reproduzir o negro dos interstícios dos vitrais, inibindo sugestões de volumetria. Portanto, não considere aqui possível apenas contrapor “visão esférica” e “visão retiforme” (ainda que concorde com a tese). Julguei necessário apontar a emergência do “desenho” no século XIII, em determinado nível, também como uma proveniência daquelas práticas helênicas e imperiais.

⁶⁸ WIKIPÉDIA, Pintura da Grécia Antiga. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_da_Gr%C3%A9cia_Antiga>. Acesso em: 4 fev. 2010.

⁶⁹ GRAECIA ANTIQVA. Disponível em: <<http://greciantiga.org/img/index.asp?num=0779>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

⁷⁰ GRAECIA ANTIQVA. Disponível em: <<http://greciantiga.org/img/index.asp?num=0459>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

⁷¹ WIKIPÉDIA, Estilo gótico. [Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Estilo_g%C3%B3tico>. Acesso em: 26 mar. 2010.

A terceira indicação de interesse ao período anterior à emergência do “desenho” é de Erwin Panofsky. Soma-se a esta questão da determinação da imagem, a problematização a que este autor alemão submete a “bidimensionalidade” dos trabalhos medievais até o século XII. Diz que a arte dos fins da Antiguidade e dos primórdios do cristianismo não é absolutamente “retilínea”⁷², portanto, não se pode julgá-la bidimensional⁷³. Com isto, de meu ponto de vista, Panofsky introduz um importante questionamento que relaciona a dimensionalidade representada – as concepções bi ou tridimensionais – com a retilineidade.

Para Panofsky, as coisas representadas nas novas encenações compositivas – o que chamo de práticas de “desenho” – fazem parte de um processo que parte das novas práticas escultóricas daquele momento, por ele chamadas de “góticas”, que destacam as massas do fundo, modificando a percepção dos corpos. Ele atribui esta modificação à retomada dos trabalhos sobre a ótica da Antiguidade, pelos frades de ordens mendicantes como Roger Bacon (1214-1294), Witelio (c.1230- c.1314) e John Peckham (c.1230-1292)⁷⁴ – aos quais podemos acrescentar Grosseteste (c.1175-1253) –, cujos trabalhos, somados à atividade filosófica de Tomás de Aquino (1225-1274), reviveram em parte a doutrina do espaço de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.)⁷⁵.

Diferentemente, os antigos, bem como os medievais, percebiam o espaço mediante as curvaturas do universo ótico esférico das pessoas – o que Panofsky refere como “axioma dos ângulos”⁷⁶. Para eles, o espaço não correspondia a uma apreensão retilineamente composta⁷⁷, nem na ótica, nem na arte ou na filosofia⁷⁸. Efetivamente, antigos e medievais se opunham à forma retilínea de perceber o espaço. A ótica da Antiguidade – grosso modo, absorvida pelos medievais até o século XII – compreendia o campo de visão como uma esfera. As grandezas aparentes não eram determinadas pelas distâncias retas que os objetos estavam do olho, mas sim pela projeção dos objetos

⁷² Deve ser reiterado aqui, que a tradução de Panofsky (alemão-português) usa “linear” no lugar de “retilíneo”, o que não sigo por compreender que seu sentido é vago e não conduz à questão abordada por Panofsky: a diferenciação entre compreensões espaciais curvas (medieval) e retas (renascentista), em meu entender todas reproduzidas graficamente por linhas.

⁷³ PANOFSKY, op. cit., p. 49.

⁷⁴ John Peckham ou Pecham, franciscano, Bispo de Canterbury entre 1279-1292. WIKIPÉDIA, John Peckham. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/John_Peckham>. Acesso em: 28 jan. 2010.

⁷⁵ PANOFSKY, E. op. cit., p. 51.

⁷⁶ Id., ibid., p. 37.

⁷⁷ Id., ibid., p. 37.

⁷⁸ Id., ibid., p. 37.

na amplitude dos ângulos de visão. A relação entre as grandezas dos objetos não se exprimia em medidas de comprimento simples, mas sim era expressa em graus de ângulo ou de arco⁷⁹. Ou seja, as formas e imagens, nas representações gráficas, reproduziam também um mundo de espaço e de corpos. No entanto, técnicas como a do mosaico bizantino, por exemplo, disfarçavam o efeito da composição bidimensional pelo recurso à camada brilhante que as recobria, dificultando a apreensão das linhas⁸⁰.

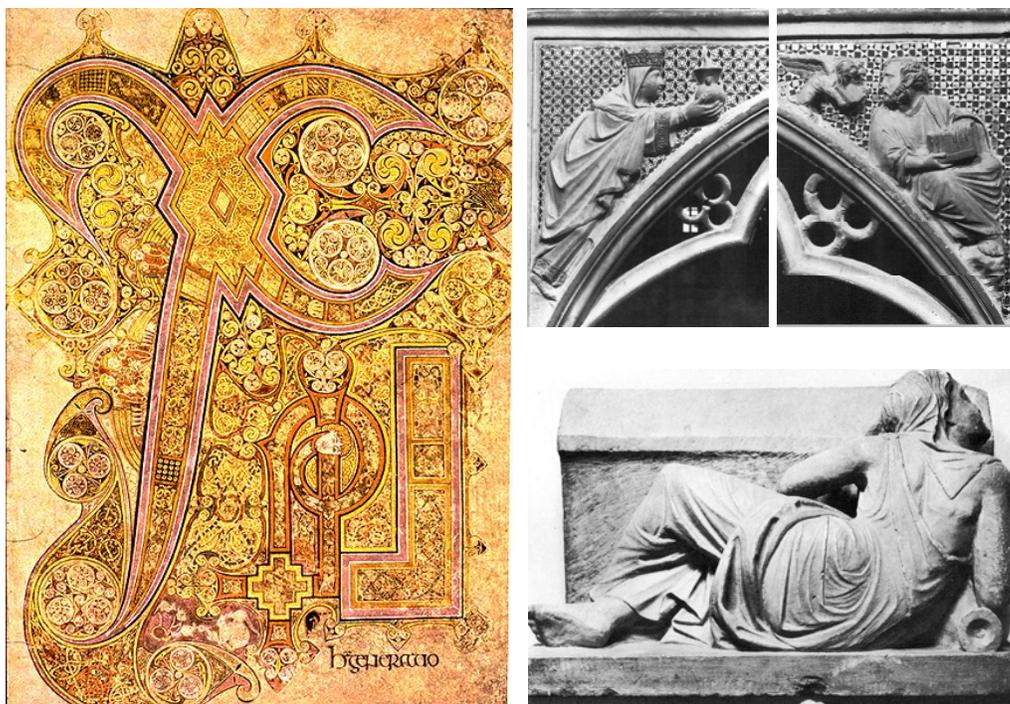


FIGURA 14 RELAÇÃO ENTRE ILUMINURAS E ESCULTURAS. 14.1 (à esquerda): detalhe do Book of Kells, c.800, ornamentação de canto da página com letra capitular⁸¹. 14.2 e 14.3 (em cima à direita): detalhes de tabernáculo de Arnolfo di Cambio, mármore (1293), Santa Cecilia no Trastevere, Roma⁸². 14.4 (em baixo à direita): “Mulher desejosa” de Arnolfo di Cambio, mármore (1281), Galleria Nazionale dell’Umbria, Perugia⁸³. Apesar da relação dos “desenhos” com as esculturas e do descompasso compositivo nas práticas de iluminuras ainda no século XIII, também interessa apontar a relação entre padrões formais de esculturas ainda não destacadas do fundo e iluminuras. Os dois detalhes escultóricos do século XIII de Cambio (figuras 14.2 e 14.3) devem muito, em meu entender, ao senso compositivo e ornamental presente nas “páginas” dos códices desde vários séculos anteriores, como o apresentado no detalhe do livro de Kells (figura 14.1). A “mulher desejosa” poderia ser muito bem o arremate gráfico de uma página de códice. Ou seja, quando a escultura se desprender do fundo, concionará tanto práticas de iluminuras quanto de afrescos, modificando-as todas em “desenhos”.

⁷⁹ PANOFSKY, E. op. cit., p. 36-37.

⁸⁰ Id., ibid., p. 39.

⁸¹ THE RISE AND SPREAD OF CHRISTIANITY. Disponível em: <<http://www2.hawaii.edu/~kjolly/151/12spxy.htm>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

⁸² WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/arnolfo/3/>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

⁸³ WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

Baseada na leitura de Panofsky, Flores afirma que, tanto na Antiguidade quanto na Idade Média – antes das modificações dos séculos XII, XIII e XIV –, os espaços são fechados, compartimentados, fragmentados e qualitativos. Os gregos consideravam o universo tátil e muscular, e o reproduziam mediante uma arte fundamentalmente física, de objetos isolados e de reconhecimento tangível. Para a cristandade medieval – até o século XII – a natureza do universo era imutável, atributo divino. Nas representações, interessava a posição que as coisas, seres e pessoas ocupavam na esfera divina, para que se fizessem relações entre tamanhos e justaposições de suas formas. Apesar das diferenças de modo em apreender o mundo, Antiguidade e Idade Média trabalharam com variações de justaposições e aglomerações de objetos, levando o observador a percorrer várias cenas, movimentar-se continuamente, na tentativa de observar o conjunto dos quadros apresentados⁸⁴.

De acordo com Panofsky, antigas formulações gráficas de profundidade, como, por exemplo, a *scenographia* de Vitruvio⁸⁵, a representação que se afigura aos olhos do século XXI como tridimensionalidade do edifício, diz respeito a um esforço para representar a proporção de acordo com a impressão visual daquela época, ou seja, a “forma agradável”, que deveria levar em conta os enganos do olhar⁸⁶.

Tais práticas estiveram intimamente relacionadas às possibilidades técnicas e racionais de reprodução gráfica desempenhadas por antigos e medievais. Mas foi principalmente no tempo medieval inicial, que promoveu um afastamento das pesquisas gregas antigas até a sua redescoberta pelos pensadores muçulmanos no século XI, somada à hierarquização divina dos seres e coisas nas regiões cristianizadas, que a “profundidade” do espaço foi envolvida numa grande quantidade de práticas interpretativas. Muitas vezes estas diferentes formas de ver – numa contraposição aos padrões “clássicos”⁸⁷ de perspectivação do espacialmente apreendido – foram

⁸⁴ FLORES, 2003.

⁸⁵ Marcus Vitruvius Pollio, arquiteto romano que viveu no século I a.C. e produziu a obra de dez volumes, *De Architectura* (c.40 a.C.), muito retomada a partir do Renascimento. Para Vitruvius, além da *scenographia*, existiam a *ichonographia* e a *orthographia*. A primeira seria a representação do edifício no plano horizontal (vista superior). A segunda seria a representação em alçado (vista frontal ou lateral). PANOFSKY, op. cit., p. 39 e nota 18. Cf. WIKIPÉDIA, Vitruvius. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Vitr%C3%BAvio>>. Acesso em: 4 fev. 2010.

⁸⁶ PANOFSKY, op. cit., p. 37.

⁸⁷ Padrões perceptivos “clássicos” e não “modernos”. Deve ser salientado que, em meu particular entendimento, a designalidade que emerge no século XIII e é consagrada pela fotografia no século XIX e XX, não é moderna. Ou seja, sua continuidade em nossos dias não impõe uma dominação em relação à

analiticamente associadas a “erros”, a “imperfeições” ou “falhas técnicas”. Já há algum tempo que esta compreensão simplificadora, forjada sob parâmetros analíticos dos séculos XVIII ao XX, deixou de ser uma compreensão aceita.

No século IX, alguns acontecimentos políticos começaram a preparar as condições para o surgimento, quatro séculos depois, das nomeações vernaculares do “desenhar”. Em 813, no Concílio de Tours, a Igreja convida os pregadores a fazerem seus sermões em língua vulgar, romana ou germânica⁸⁸. Em 842, os documentos que concretizam a divisão do império de Carlos Magno (747-814), os *Sacramenta Argentariae* (*Os Juramentos de Estrasburgo*), são considerados os primeiros textos oficiais escritos em língua vernácula – claramente separada do latim. Por um lado, uma forma antepassada do francês, a *romana lingua*; e por outro lado, uma forma germânica, a *teudistica lingua*⁸⁹. Já no início do século XI, um pequeno número de conjuntos linguísticos se encontrava formado pelas línguas vernáculas das diferentes regiões da Europa, mas é principalmente a região italiana que se configurou como ambiente propício para as pesquisas escolásticas que envolviam o saber sobre os desenvolvimentos das línguas e das ciências em geral⁹⁰.

Finalmente, o último antecedente que quero referir como condição para a emergência do “desenho” no século XIII, é a transição entre diferentes racionalidades cristãs apontada por Le Goff. Ao comentar o “renascimento europeu” do século XII, Le Goff reitera que a modificação sofrida pela cristandade naquele tempo extrapola em muito a simples consideração de um renascimento da cultura antiga. Isto porque nesse momento se consolida um novo humanismo cristão, de caráter positivo. A partir daí, o homem não é mais visto apenas como um pecador, sob o peso do pecado original. O que se afirma é um homem feito à imagem de Deus.

Tal transformação da concepção de fé abre espaço para uma renovação da relação entre as ideias de *natureza* e *razão*. Essa modificação seria a base do pensamento europeu ocidental nos séculos XII e XIII – e, como se verá, se constituirá

designalidade moderna. O esclarecimento desta proposição – entre outras – é um dos objetivos perseguidos pelo desenvolvimento desta tese.

⁸⁸ LE GOFF, op. cit., p. 191.

⁸⁹ Id., ibid., p. 62-63. Cf. WIKIPÉDIA, Juramentos de Estrasburgo. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Juramentos_de_Estrasburgo>. Acesso em: 13 jan. 2010.

⁹⁰ LE GOFF, op. cit., p. 66-68.

como a base para as emergentes concepções discursivas e sinonímicas do “desenhar”, do “debuxar” e do “*drawing*”. As ideias de natureza e razão, que existiam mais ou menos misturadas desde o começo do cristianismo, recebem um novo tratamento ⁹¹. E com efeito, associada à “página”, a concepção de ordem presente nas obras que os intelectualizados “desenhistas” produziam ou acessavam, mostrava essa transição de racionalidades, o que pode ser considerado como a mais importante contribuição para a emergência do “desenho” no século XIII. A designalidade será justamente parte dessa nova racionalidade de um homem que é como Deus, e que enxerga como se Deus fosse. Em outras palavras, todas as condições para a designalidade encontravam-se reunidas já no século anterior ao seu aparecimento.

Neste mesmo século XII, sob a influência de concepções judaicas e árabes que reintroduzem no Ocidente obras esquecidas da Grécia antiga, redefine-se a natureza como um mundo físico e cosmológico específico, e esta ideia invade generalizadamente pensamentos e práticas em todas as regiões europeias. Para a representação gráfica, este acontecimento dará lugar a uma revolução nas imagens produzidas porque, juntamente com a natureza, a razão se desloca. A antiga concepção vaga e confusa, difundida até Agostinho de Hipona (354-430), é modificada no início do século XII por pensadores como Anselmo de Cantuária (c.1034-1109), que propõe aos cristãos o “*fides quaerens intellectum*” (a fé em busca da inteligência) ⁹². A partir dessa nova relação entre razão e natureza, que se traduz em novas práticas escolásticas de análise textual da gramática, da lógica e da dialética, multiplicam-se os estudos de teologia cristã no século XII. A razão somada à natureza específica de uma dimensão física, terrena, permitirá o equacionamento racional da visibilidade das representações gráficas, o que fatalmente conduzirá aos estudos dos tratadistas italianos a partir do século XIV.

Esse humanismo do século XII se fundamentou na interioridade, elaborando uma espécie de socratismo cristão, um “conhece-te a ti mesmo cristão”, que se encontrava, sob formas diversas e às vezes opostas, em toda a atividade intelectual deste tempo ⁹³. Progressivamente, torna-se possível a imposição, na representação gráfica, do olhar humano como uma “janela”, cujo contexto observado de coisas e seres passa a ser

⁹¹ LE GOFF, op. cit., p. 111-112.

⁹² Id., ibid., p. 117.

⁹³ Id., ibid., p. 118.

tomado como quadro racionalmente composto – a formatação da página se encontra aí presente. Em toda a região da cristandade, da Europa mediterrânica do sul (de italianos, franceses e espanhóis) à Europa do Mar do Norte (de alemães, flamengos, ingleses e escandinavos), traduz-se essa interioridade por *desenhos*, *debuxos* e *drawings* – novas formas gráficas e terminológicas. Esse humano “olhar através de”, como se de Deus fosse, assume o contorno de uma síntese das grandes transformações trazidas por esse novo humanismo cristão.

2.2 O século XIII: relação das mudanças sociais, políticas e econômicas com o “desenho”



FIGURA 15 A CIDADE ITALIANA E O “DISEGNO”. Ambrogio Lorenzetti (c.1290-1348), “*Effetti del buono e del cattivo governo in città e in campagna*”, afresco, 1337-1340, Palazzo Pubblico, Siena⁹⁴. A cidade de Siena retratada por A. Lorenzetti na primeira metade do século XIV serve como visão da típica comuna medieval italiana deste tempo. Seria em centros urbanos como este que o “desenho” aconteceria.

Com Le Goff, podem-se sintetizar as intensas mudanças consolidadas neste século XIII, através de quatro fenômenos principais: o crescimento urbano, a renovação

⁹⁴ WIKIPEDIA, Allegoria ed Effetti del Buono e del Cattivo Governo. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Allegoria_ed_Effetti_del_Buono_e_del_Cattivo_Governo>. Acesso em: 13 jan. 2010.

do comércio, a difusão do saber e a proliferação das ordens mendicantes⁹⁵. Todas estas transformações seriam fundamentais para a composição das condições que deram lugar à emergência da desigualdade.

Em primeiro lugar, o fenômeno da urbanização. A partir do século XIII, seria imposta uma Europa urbana, diferentemente da Europa ruralizada anterior. As novas instituições, as misturas de populações, os novos centros intelectuais e econômicos, e as práticas de “desenho” aconteceriam nas cidades⁹⁶. Em meados do século XIII, se multiplicam cidades pequenas e médias e algumas grandes cidades se ampliam. Uma cidade europeia importante deste tempo tinha entre dez e vinte mil habitantes. Algumas se sobressaiam, como é o caso de Palermo e Barcelona com 50 mil habitantes, Londres, Gand, Gênova e Córdoba (na região muçulmana) com 60 mil, Bolonha entre 60 e 70 mil, Milão com 75 mil, Florença e Veneza por volta dos 100 mil e, a maior de todas, Paris que atinge, por volta de 1300, 200 mil pessoas residentes⁹⁷. Para o estabelecimento das condições da emergência da desigualdade é significativo, neste século XIII, a concentração de grandes cidades na península itálica.

O segundo fenômeno relacionado às grandes transformações do século XIII foi o incremento comercial. Além do século XIII ser o século das cidades, a Europa vive, desde o século anterior, uma verdadeira revolução comercial com a retomada das relações mercantis de longas distâncias e com a paz que se sucedeu às cruzadas. Esta atividade comercial europeia se concentra em três regiões: a mediterrânica, da Itália, Provença e Espanha, a do norte (Alemanha) e a região noroeste, intermediária (Inglaterra do Sudeste, Normandia, Flandres, Champagne, região do Mosel e a baixa Renânia), onde se realizavam trocas entre as duas primeiras e onde, bem cedo, se acrescenta uma função produtora industrial. A preferência pelos dois comércios marítimos, mediterrânico e do norte, deram lugar à predominância dos mercados italiano e hanseático⁹⁸. Portanto, soma-se à região da emergência da desigualdade, além

⁹⁵ LE GOFF, op. cit., p. 143-144.

⁹⁶ Uma antiga concepção de cidade proveniente de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) e de Cícero (106 a.C.-43 a.C.) será retomada nos séculos XII e XIII, mediante a leitura de autores do início da Idade Média, como Agostinho de Hipona (354-430) e Isidoro de Sevilha (560-636). Para esta noção, o que constitui a cidade são as pessoas que a habitam e não os seus muros. Id., *ibid.*, p. 145.

⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 147.

⁹⁸ Id., *ibid.*, p. 161. Hansas: em certos países europeus medievais eram associações constituídas por negociantes, ou ligas de cidades animadas por intenso tráfico mercantil. Cf. DICIONÁRIO HOUAISS ELETRÔNICO DA LÍNGUA PORTUGUESA, verbete **hansa**.

da concentração de grandes cidades para o parâmetro da época, a opulência de sediar também um dos dois pólos comerciais mais importantes da Europa.



FIGURA 16 GALERAS ITALIANAS, COMÉRCIO E “DISEGNO”. 16.1 “Marco Polo viajando”, miniatura do livro “*Il milione*” (As viagens de Marco Polo), publicada pela primeira vez durante a vida de Marco Polo (c.1254-1324)⁹⁹. 16.2 Modelo de Madeira de uma galera padrão com 24 remos. Museu da cidade de Rimini, Itália¹⁰⁰. A economia das cidades italianas foi em grande parte devida ao comércio, principalmente mediterrânico, de mercadores/banqueiros, desenvolvido em embarcações destes tipos nos séculos XIII e XIV. Alguns destes mercadores foram influentes administradores das cidades italianas e mecenas de diversas práticas culturais, entre elas o custeio dos acontecimentos do “desenho”.

Le Goff aponta um dado que é relacionado ao contemporâneo surgimento das práticas de “desenho”: as mentalidades europeias se transformaram diante do poder e do prestígio crescentes dos mercadores – que praticamente assumiram as formas de viver das nobrezas da Europa. Em torno dos mercadores e de suas famílias, desenvolve-se uma – para o “desenho” – determinante demanda intelectual. A necessidade de documentos escritos no ofício dos mercadores banqueiros levou, desde o final do século XII, à criação de escolas secundárias urbanas laicizadas, que difundiram a escrita, o cálculo, a geografia e as línguas vivas. Em 1202, Leonardo Fibonacci (ou Leonardo de Pisa; 1170-1250) publica a obra *O ábaco (Liber abacci)*¹⁰¹. A partir do século XIII, esses mercadores praticaram o mecenato, práticas de devoção às (grandes) cidades em que habitavam, construindo igrejas e, principalmente, remunerando artistas para orná-las¹⁰². Dessa maneira, numa região de grandes e ricas cidades, se instalaram práticas que

⁹⁹ WIKIPÉDIA, Marco Polo. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Marco_Polo>. Acesso em: 26 mar. 2010.

¹⁰⁰ WIKIPÉDIA, Galley. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Galley#Typical_specifications>. Acesso em: 26 mar. 2010.

¹⁰¹ LE GOFF, op. cit., 168.

¹⁰² Id., ibid., p. 167.

demandavam erudição e que seriam protetoras e financiadoras dos acontecimentos do “desenho”.

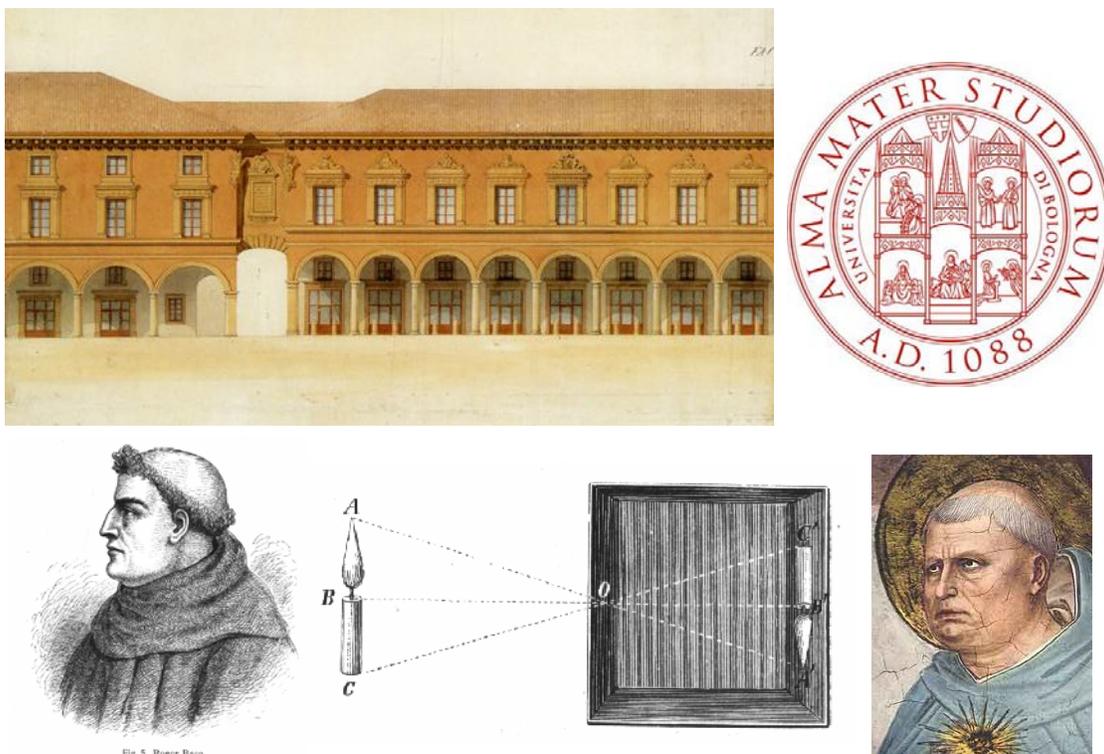


FIGURA 17 UNIVERSIDADES, MONGES MENDICANTES, ESCOLÁSTICA E “DISEGNO”. 17.1 (em cima à esquerda) Aquarela de Raffaele Faccioli, “Pallazzo dell’Archiginnasio di Bologna” (unido ao Palazzo Galvani pela passarela sobre a via Foscherari), fevereiro de 1862 (BCABo, GDS, Disegni autori vari, cart. 11, n. 8)¹⁰³. 17.2 (em cima à direita) Selo da Universidade de Bolonha “*Alma mater studiorum*” (“a mãe que alimenta de conhecimentos”)¹⁰⁴. 17.3 (em baixo à esquerda) O franciscano Roger Bacon (1214-1294)¹⁰⁵, 17.4 O processo da câmara escura¹⁰⁶. 17.5 O dominicano Tomás de Aquino (1225-1274), detalhe de pintura de Fra Angelico (1387-1455, outro frade da mesma ordem)¹⁰⁷. A combinação dos estudos escolásticos nas universidades e as práticas dos frades mendicantes foi uma condição de possibilidade fundamental para a emergência do “desenho” no século XIII. Em instituições como a Universidade de Bolonha (fig. 17.1), primeira a ser fundada na Europa, em 1088 (como diz seu selo, fig. 17.2), estes religiosos (aqui exemplificados pelo inglês Bacon e pelo italiano Aquino) desenvolveram estudos que instituíram um novo estatuto da visão cristã, abrindo caminho para o “desenho”. O processo da câmara escura (fig. 17.4), princípio da máquina fotográfica, foi uma das pesquisas de Bacon.

Os últimos dois acontecimentos de importância referidos por Le Goff neste século XIII, a disseminação tanto de escolas e universidades quanto de ordens mendicantes, são relacionados com os dois primeiros – acontecem nas cidades

¹⁰³ MOSTRA - LA BIBLIOTECA COMUNALE DI BOLOGNA ALL’ARCHIGINNASIO. Disponível em: <<http://badigit.comune.bologna.it/mostre/160/27.htm>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

¹⁰⁴ WIKIPEDIA, Università di Bologna. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Universit%C3%A0_di_Bologna>. Acesso em: 26 mar. 2010.

¹⁰⁵ Disponível em: <<http://obswww.unige.ch/~bartho/EAAE/L3/13.html>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

¹⁰⁶ Id., *ibid.*

¹⁰⁷ WIKIPÉDIA, Tomás de Aquino. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_de_Aquino>. Acesso em: 26 mar. 2010.

dominadas pelas famílias de mercadores – e também entre si, na perspectiva que aqui visa analisar a emergência do “desenho”. As escolas urbanas, com frequência, atingiriam 60% ou mais das crianças das cidades. Já as instituições universitárias atrairiam numerosos estudantes, mestres renomados – como Tomás de Aquino (1225-1274) – e dariam prosseguimento às pesquisas do século XII, com a elaboração da escolástica¹⁰⁸.

Como se vê, a desigualdade, juntamente com o “desenho”, foi cercada por uma composição de circunstâncias históricas que possibilitaram o seu surgimento. As universidades discutiam e introduziam a nova racionalidade cristã, que propiciou o “olhar através de” e novas pesquisas de ótica, campos de interesse que fazem da hipótese de sua estreita relação soar quase como uma redundância. Os frades mendicantes não foram apenas os pesquisadores escolásticos e universitários que impulsionaram a nova racionalidade e os estudos de ótica. Para além disso, participaram ativamente das práticas de “desenho”, como é possível acompanhar pelas designações de alguns pintores italianos da época: Fra Angelico (1387-1455), Fra Filippo Lippi (c.1406-1469), Fra Giovanni Giocondo (c.1433-1515). Outras vezes a valorização de seus trabalhos – em meio às pessoas das cidades, em contraposição ao isolamento que havia caracterizado as anteriores práticas religiosas medievais – fez com que alguns deles tivessem suas vidas registradas pelo “desenho” (frescos), pagos pelo mecenato, em capelas e igrejas, como é o caso das alegorias sobre a vida de São Francisco, por Giotto, na Basílica de Assis no final do século XIII.

As *sumas* se constituíram no produto das pesquisas escolásticas que, de certa forma, mais diretamente impactou o discurso da representação gráfica no século XIII. Elas eram espécies de acumulações de conhecimentos filosóficos não separados da teologia¹⁰⁹. Muitas dessas sumas foram estudos ou traduções de obras filosóficas árabes – algumas, no século XIII, com mais de duzentos anos – como as de Al-Farabi (870-950), Avicena (980-1037) e Averróis (1126-1198). No bojo deste conjunto de obras é que acontecerá o exemplo da contribuição dos estudos de Alhazen (965-1040). Trata-se na verdade, de Abu Ali al-Hasan ibn al-Hasan ibn al-Haytham que, por volta de 1021 escreve a obra *Kitâb al-Manâzir* (“Livro de ótica”). Este trabalho é traduzido para o

¹⁰⁸ LE GOFF, op. cit., p. 143-144.

¹⁰⁹ Id., ibid., p. 187.

latim no século XIII, sob o nome *Líber de aspectibus*. A difusão de cópias desta tradução influenciará diversos estudiosos, dos quais talvez os mais ilustres exemplos sejam o Bispo de Lincoln, Robert Grosseteste (c.1175-1253) e Francis Bacon (c.1214-c.1282), ambos franciscanos da Universidade de Oxford, e o frade polonês Erazmus Ciolek Witelo (1230-c.1314). Grosseteste e seu discípulo Bacon realizam pesquisas e experimentações baseadas nos resultados dos estudos de Alhazen. Roger Bacon compõe, em 1267, a pedido de seu amigo e protetor, o Papa Clemente IV (1265-1268), uma tríplice suma, o *Opus majus*, o *Opus minus* e o *Opus tertium*. O *Opus majus* (grande trabalho) tinha 840 páginas que envolviam todos os aspectos das ciências naturais, da gramática e da lógica à matemática, à física e à filosofia¹¹⁰. Nesta obra, o estudo da ótica era dividido em cinco partes, que incluem discussões sobre a fisiologia da visão, a anatomia do olho e do cérebro, e considerações sobre luz, distância, posição, tamanho das coisas, visão direta, visão refletida, refração, espelhos e lentes¹¹¹. Witelo, igualmente baseado nas pesquisas sobre ótica de Alhazen, escreverá, neste mesmo século, a obra *De perspectivae*¹¹². Tais práticas de pesquisa comporão, com os demais acontecimentos do século XIII, o espaço no qual surgiram as ideias e técnicas que deram forma ao Renascimento que veio a seguir¹¹³. Em outras palavras, quis dessa maneira argumentar que a perspectiva não poderia ser somente um resultado das práticas dos tratadistas italianos a partir do século XV. O uso da palavra “perspectiva” já constituía uma prática tradicional de nomeação antes do século XIII. Mesmo que aludisse a sentidos de espaço e de visão diferentes¹¹⁴, assim como a práticas de registro gráfico distintas das do “desenho” do século XIII. Ao contrário, o “desenho” não era

¹¹⁰ O *Opus minus* foi uma espécie de resumo da obra maior e o *Opus tertium* uma introdução aos dois trabalhos iniciais. Todos são de 1267. WIKIPEDIA, *Opus majus*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Opus_Majus>. Acesso em: 7 jan. 2010.

¹¹¹ Além da matemática e da ótica, tratava da alquimia, da fabricação de pólvora, das posições e tamanhos dos corpos celestes e antecipava invenções tecnológicas posteriores como microscópios, telescópios, óculos, máquinas voadoras, hidráulica e navios a vapor. WIKIPEDIA, Roger Bacon. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Bacon>. Acesso em: 8 jan. 2010.

¹¹² WIKIPEDIA, Witelo. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Witelo>>. Acesso em: 8 jan. 2010.

¹¹³ Em 1447, Lorenzo Ghiberti (1378-1455) escreverá sua obra *Comentari* (comentários) em três livros. WIKIPEDIA, Lorenzo Ghiberti. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Ghiberti>. Acesso em: 8 jan. 2010. O *Commentario terzo* é uma tradução em italiano da obra em latim de Witelo. WIKIPEDIA, Witelo. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Witelo>>. Acesso em: 8 jan. 2010. Em Berna (Suíça), no ano de 1572, Friedrich Risner (1533-1580) publicará os trabalhos de Alhazen e de Witelo – que serão largamente difundidos para toda a Europa com o auxílio tipográfico – sob o título *Opticae thesaurus: Alhazeni Arabis libri septem, nuncprimum editi; Eiusdem liber De Crepusculis et nubium ascensionibus, Item Vitellonis Thuringopoloni libri X*. WIKIPEDIA, Friedrich Risner. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Risner>. Acesso em: 8 jan. 2010.

¹¹⁴ Cf. p. 32-46 (as condições para a produção de imagens antes do século XIII) e 118-119 (as condições para a produção de imagens, “desenhos”, no século XIII).

uma prática corrente, nem pictórica nem nominativa. Ou seja, em meu entender, tudo isso reforça a inconsistência da ligação entre o surgimento da perspectiva linear dos séculos XV e XVI e a emergência do “desenho”.

Em lugar desta visão usual do nascimento do desenho clássico no Renascimento, procurei mostrar que, no século XIII, na região italiana das grandes e ricas cidades, dominadas por mercadores-mecenas, os frades pesquisadores universitários participaram tanto na produção direta de ideias, no seu embasamento teórico sob a nova racionalidade (desde o século XI), quanto também tiveram suas vidas reproduzidas como temas dos “desenhos” emergentes.

2.3 Tradições da representação gráfica com nomações diferentes de “desenho” no século XIII

Em todo este estado de coisas, principalmente a península itálica, o sul da França e a península ibérica, mas também o norte da Europa (regiões da Inglaterra, Países Baixos e Alemanha) serão os palcos das transformações discursivas e práticas da representação gráfica, com o surgimento das tradições do “desenho”, do “debuxo” e do “*drawing*”. Especialmente a partir do século XIII, acontece uma intensa difusão do termo “desenhar” na Itália, bem como a emergência de novas acepções das já antigas formas do “*drawing*” (antes “*dragan*”) e do “debuxar”.

As diversas formas terminológicas vernaculares utilizadas nessa época, representadas pelas formas gerais italianas “*disegnare, designare e disignare*”; pelas formas provençais, catalãs, castelhanas, portuguesas e italianas “debuxar, *dibuxar* e *dibujar* e *debussare*”; e pelas formas inglesas, nórdicas e germânicas “*draw* e *drawing*”; dão uma boa síntese da inflexão do pensamento europeu cristão em curso. Dito de outra maneira: há uma relação produtiva entre o pensamento cristão modificado e dominante no século XIII e o discurso constituído por essas palavras. A situação italiana, em muito

atrelada às demandas papais, mas, ao mesmo tempo, estreitamente relacionada à sua característica mercantil, acaba por fazer do “desenhar” uma tradição que se impõe sobre as demais. Contudo, o domínio do “desenhar” não implicará no aniquilamento e desaparecimento das demais práticas – as terminologias do “debuxar” e do “*drawing*” seguem em uso até os dias de hoje. Trata-se, aqui, de apontar o momento de emergência de um acontecimento – a desigualdade – cuja dominância se faz presente até hoje, na sociedade ocidental.

Para que a nova configuração social, política, econômica e tecnológica do século XIII pudesse se constituir, foi necessário todo um conjunto de fatores, pautados pelas novas possibilidades de saber e suscitados pela transformação da fé: uma Europa humanamente cristianizada, cidades, universidades, estudos escolásticos, sumas, textos em línguas vernáculas, mercados e práticas mendicantes.

Dessa maneira, uma genealogia do desenho supõe que se dê conta dos modos de constituição dessa nova conjuntura que se instaura nos séculos XII e XIII. É nela que se produz o marco da vulgarização crescente, principalmente a partir do século XIII, das formas lingüísticas “desenho”, “debuxo” e “*drawing*”, em documentos escritos em várias línguas, principalmente nos novos idiomas vernáculos em formação.

A modificação da fé produziu efeitos transformadores no pensamento europeu das regiões da cristandade. De norte a sul, as sociedades que resultaram da mescla étnica ocorrida em toda a Idade Média, passaram, no século XIII, da condição de um sentimento de assujeitamento pelo pecado original à condição de uma subjetividade que mantém uma semelhança com Deus, migrando de um misticismo difuso e mágico para a possibilidade racional e explicativa de “quadros” compostos por coisas e seres concretos. Daí em diante, coisas e seres pertencem à racionalidade de uma nova noção de natureza física. O “desenho” torna-se possível – a visão/imaginação humana –, tanto na prática discursiva quanto como resultado técnico, prático. Porque esse cenário será construído, a partir de então, por novas referências discursivas gráficas.

É justamente na região comercial mediterrânea, aquela que compreendia a península itálica, o sudeste da França (Provença) e a península ibérica, que duas das principais tradições discursivas relacionadas à representação gráfica, irão proliferar neste tempo: o “desenhar” e o “debuxar”. Principalmente italianos (florentinos,

genoveses, venezianos) e espanhóis (catalães) mantiveram sem interrupções suas atividades mercantis e suas demandas de conhecimentos, as quais incluíam aprendizados gráficos como a geografia, a cartografia, a matemática e a geometria.

Minha intenção foi a de mostrar como a forma geral “desenho” surgiu, então e nesses lugares, fundando uma tradição nova, emergente, a do “desenhar”: um novo universo discursivo que produziria transformações na representação gráfica, sem deixar de envolver o “debuxar” e o “*drawing*”. Apesar da proliferação e de certa convergência nos usos discursivos do “desenhar” e do “debuxar”, nas formas vernáculas dos séculos XII e XIII, quero assinalar que cada uma dessas práticas fez parte e apontou no sentido de uma tradição com características próprias. Tradições que guardam, portanto, suas diferenças.

Diversamente do praticar o “debuxar” e o “*drawing*”, não foi possível “desenhar” antes do século XIII. O “debuxar” se liga a uma tradição que remonta aos antigos gregos, que chamavam o registro gráfico na madeira de “buxo”. Nos séculos XII e XIII, como um contraponto à emergente tradição do “desenhar”, carro-chefe de um universo discursivo que daria, à representação gráfica, o sentido que ela conserva até a atualidade, a “tradição do debuxar” se dispunha a olhar o passado, fixando-se no registro sobre painéis em madeira “de buxo”. Talvez a mais ilustre dessas extravagantes associações, hoje, seja justamente esta, a das palavras “debuxar” e “desenhar”, em mesmas ou diferentes línguas. Ambas aparecem, por exemplo, nos dicionários de língua portuguesa, simplesmente como sinônimos. A mera referência a um mesmo significado omite as tradições a que estão filiadas.

Meu argumento é que, ao se procurar refazer o caminho etimológico do desenho, deve-se atentar para os acontecimentos que constituíram suas diferentes possibilidades de emergência histórica. Em outras palavras, na busca pela etimologia da palavra desenho, não julgo conveniente e produtiva a associação de palavras que tiveram suas emergências caracterizadas por diferentes condições históricas de possibilidade.

2.3.1 *Draganan, dragan, draw e drawing*

Penso que é preciso agora falar da tradição que se manteve apartada da terminologia mediterrânica, principalmente pela maior influência celta e germânica durante o período medievo-cristão. O verbo geral “*draw*”, pretérito “*drew*”, participio passado “*drawn*”, significa vários tipos de movimento – puxar, arrastar, movimentar, deslocar – e surge na literatura inglesa do século VIII. Os próximos dois trechos são estratos do poema *Beowulf*, escrito entre os séculos VIII e IX¹¹⁵. Nos dois exemplos é possível perceber a modificação de “*drugon*”, no primeiro escrito em “*old english*”, para “*draw*”, no segundo traduzido para o inglês moderno.

HWÆT, WE GAR-DEna in geardagum,
 þeodcýninga þrym gefrunon,
 hu ða æþelingas ellen fremedon!
 oft Scyld Scefing sceaþena þreatum,
 monegum mægþum meodosetla ofteah,
 egsode eorlas, syððanærest wearð
 feascraft funden; he þæs frofre gebad,
 weox under wolcnum weorðmyndum þah,
 oð þæt him æghwylc ymbsittendra
 ofer hronrade hyran scolde,
 gomban gyldan; þæt wæs god cyning!
 Ðæm eafera wæs æfter cenned
 geong in geardum, þone God sende
 folce to frofre; fyrenðearfe ongeat,
 þe hie ær **drugon** aldorlease
 lange hwile; him þæs Liffrea,
 wuldres Wealdend woroldare forgeaf,
 Beowulf wæs breme --- blæd wide sprang---
 Scyldes eafera Scedelandum in¹¹⁶.

LO, praise of the prowess of people-kings
 of spear-armed Danes, in days long sped,
 we have heard, and what honor the athelings won!
 Oft Scyld the Scefing from squadroned foes,
 from many a tribe, the mead-bench tore,
 awing the earls. Since erst he lay
 friendless, a foundling, fate repaid him:

¹¹⁵ *Beowulf* é um poema épico medieval, escrito em língua anglo-saxã com o emprego de aliteração (figura de linguagem que consiste em repetir sons de sons consonantais idênticos ou semelhantes em um verso ou em uma frase, especialmente as sílabas tônicas). O único manuscrito existente de *Beowulf* data do século XI. WIKIPÉDIA, *Beowulf*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Beowulf>>. Acesso em: 23 jan. 2010. Ver também: Cf. WIKIPÉDIA, *Aliteração*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Alitera%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

¹¹⁶ KLAEBER, 1922.

for he waxed under welkin, in wealth he throve,
 till before him the folk, both far and near,
 who house by the whale-path, heard his mandate,
 gave him gifts: a good king he!
 To him an heir was afterward born,
 a son in his halls, whom heaven sent
 to favor the folk, feeling their woe
 that erst they had lacked an earl for leader
 so long a while; the Lord endowed him,
 the Wielder of Wonder, with world's renown.
 Famed was this Beowulf:[1] far flew the boast of him,
 son of Scyld, in the Scandian lands.
 So becomes it a youth to quit him well
 with his father's friends, by fee and gift,
 that to aid him, aged, in after days,
 come warriors willing, should war **draw** nigh,
 liegemen loyal: by lauded deeds
 shall an earl have honor in every clan¹¹⁷.

“Draw” e “drawing” participaram, muito provavelmente, da mais antiga dentre as tradições citadas, pois o étimo referido pelos dicionários ingleses seria o antepositivo “*dhragh-*”, decorrente do tronco proto-indo-europeu de línguas, e que teria o significado de “fazer uma linha ou figura”. Línguas pertencentes a este tronco comporiam uma hipotética linguagem ancestral, que teria como proposta mais recente de escala de tempo, 5.500 anos¹¹⁸. Daí decorreria a forma do proto-germânico “*draganan*”, outra hipotética linguagem pré-histórica, antecessora de todas as linguagens germânicas, como o inglês, o alemão, o holandês, o frísio, as línguas escandinavas e várias línguas extintas como o gótico e o franco. Também as formas “*dragan*”, pretérito “*drōh*”, “*drōgon*”, particípio passado “*drægen*”; “*dragen*” do antigo inglês (o “*Old English*” é a linguagem inglesa escrita e falada de c.450 a c.1100) e do antigo saxão (o “*Old Saxon*” é uma linguagem germânica oriental, a primeira forma escrita do baixo-alemão, falado entre c.700 e c.1100), bem como “*draga*” no nórdico arcaico (“*Old Norse*”, a linguagem norueguesa falada e escrita entre c.100 e 1500; sendo tida como o “viking nórdico”, entre 700 e 1100, a linguagem falada pelos invasores e colonizadores do norte e leste da Inglaterra de meados do século IX a meados do século X)¹¹⁹.

¹¹⁷ GUMMERE, 1910.

¹¹⁸ ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, verbetes **draw** e **drawing**. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php?term=draw>>. Cf. ENCYCLOPEDIA.COM, *dictionary definition of draw*. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/doc/1O27-draw.html>>. Acesso em: 8 jan. 2010.

¹¹⁹ Id.



FIGURA 18 SÉCULO XIII: A MODIFICAÇÃO “DRAGAN-DRAW” NA TRADIÇÃO CÉLTICO-GERMÂNICA. 18.1 (em cima à esquerda) Book of Mulling, século VIII. Dublin, Trinity College Library (MS A. I. 15)¹²⁰. 18.2 e 18.3 (em cima à direita) Objetos celtas: Vasilha prata e jóias ouro¹²¹. 18.4 (em baixo à esquerda) Saltério “Munich”, c.1200, iluminura sobre pergaminho, Bayerische Staatsbibliothek, Munique¹²². 18.5 (em baixo no centro) Saltério “Pentecost” de Ingeborg, antes de 1210, iluminura sobre pergaminho, Musée Condé, Chantilly¹²³. 18.6 (em baixo à direita) Saltério de Psalter of Blanca de Castilla, c.1235, iluminura sobre pergaminho, Bibliothèqu de l’Arsenal, Paris¹²⁴. É interessante observar duas coisas. Primeiro, a relação entre as milenares formas “*dragan*” (figuras 18.1, 18.2 e 18.3) e as páginas “*draw*” dos saltérios do século XIII (figuras 18.4, 18.5 e 18.6). Segundo, considerar que, se houve uma relação entre as formas escultóricas que se desprendiam dos suportes góticos e o “desenho” no século XIII, pode ser igualmente presumida uma relação entre estas representações gráficas e os tipos de objetos escultóricos desta tradição céltico-germânica (18.2 e 18.3).

Ou seja, “*draw*” liga-se a uma terminologia que remonta a usos arcaicos germânicos, ingleses, francos, frísios, escandinavos, vikings. Contudo, no século XIII – o tempo da proliferação dos discursos ligados à modificação de pensamento da

¹²⁰ OLD-TIME ART IMAGERY. Disponível em: <<http://www.art-imagery.com/book.php?id=mulling>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

¹²¹ UM OLHAR SOBRE A ARTE @. Disponível em: <<http://umolharsobrearte.blogs.sapo.pt/3644.html>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

¹²² WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/zgothic/miniatur/1201-250/01e_1200.html>. Acesso em: 26 mar. 2010.

¹²³ ACTS 02 PENTECOST AND PREACHING... PENTECOTE ET PREDICATION_. Disponível em: <http://www.artbible.net/2NT/ACTS%2002%20PENTECOST%20AND%20PREACHING...PENTECOTE%20ET%20PREDICATION_/slides/13%20MINIATURIST%20INGEBORG%20PSALTER%20PENTECOST.html>. Acesso em: 26 mar. 2010.

¹²⁴ WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/zgothic/miniatur/1201-250/09f_1200.html>. Acesso em: 26 mar. 2010.

escolástica – este verbo vai ter o significado de “delinear sobre uma superfície”. Com a grafia de “*drawing*”, vai significar “fazer uma pintura”: para uns, no final do século XII; para outros, apenas em 1520. Esta significação terminológica resultará nas práticas artísticas de alemães e flamengos dos séculos seguintes, diferenciadas, em suas composições, daquelas de pintores e desenhistas italianos, mas também fazendo parte do grande conjunto de modificações que teve lugar nas formas de representação gráfica que aqui sintetizo pelo conjunto de práticas do “desenhar”. Ou seja, o “desenho” flamengo e alemão, de grande importância a partir do século XIV, manteve, ao mesmo tempo, relação com as práticas pictóricas anteriores do “*dragan*” (desde cinco mil anos antes até o século XIII) e do “*drawing*” (que, em meu entender, é a própria peculiaridade de formas da representação do “desenho” que, entre eles, emergiria no século XIV). Mesmo assim, este uso permanecerá limitado no tempo, ante as formas gerais “debuxar” e “desenhar” usadas em lugares mais desenvolvidos naquela época, a Europa do sul dos mercadores italianos e catalães.

2.3.2 Bosquejar, debuxar, dibuxar e *dibujar*

A variabilidade de formas utilizadas nos vernáculos italianos, a partir do início do século XIII (*bosche, boschi, boscho, boschora, boschu, bosci, boscku, bosco, boscora, boscu, boski, bosku, bosschi, bosscho, bossco, buoschi, buosco, buschi, busco, voschu, vosco, voscu, vuoschy*), parece dar força à suposição sugerida pelos dicionários de que a palavra “debuxo” provém do tempo entre os séculos X e XIII. Também importa observar que algumas dessas formas verbais assemelham-se fortemente com as de outras línguas¹²⁵.

Ao se partir dos últimos resultados de pesquisas filológicas e linguísticas a respeito dos afixos “*bosqu*”, “*bosc*” e “*bux*”, que compõem numerosas articulações em variadas línguas e dialetos europeus, depara-se com uma aparente aproximação

¹²⁵ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete *bosco* (s.m). Disponível em: <<http://tlio.oivi.cnr.it/voci/006483.htm>>. Acesso em: 1.º jan. 2010.

significativa: todas referem invariavelmente vegetação, madeira, mata, bosque, árvore, etc. No entanto, esta relação não é explicitada, nem tampouco a possibilidade ou impossibilidade dela. Decorre daí, então, uma separação entre suas etimologias. De um lado, há uma unanimidade em afirmar que “*bux*” adviria do latim *buxum* ou *buxus*, *buxi*, por sua vez adaptado do grego *púxos*, *puxou*, e faria referência em ambas as línguas à nomeação vulgar dada para a árvore – “*buxo*” (bem como a suas derivações: *buxa*, *buxal*, *buxeiro*, *buxo-anão*, *buxo-arborescente*, *buxo-da-rocha*, *buxo-de-holanda*, *buxo-grande*, *buxo-humilde*)¹²⁶.

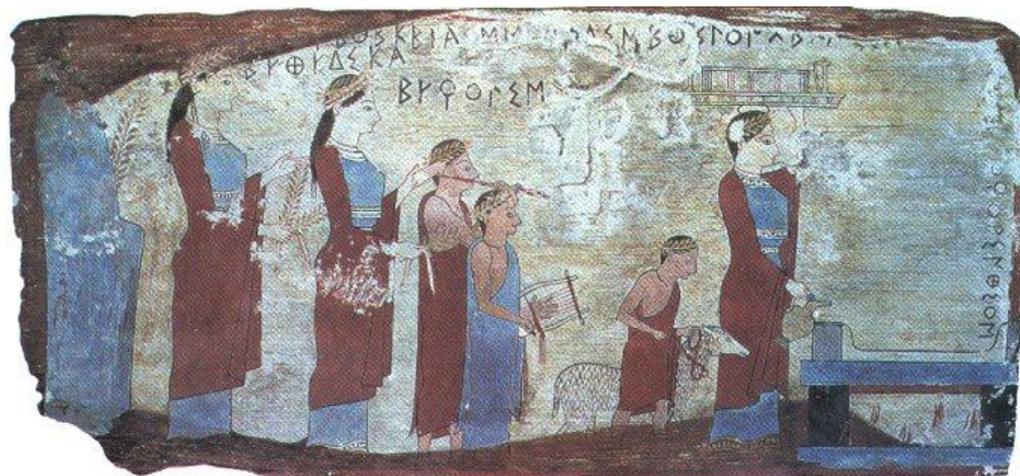


FIGURA 19 PRESUMÍVEL EXEMPLAR DA TRADIÇÃO “DEBUXAR”. Uma das quatro placas de madeira encontradas em 1934, próximo de Sicião, numa caverna abaixo da cidade de Pitsa em Corinto. A cena é de um sacrifício animal. Aproximadamente século VI a.C.¹²⁷. As tradições “*debuxar*” e “*drawing*” se diferenciaram em relação à emergência do “*desenhar*” no século XIII. As formas nominativas “*debuxar*” e “*drawing*”, respectivamente como modificações das práticas céltico-germânicas do “*dragan*” e das práticas latinas do registro sobre madeira de “*buxo*”, emergem no século XIII, ao mesmo tempo em que surge o “*desenhar*”. No entanto, se o “*debuxar*”, ocorrido em regiões de cultura latina, foi o próprio “*desenhar*” (apenas usado com esta nomenclatura diferente em alguns processos culturais localizados como a Espanha – “*debujar*” e “*dibuxar*”), não pode ser dito o mesmo do “*drawing*”, que permaneceu relacionado a suas próprias formas por alguns séculos ainda, contribuindo para a permanência de tipos de representações gráficas medievais antigas ao lado dos “*desenhos*”.

De outro lado, o afixo “*bosq*” não encontra o mesmo nível de concordância. Entre os estudiosos, não é seguro afirmar que sua origem seja do latim, do catalão, do francês antigo, do inglês ou do germânico. Inclusive, faz-se referência a uma eventual

¹²⁶ A partir do século XVII, o latim científico retoma o termo em formas eruditas como *buxácea*, *buxáceo*, *buxíneo* (em que o “*x*” equivale a “*cs*”). DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, verbete **buxo**.

¹²⁷ WIKIPÉDIA, Pintura da Grécia Antiga. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_da_Gr%C3%A9cia_Antiga>. Acesso em: 1.º jan. 2010.

“origem desconhecida”¹²⁸. “*Bosq*” gerou no português, apenas enquanto antepositivo, palavras como *bosque*, *bosquedo*, *bosquejado*, *bosquejador*, *bosquejar*, *bosquejo*, *bosquense*, *bosquerejar*, *bosquete*. “Bosquejar”, ao mesmo tempo ligado a acepções iniciais de temáticas vegetais, arbustivas, florestais, desde muito tempo e até hoje recebeu igualmente o significado de ‘fazer os primeiros traços de algo, esboçar’; ‘pintar ou modelar de modo rápido, sem detalhes nem finalização, para eventual aperfeiçoamento posterior’; ‘delinear, lançar o plano geral de qualquer obra, projetar, planejar’; ‘descrever de forma genérica, dar uma ideia de algo’. Ou seja, significados muito próximos do que, nos dias atuais, entendemos generalizadamente por “desenhar” e por “designar”.

Mas o afixo “*bosq*” obtém uma história de usos mais ampla, com uma gama de exemplos que incluem as formas francesas *bois*, burgúndia *boo*, picardas *bou* e *bo*; a inglesa *bush*; a alemã *busch*; a provençal e catalã *bosc*; a espanhola (como portuguesa) *bosque*; e a italiana *bosco*¹²⁹. A estes usos vernáculos se acrescentam as formas latinas *boscus*, *boscum*, *buscus* e – quero acrescentar – *buxum* ou *buxus*, *buxi*.

As datações destas formas linguísticas, quando existem, não são em geral, anteriores ao século X, sendo muitas delas dos séculos XII e XIII. A língua catalã, por exemplo, teria se desenvolvido a partir do latim vulgar de ambos os lados dos Pireneus, por volta do século IX¹³⁰. Assim é que, tanto regiões atualmente espanholas quanto francesas teriam sido cenários de sua prática e disseminação. Alguns defendem que o étimo de *bosque* seria o catalão *bosc*, influenciado pelo latim do século X *boscus*¹³¹.

Da mesma maneira, as numerosas referências ao “debuxar” são sempre vagas e remetidas ao final da Idade Média. Essas referências parecem exprimir uma concordância entre os pesquisadores da relação entre o afixo “*bosq*”, e não do afixo “*bux*”, com o seguinte conjunto de palavras: *deboissier* do francês do século XII (‘desbastar a madeira, esculpir’), *debussare* do italiano do início do século XIV,

¹²⁸ OXFORD ETYMOLOGICAL DICTIONARY *apud* DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, afixo **bosqu-**.

¹²⁹ TRIPLLO V.com. Disponível em: <<http://www.tripllo.com/carbonaria/introducao/index.htm>>. Acesso em: 3 jan. 2010.

¹³⁰ WIKIPÉDIA, Língua catalã. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua_catal%C3%A3>. Acesso em: 3 jan. 2010.

¹³¹ DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, afixo **bosq-**.

debuxar do espanhol, do português e do galego, *dibuxar* e *dibuixar* do espanhol e do galego e *dibujar* do espanhol (formas tornadas comuns nos vernáculos ibéricos nos séculos XIII e XIV)¹³².

Se apenas tomarmos as referências italianas do século XIV, as ocorrências variadas do termo geral “debuxar” são significativamente reduzidas em relação ao “desenhar”. Mas é igualmente interessante notar que, no italiano, além da forma geral do verbo *debussare*, ocorriam as formas *debuxare*, *devussate*, *dibussari*, *divuxate*¹³³, provavelmente em relação a usos galegos, castelhanos e franceses – formas consideradas anteriores às italianas pelos atuais dicionários etimológicos. Os exemplos seguintes de trechos das obras *Libru di Valeriu Maximu translatau in vulgar messinisi*, escrito em messanense¹³⁴ pelo italiano Accurso di Cremona em 1337, e *Libro de la destructione de Troya*, escrita por autor desconhecido no século XIV, em napolitano, são significativos.

“Adonca lu exemplu lu quali l’arti non pocti **dibussari** oy adumbrari, lu casu fortuytu lu aripresentau”¹³⁵.

“Veracemente questa foy quillo verace rayo de belleze, la quale delectaose multo la natura de la **debuxare** sollempnemente plu che l’altre belle femene [...]”¹³⁶.

“[...] erano fabricate de marmore blanche **devussate** ad opera levata de ymagine de huomini [...]”¹³⁷.

Portanto, quero reiterar que, nas atuais linhas investigativas da etimologia do “debuxar”, existe tanto a aceitação do afixo “*bosq*”, quanto o afastamento do afixo “*bux*”. Isto talvez explique certa subestimação – em meu entender – de um documento

¹³² COROMINAS, 1976, p. 166-167; COROMINAS, 1990, p. 125-127.

¹³³ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **debussare**. Disponível em: <<http://tlio.oivi.cnr.it/voci/012270.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

¹³⁴ DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, verbete **messanense**; relativo a Messina, cidade antiga da Sicília (hoje Messina).

¹³⁵ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **debussare**: (1) *Tracciare i contorni (di una figura), disegnare, rappresentare (anche fig.)*. L. 8, cap. 12, vol. 2, pag. 176.30. CREMONA, Accurso di. “Libru di Valeriu Maximu translatau in vulgar messinisi”. Messina, Sicilia, 1321/37, grifo nosso. Disponível em: <<http://tlio.oivi.cnr.it/voci/012270.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

¹³⁶ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **debussare**: (1) *Tracciare i contorni (di una figura), disegnare, rappresentare (anche fig.)*. L. 8, pag. 113.37. Autor desconhecido. “Libro de la destructione de Troya”. Nápoles, século XIV, grifo nosso. Disponível em: <<http://tlio.oivi.cnr.it/voci/012270.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

¹³⁷ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **debussare**: (1.1) *Lisciare, levigare (una superficie)*. L. 5, pag. 79.12. Autor desconhecido. “Libro de la destructione de Troya”. Nápoles, século XIV, grifo nosso. Disponível em: <<http://tlio.oivi.cnr.it/voci/012270.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

do primeiro século da cristandade, fundamental para esta discussão: a *Naturalis Historiæ* de Caio Plínio Segundo, também chamado de Plínio, o Velho (c.24-79), dedicado a Tito Flávio (39-81), futuro imperador de Roma¹³⁸. O documento possui 37 volumes escritos em latim, onde o autor inventaria temáticas como cosmologia, geografia, zoologia, botânica, agricultura, farmacopéia, mineralogia. Possui interesse particular o volume 35, em que Plínio comenta os “Usos da terra”. O estilo de Plínio, ao tratar a mineralogia a partir de uma análise de pigmentos minerais, torna a obra principalmente um debate sobre pintura e pintores romanos e gregos (apesar de voltar a falar em enxofre no fim do livro).

Este livro tem sido exaustivamente retomado desde os tempos da Renascença italiana, embora muitas vezes em tom anedótico, como é o caso da análise feita pelo tratadista e pintor espanhol Antonio Palomino (1653–1726), no século XVIII, além de inúmeros outros estudos até os dias atuais (Cf. p. 67-71). Apesar disso, quero defender a importância da obra quanto a referências que inscrevem o “debuxar” numa tradição que talvez supere mil anos.

Plínio faz uma análise crítica da história da pintura e do desenho na Grécia e em Roma, referindo o desenho sobre painéis de madeira, em “buxo”, como a base do aprendizado nas famílias livres da Grécia e um dos valores artísticos e culturais destacados dos dois povos. Ainda que não haja referências diretas ao “debuxar” no texto em latim, Plínio faz insistentes alusões à antiga pintura sobre painéis de madeira e ao infeliz abandono de sua tradição.

2. primumque dicemus quae restant de pictura, arte quondam nobili – tunc cum expeteretur regibus populisque – et alios nobilitante, quos esset dignata posteris tradere, nunc vero in totum marmoribus pulsa, iam quidem et auro, nec tantum ut parietes toti operiantur, verum et interraso marmore vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis”.

3. non placent iam abaci nec spatia montes in cubiculo dilatantia: coepimus et lapide pingere. hoc Claudii principatu inventum, Neronis vero maculas, quae non essent in crustis, inserendo unitatem variare, ut ovatus esset Numidicus, ut purpura distingueretur Synnadicus, qualiter illos nasci optassent deliciae. montium haec subsidia deficientium, nec cessat luxuria id agere, ut quam plurimum incendiis perdat.

4. Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit. aerei ponuntur clipei argentea facie, surdo figurarum discrimine; statuarum capita permutantur, volgatis iam pridem salibus etiam carminum. adeo materiam conspici malunt omnes quam se

¹³⁸ WIKIPÉDIA, Caio Plínio Segundo. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caio_Pl%C3%ADnio_Segundo>. Acesso em: 2 jan. 2010.

nosci. et inter haec pinacothecas veteribus tabulis consuunt alienasque effigies colunt, ipsi honorem non nisi in pretio ducentes, ut frangat heres furisque detrahat laqueo¹³⁹.

2. Primeiramente tratemos do que resta dizer sobre a pintura, arte nobre outrora – quando era do gosto dos reis e de povos – e que tornava célebres as pessoas que ela achava dignas de legar à posteridade, agora, porém, foi banida totalmente pelos mármore e até mesmo pelo ouro, a ponto de não apenas paredes inteiras serem por eles cobertas, como também se formam figuras de objetos e animais com o mármore cinzelado e com placas marchetadas.

3. Já não agradam os painéis nem as superfícies que num quadro expandem montanhas: e nos pusemos a pintar até com pedra. Esse processo foi introduzido no principado de Cláudio; no de Nero, porém, para quebrar a uniformidade, encaixaram-se nas placas manchas que nelas não figuravam, de maneira que o mármore numídico tivesse desenhos ovais, que o senádico fosse matizado com pontos purpúreos, tais quais os refinados teriam desejado que eles fossem na origem. Com esses processos se suprem as montanhas, e o luxo não pára de caminhar nessa direção, de modo que, em caso de incêndios, a perda é a maior possível.

4. Realmente, a pintura de retratos pela qual se perpetuavam através dos tempos representações extremamente realistas, ficou totalmente fora de moda. Ergueram-se medalhões de bronze, semblantes de prata, sem que se distingam com clareza os traços individuais; substituem-se as cabeças das estátuas e, a respeito, espalham-se, há tempo, pilhérias até em versos mordazes. Todas as pessoas chegam a preferir que se olhe o material empregado a serem conhecidas através dele. E enquanto isso, cobrem-se as galerias de quadros antigos e cultuam-se os retratos de estrangeiros, pensando as pessoas que para a própria glória conta apenas o preço das obras, que um herdeiro irá fazer em pedaços ou a que o laço de um ladrão irá dar sumiço¹⁴⁰.

Este extrato do texto de Plínio não permite ainda ter certeza de que sua referência é dirigida a painéis de madeira pintada, que teriam sido gradativamente substituídos por frescos, mármore e medalhões metálicos. Mas já é possível apreender que ele se refere a um maior realismo de representações fisionômicas na antiga arte. Os próximos trechos, no entanto, parecem indicar, com maior clareza, a referência a painéis não fixos, pintados inclusive sobre cavaletes.

22. dignatio autem praecipua Romae increvit, ut existimo, a M'. Valerio Maximo Messala, qui princeps tabulam [picturam] proelii, quo Carthaginienses et Hieronem in Sicilia vicerat, proposuit in latere curiae Hostiliae anno ab urbe condita CCCCXC. fecit hoc idem et L. Scipio tabulamque victoriae suae Asiaticae in Capitolio posuit, idque aegre tulisse fratrem Africanum tradunt, haut inmerito, quando filius eius illo proelio captus fuerat.

23. non dissimilem offensionem et Aemiliani subiit L. Hostilius Mancinus, qui primus Carthaginem inruperat, situm eius oppugnationesque depictas proponendo in foro et ipse adsistens populo spectanti singula enarrando, qua comitate proximis comitiis consulatum adeptus est. habuit et scaena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corvi decepti imagine advolarent.

¹³⁹ MAYHOFF, 1906, Livro XXXV, p. 318, I, § 2-3.

¹⁴⁰ MENDONÇA, 1995/1996.

24. Tabulis autem externis auctoritatem Romae publice fecit primus omnium L. Mummius, cui cognomen Achaici victoria dedit. namque cum in praeda vendenda rex Attalus ꝫ|VI| emisset tabulam Aristidis, Liberum patrem, pretium miratus suspicatusque aliquid in ea virtutis, quod ipse nesciret, revocavit tabulam, Attalo multum querente, et in Cereris delubro posuit. quam primam arbitror picturam externam Romae publicatam, deinde video et in foro positas volgo. hinc enim ille Crassi oratoris lepos agentis sub Veteribus;

25. cum testis compellatus instaret: dic ergo, Crasse, qualem me noris? talem, inquit, ostendens in tabula inficetissime Gallum exerentem linguam. in foro fuit et illa pastoris senis cum baculo, de qua Teutonorum legatus respondit interrogatus, quantine eum aestimaret, donari sibi nolle talem vivum verumque.

26. sed praecipuam auctoritatem publice tabulis fecit Caesar dictator Aiace et Media ante Veneris Genetricis aedem dicatis, post eum M. Agrippa, vir rusticitati propior quam deliciis. exstat certe eius oratio magnifica et maximo civium digna de tabulis omnibus signisque publicandis, quod fieri satius fuisset quam in villarum exilia pelli. verum eadem illa torvitas tabulas duas Aiace et Veneris mercata est a Cyzicenis HS |XII|. in thermarum quoque calidissima parte marmoribus incluserat parvas tabellas, paulo ante, cum reficerentur, sublatas.

27. super omnes divus Augustus in foro suo celeberrima in parte posuit tabulas duas, quae Belli faciem pictam habent et Triumphum, item Castores ac Victoriā. posuit et quas dicemus sub artificum mentione in templo Caesaris patris. idem in curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti. Nemean sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cuius supra caput tabella bigae dependet, Nicias scripsit se inussisse; tali enim usus est verbo.

28. (...) hactenus dictum sit de dignitate artis morientis¹⁴¹.

22. A estima especial pela pintura, a meu ver, cresceu, a partir de Mânio Valério Máximo Messala, o primeiro que, no ano 490 da fundação da Cidade¹⁴² expôs, na parede lateral da Cúria Hostília, um quadro da batalha em que venceu os cartagineses e Hierão, na Sicília. Lúcio Cipião também fez a mesma coisa: pôs no Capitólio um quadro de sua vitória na Ásia; dizem que se irmão, o Africano, se melindrou com o fato e não sem razão, pois um filho seu tinha sido prisioneiro nesse combate.

23. Pelo mesmo ressentimento passou também Emiliano, quando L. Hostílio Mancino, o primeiro a atacar Cartago, exibiu no Fórum a pintura da localização da cidade e das batalhas; pessoalmente, sentado ao lado, ele narrava à multidão dos espectadores cada cena, e foi em razão dessa cortesia que ele conseguiu o consulado. Nos jogos dados por Cláudio Pulcro, a pintura do cenário provocou grande admiração: realmente, os corvos, iludidos com a imagem, tentaram pousar na reprodução das telhas.

24. Mas o primeiro, em Roma, a valorizar oficialmente os quadros estrangeiros foi Lúcio Múmio, a quem a vitória lhe conferiu o sobrenome de Acaico. Com efeito, num leilão de despojos, tendo o rei Átalo comprado por 600.000 denários Liber Pater, quadro de Aristides, Múmio, surpreso com o preço e suspeitando que houvesse no quadro alguma qualidade que desconhecia, cancelou a venda, não sem grandes protestos de Átalo; ele colocou esse quadro no santuário de Ceres, para mim a primeira pintura estrangeira de domínio público em Roma. A partir daí acho que elas passaram a ser colocadas regularmente também no Fórum.

¹⁴¹ MAYHOFF, op. cit., Livro XXXV, p. 320-321, VII-X, § 22-28.

¹⁴² A data exata da fundação de Roma é desconhecida, mas o consenso entre os historiadores é que a cidade teria sido fundada no século VIII a.C. A referência do texto de Plínio ao ano “490 de fundação da cidade” remete, portanto, ao século IV a.C. WIKIPÉDIA, Fundação de Roma. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Funda%C3%A7%C3%A3o_de_Roma#cite_note-0>. Acesso em: 9 mar. 2010.

25. Por aí se compreende o fino humor do orador Crasso advogando certa vez junto às Velhas Tavernas; como uma testemunha o interpelase insistentemente nestes termos: “Diz-me, Crasso, por quem me tomas?” – “Como esse aí”, respondeu ele, apontando um quadro de um gaulês que grosseiramente mostrava a língua. Existiu também no Forum o famoso quadro de um velho pastor com seu cajado; um embaixador teutão, interrogando sobre qual seria seu valor, respondeu que nem de graça gostaria de recebê-lo em carne e osso.

26. Mas quem de maneira especial prestigiou oficialmente os quadros foi César, em sua ditadura, ao dedicar Ajax e Medéia diante do templo de Vênus Gênitrix; depois dele, Agripa, pessoa que estava mais para rústico do que para requintado. Ainda se conserva um discurso seu, magnífico e digno do maior dos cidadãos, sobre a necessidade de se colocar sobre o domínio público quadros e estátuas, o que teria sido melhor do que relegá-los ao exílio de casas de campo. Mas essa mesma famosa rudeza não deixou de adquirir dos habitantes de Cízico, por 1.200.000 sestércios, dois quadros de Ajax e Vênus; na sala mais quente de suas termas ele encastoara no mármore dois pequenos quadros, retirados pouco antes da reforma do edifício.

27. O divino Augusto, superando a todos, colocou na parte mais frequentada do Forum dois quadros que representam a imagem da Guerra e do Triunfo, e igualmente os Dióscuros e a Vitória. Colocou também no templo de seu pai César os quadros de que falaremos quando fizermos menção aos artistas. Foi ele que fez embutir dois quadros numa parede da Cúria que inaugurava no Comício. Nêmea sentada sobre um leão, segurando um ramo de palmeira, tendo a seu lado, de pé, um velho com um cajado, sobre cuja cabeça pendia a pequena figura de uma biga; Nícias, em inscrição, diz que pintou em escástica; tal foi a expressão usada.

28.(...) Já disse o suficiente sobre o valor desta arte em agonia¹⁴³.

A “arte em agonia” figura aqui ser claramente produzida por painéis móveis, que podiam ser expostos em diferentes locais e transmitidos entre as pessoas através de negociações de compra e venda. Finalmente, o segmento do texto de Plínio que refere diretamente a palavra “buxo” – reiterando a ligação das pinturas sobre painéis móveis a esta madeira – é o próximo extrato.

75. Euxinidas hac aetate docuit Aristiden, praeclarum artificem, Eupompus Pamphilum, Apellis praeceptorem. est Eupompi victor certamine gymnico palmam tenens. ipsius auctoritas tanta fuit, ut diviserit picturam: genera, quae ante eum duo fuere – Helladicum et Asiaticum appellabant –, propter hunc, qui erat Sicyonius, diviso Helladico tria facta sunt, Ionicum, Sicyonium, Atticum.

76. Pamphili cognatio et proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium, item Ulixes in rate. ipse Macedo natione, sed ... primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse, docuit neminem talento minoris — annuis ~~MD~~ —, quam mercedem et Apelles et Melanthius dedere ei.

77. huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omnia ante graphicen, **hoc est picturam in buxo**, docerentur recipeturque ars ea in primum gradum liberalium. semper quidem honos ei fuit, ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur. ideo neque in hac neque in toreutice ullius, qui servierit, opera celebrantur.

¹⁴³ MENDONÇA, 1995/1996.

[...]

118. sed nulla gloria artificum est nisi qui **tabulas pinxere**, eo venerabilior antiquitatis prudentia apparet. non enim parietes excolebant dominis tantum nec domos uno in loco mansuras, quae existimat incendiis rapi non possent. casa Protogenes contentus erat in hortulo suo; nulla in Apellis tectoriis pictura erat. nondum libebat parietes totos tinguere; omnium eorum ars urbibus excubabat, pictorque res communis terrarum erat¹⁴⁴.

75. Por essa época Euxênidas teve como discípulo Aristides, artista famoso, e de Eupompo foi discípulo Pânfilo, mestre de Apeles. É de Eupompo o quadro de um Vencedor numa competição de ginástica, tendo à mão a palma. Sua influência foi tão grande que provocou a subdivisão dos gêneros da pintura; antes dele havia dois, os chamados helênico e o asiático; graças a ele, que era de Sicione, resultariam três com a divisão do helênico: o jônico, o siciônico e o ático.

76. São de Pânfilo a Parentalha, a Batalha de Fliunte com a vitória dos atenienses, bem como um Ulisses em uma jangada. Era de origem macedônica, mas..., foi o primeiro pintor a estudar todas as disciplinas, sobretudo aritmética e geometria, sem as quais, segundo suas palavras, não a arte podia chegar a sua plena realização. A ninguém deu aula por menos de um talento, à razão de 500 denários por ano, quantia que lhe pagavam Apeles e Melântio.

77. Por influência sua se deu que, inicialmente em Sicione, posteriormente em toda a Grécia, as crianças de famílias livres, antes de qualquer coisa, passaram a aprender a arte gráfica, isto é, a **pintura em madeira de buxo** e essa arte era aceita como o primeiro grau das artes liberais. Essa disciplina gozou sempre de prestígio a ponto de a praticarem homens livres e, a seguir, pessoas de destaque, tendo sido constantemente proibido ensiná-la a escravos. É por isso que nem na pintura nem na torêutica se celebrizam obras de algum escravo.

[...]

118. Mas nenhuma glória artística existe senão para os que pintaram **quadros em cavalete**. Nesse particular a sabedoria da Antiguidade se mostra digna de muito respeito. Realmente, eles não embelezavam paredes apenas para seus proprietários e nem casas que iriam permanecer em um único lugar, sem condições de serem salvas de incêndios. Protógenes se contentava com um quiosque no seu pequeno jardim. **Não havia nenhuma pintura em estuque na casa de Apeles. Ainda não se admitia colorir paredes inteiras**; a arte deles todos voltava sua atenção para as cidades e o pintor era patrimônio do mundo¹⁴⁵.

Assim é que, nas referências de Plínio, torna-se evidente a antiga valorização da arte de pintar sobre pranchetas de madeira de buxo e sua consideração como parte do aprendizado das crianças de famílias não escravas. Este dado, por si só, é suficiente para se poder associar o “debuxo” às artes de pintura existentes na Grécia antiga e em Roma. Pânfilo, a quem Plínio refere como sendo o responsável – a partir de Sicione¹⁴⁶ e depois em toda a Grécia – pela difusão do ensino da pintura sobre buxo às crianças gregas, é

¹⁴⁴ MAYHOFF, 1906, op. cit., Livro XXXV, p. 325; 330, XXXVI; XXXVII, § 75-77; 118, grifos nossos.

¹⁴⁵ MENDONÇA, 1995/1996, grifos nossos.

¹⁴⁶ Sicião ou Sicione (grego: Σικυών ο Σεκυών) foi uma antiga cidade da Grécia situada ao norte do Peloponeso, entre Corinto e Acaia. WIKIPÉDIA, Sición. Disponível em: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Sici%C3%B3n>>. Acesso em: 17 jan. 2010.

apenas conhecido a partir de Apeles, seu mais ilustre aluno – por muitos considerado o mais importante pintor da antiguidade clássica – que viveu na Jônia no século IV a.C.¹⁴⁷.

Não deixa de ser irônico que a política “preservacionista”, exposta e defendida por Plínio como generalizada entre gregos e romanos, de realizar pinturas sobre suportes móveis, de maneira, que pudessem ser retiradas das construções em ocasiões de incêndios, tenha sido justamente o motivo do desaparecimento de toda esta arte inicial – principalmente grega, mas também romana – produzida sobre suportes orgânicos, de madeira.

Dessa maneira, a produção de registros gráficos sobre buxo aconteceu desde esse tempo remoto, podendo as palavras “debuxo” e “debuxar” terem sido usadas em algumas ocasiões ao longo de todo esse tempo que separa aquela arte grega do momento de transformações vivenciado pela Europa dos séculos XII e XIII.

Nesse contexto, não se pode deixar de fazer menção a dois trechos da obra de Antonio Palomino¹⁴⁸, *Museo pictórico y escala óptica*, escrita entre 1715 e 1724 e na qual, motivado por “descobrir” a origem etimológica da palavra espanhola “dibujo” no texto de Plínio, acaba por forçar uma relação:

“[...] en Grecia los niños nobles debían aprender ante todas las cosas la diagrafica: esto es picturam in buxo y como Dia era la diosa de la juventud [...] asi **de día y buxo pudo venir la etimologia de dibuxo**”¹⁴⁹.

Y hace al caso, según el mismo autor [Plinio], el haber sido inventora del dibujo en Corinto la hija de **Dibutades** Alfaharero; la cual prendada del amor de un mancebo que estaba para ausentarse, delincó con un carbón la sombra de su rostro, causada de la luz en la pared: con que en sólo **Dibutades** hallamos **gran fundamento para la deducción de la voz castellana dibujo**, con antiguo, y bien ejecutoriado origen¹⁵⁰.

¹⁴⁷ WIKIPÉDIA, Apeles. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Apeles>>. Acesso em: 17 jan. 2010.

¹⁴⁸ Trata-se de Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726), pintor e tratadista espanhol. A obra *Museo pictórico y escala óptica*, escrita entre 1715 e 1724, possui três volumes. O terceiro volume, *El Parnaso español pintoresco laureado*, é considerado um documento de grande importância pela pesquisa biográfica sobre os pintores espanhóis do chamado “Siglo de Oro”, que rendeu a Palomino, o apelido de “el Vasari español”. WIKIPÉDIA, Antonio Palomino. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Palomino>. Acesso em: 2 jan. 2010. A época referida por “século de ouro” é o apogeu clássico da cultura espanhola, nos séculos XVI e XVII. WIKIPÉDIA, Siglo de oro. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Siglo_de_Oro>. Acesso em: 2 jan. 2010.

¹⁴⁹ VELASCO, 1988 apud GOMÉZ MOLINA, 1995, p. 396.

¹⁵⁰ VELASCO, 1988 apud GARCÍA-QUIRÓS, 2000, p. 241. (“Utilizando a mesma terra com a qual trabalhava, o ceramista Butades de Sicião foi o primeiro que modelou retratos em Corinto; estando sua filha apaixonada por um jovem que havia viajado para o exterior, ela desenhou uma linha em torno da

A primeira referência de Palomino é um comentário do já citado parágrafo 77 de Plínio – apresentado na página 21, nas versões em latim e traduzida para o português. Na versão latina de Plínio, não há alusão alguma nem à técnica *diagráfica* nem à deusa *Dia*. O autor espanhol do século XVIII, supõe que “diagráfica”, na Grécia antiga, seria a arte do aprendizado gráfico sobre pranchas de madeira de buxo em reverência à deusa *Dia*. Esta denominação da deusa, no entanto, encontrava-se em vias de desaparecimento já no início do século XVIII, tal como mencionado naquele que é considerado o primeiro dicionário da língua portuguesa, o *Vocabulário Portuguez e Latino*, publicado entre 1712 e 1728 por Rafael Bluteau¹⁵¹. É possível que Palomino deva sua constatação à leitura de um outro documento antigo.

A segunda referência é um comentário do parágrafo 151 da mesma obra de Plínio, a seguir apresentado no latim e na tradução recente, de 1988, da Editora Esperanza Torrego para o espanhol e a tradução de Magnólia Costa para o português, em 2004.

sombra de seu rosto projetado numa parede pela luz de uma lanterna, e a partir desta linha, o pai dela o reproduziu em argila”, tradução nossa).

¹⁵¹ Raphael Bluteau (1638-1734); clérigo regular da Ordem de São Caetano. WIKIPÉDIA, Raphael Bluteau. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Raphael_Bluteau>. Acesso em: 4 jan. 2010. Cf. BLUTEAU, 1712-1728, verbete **Dia**, p. 314.

Dia. Deosa dos Antigos. Em nenhum Author antigo achamos, qual era esta Deosa, tão celebre, e tão nomeada nas inscriçoens dos irmãos Arvaes, sacrificadores. Sebastião Fesch de Basilea, Doutor em Direito, e muito versado nas noticias da antiguidade, tem para si, que era a Deosa Ops, ou Cybele, mulher de Saturno, mãy dos Deoses, a que os Gregos chamavaõ Rhea, e à qual todos os annos se fazia com grande solemndade huma festa chamada *Opalia*, no tempo dos Saturnaes. Porque Saturno, e sua mulher (segundo escreve Macrobio) eraõ reputados inventores da cultura da terra, e dos frutos, conhecimento, que obrigava os homens a adorar estes Numes, e offerecerlhes frutos da terra, como aos Authores dos commodos para a vida. Por esta razão os irmãos Arvaes, cujo principal cuidados era offercer sacrificios para as novidades, tinhaõ escolhido esta Deosa para objecto particular de suas oraçoens, e sacrificios. Poderá ser, que por antonomasia lhe chamassem *Dia*, que quer dizer Divina, como a mãy, e Rainha das mais Deidades. Desta palavra *Dia* formaraõ os Povos da Provincia do Delfinado em França o nome *Die*, porque *Dia vocontiorum*, significava o lugar onde os Vocontios, moradores das terras visinhas, adoravaõ com particularidade esta Deosa. Tanto assim, que de alguns annos a esta parte se tem achado naqueles lugares a inscrição do sacrificio de hum boy, feito à mãy dos Deoses *Matri Deum magnæ Idææ*; ainda impresia no Tratado intitulado *Ignotorum Deorion Aræ*. Accrescentavele a palavra *Idææ*, em razão do monte *Ida*, na Phrygia, aonde com culto particular era venerada. Segundo outra opiniaõ, *Dia* era a Deosa Hebé, a que davaõ a presidencia da mocidade, e à qual os Sicyonios, e Philiasyos tinhaõ singular veneraçãõ. *Nicolao Chorier, Historia do Delfinado*.

151. De pictura satis superque. contexuisse his et plasticen conveniat eiusdem operae terrae. Fingere ex argilla similitudines **Butades** Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuventis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscriptis, quibus pater eius inpressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque servatum in Nymphaeo, donec Mummius Corinthum everterit, tradunt¹⁵².

151. (...) Utilizando la misma tierra con la que trabajaba, el alfarero **Butades** de Sición fue el primero que modeló retratos de ardua, en Corinto, a causa de una hija suya que estaba enamorada de un joven; cuando éste se marchó al extranjero, ella trazó una línea alrededor de la sombra de su rostro proyectada en una pared por la luz de una lucerna y a partir de esa línea, su padre la modeló en arcilla¹⁵³.

151. Conviria tratar também da arte da modelagem. Trabalhando com a terra, **Butades** de Sición, um oleiro, foi o primeiro a inventar, em Corinto, a arte de modelar retratos em argila, graças a sua filha. Ela, apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traçou na parede o contorno da sombra de sua face à luz de uma lamparina. Seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo e o colocou ao fogo para endurecer junto com outros vasos de barro; dizem que teria sido conservado no Santuário das Ninfas até Múmio destruir Corinto¹⁵⁴.

Este relato foi muitas vezes retomado a partir do Renascimento, com exemplos de Leon Battista Alberti (1404-1472), Leonardo da Vinci (1452-1519) e Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592). Alberti, em *De Pictura* (1435-36), usa a figura do mito de Narciso a se contemplar numa fonte.

“(...) imperocché non altra cosa è il dipingere che abbracciare e pigliare con l’arte quella superficie (speculum) della fonte”¹⁵⁵.

Leonardo, em seu *Trattato della pittura*¹⁵⁶, registra que a primeira pintura foi simplesmente uma única linha a circundar a sombra de um homem em um muro.

¹⁵² MAYHOFF, op. cit., Livro XXXV, p. ?, XLIII, § 151, grifos nossos.

¹⁵³ GARCÍA-QUIRÓS, op. cit., p. 242. (“Utilizando a mesma terra com a qual trabalhava, o ceramista Butades de Sición foi o primeiro que modelou retratos em Corinto; estando sua filha apaixonada por um jovem que havia viajado para o exterior, ela desenhou uma linha em torno da sombra de seu rosto projetado numa parede pela luz de uma lanterna, e a partir desta linha, o pai dela o reproduziu em argila”, tradução nossa).

¹⁵⁴ Trata-se na verdade de uma tradução do francês para o português. LICHENSTEIN, 2004a, p. 86. Jacqueline Lichtenstein (1947-____) é filósofa e historiadora de arte francesa; atualmente professora de estética e filosofia da arte na Universidade de Paris IV; Sorbonne.

¹⁵⁵ PROGRAMMI DELLE ÉCOLES INTERNATIONALES DE PRINTEMPS; Apresentação del tema “Il ritratto”. ALBERTI, Leon B. *De pictura*. 1435. Disponível em: <http://www.kunst.uni-frankfurt.de/akademie/it/it_printemps.htm>. Acesso em: 23 jan. 2010. Cf. WIKIPEDIA, Leon Battista Alberti. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Leon_Battista_Alberti>. Acesso em: 23 jan. 2010.

¹⁵⁶ A obra conhecida como “Trattato della pittura”, é uma coleção de escritos do pintor italiano Leonardo da Vinci, na qual ele se ocupa com assuntos técnicos e com os fundamentos do desenho e da pintura, e que seu aprendiz Francesco Melzi (c.1491-1570) reúne e publica várias cópias manuscritas após a morte do mestre (no século XVI). WIKIPÉDIA, Trattato della Pittura. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/>>

“La prima pittura fu sol di una linea, la quale circondava l’ombra dell’uomo fatta dal sole ne’ muri”¹⁵⁷.

Lomazzo, com base na mesma passagem, acrescenta ser o retrato o primeiro gênero de pintura.

L’uso del ritrarre dal naturale, cioè far le immagini degli uomini simili a loro, sì che da chiunque gli veda sono riconosciuti per que’ medesimi, credo io sia tanto antico che nascesse in un punto insieme con l’arte stessa del dipingere¹⁵⁸.

Segundo Mário Bismark, ainda no século XVII a passagem de Plínio sobre Butades de Sicião, continua sendo referida por autores como Charles Alphonse du Fresnoy (1611-1668), André Félibien (1619-1695), Joachim von Sandrart (1606-1688) e outros¹⁵⁹. Mas será o romantismo do século XVIII que produzirá uma grande acumulação de referências, tomando-o como a origem do desenho, a invenção da pintura ou da medalhística, e produzindo a tradução do nome por Dibutades ou Debutades ao invés de Butades.

O simples clarão da candeia iluminava os dois amantes e reenviava a sombra do rosto do jovem para a parede próxima. Dibutades apercebeu-se pela primeira vez de este efeito natural; inspirada pelo amor, ela quis, ao menos, conservar os traços daquele que vai partir; ela pega num carvão e com a mão conduzida pelo prazer, ela traça o retrato do objeto da sua ternura, percorrendo as extremidades da sombra que a impressionou e que ela quer fixar com assombro¹⁶⁰.

“[...] que aquela que traçava com tanto prazer a sombra do seu amante lhe murmurava palavras enquanto produzia aquele movimento do ponteiro”¹⁶¹.

wiki/Trattato_della_Pittura>. Acesso em: 23 jan. 2010. Cf. WIKIPÉDIA, Francesco Melzi. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Francesco_Melzi>. Acesso em: 23 jan. 2010.

¹⁵⁷ PROGRAMMI DELLE ÉCOLES INTERNATIONALES DE PRINTEMPS; Apresentação del tema “Il ritratto”. VINCI, Leonardo. *Trattato della pittura*, século XVI. Disponível em: <http://www.kunst.uni-frankfurt.de/akademie/it/it_printemps.htm>. Acesso em: 23 jan. 2010.

¹⁵⁸ PROGRAMMI DELLE ÉCOLES INTERNATIONALES DE PRINTEMPS; Apresentação del tema “Il ritratto”. LOMAZZO, Giovanni P.(1538-1592). *Trattato dell’arte de la pittura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diuiso in sette libri. Ne’ quali si contiene tutta la theorica, & la prattica d’essa pittura*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584 (nuova ed. a cura di R. P. Ciardi, Firenze 1973-1974). Disponível em: <http://www.kunst.uni-frankfurt.de/akademie/it/it_printemps.htm>. Acesso em: 23 jan. 2010.

¹⁵⁹ Bismark, 2004, p. 1.

¹⁶⁰ NOUGARET, P. J.-B. *Anecdotes des Beaux-Arts*, (1776) apud BISMARK, op. cit., p. 3.

La simple lueur d’une lampe éclairait les deux amants et renvoyait l’ombre du visage du jeune homme sur la muraille prochaine. Dibutade s’aperçoit pour la première foit de cet effet naturel; inspirée par l’amour, elle veut conserver au moins les traits de celui qui va quitter; elle prend un charbon et d’une main conduite par le plaisir, elle trace le portrait de l’object de sa tendresse, en suivant les extrémités de l’ombre qui l’a frappée et qu’elle voit se fixer avec étonnement”.

¹⁶¹ ROUSSEAU, Jean-J. *Essai sur l’origine des langues*, (1823) apud BISMARK, op. cit., p. 3.

Em Lemierre, Girodet e Perrault, variam os instrumentos para a produção do desenho, respectivamente, os dedos da moça¹⁶², uma das flechas do amor¹⁶³ e uma agulha de cabelo¹⁶⁴. Estes autores, como Palomino, lançam mão da veia romântica de seu tempo para estabelecerem novas relações. Todos se esforçam em descobrir nos escritos de Plínio a origem da palavra espanhola “dibujo”. Palomino, como seus contemporâneos, traduz o nome do ceramista grego da anedota de Plínio por “Debutades” e faz disso elemento para um “*gran fundamento para la deducción de la voz castellana dibujo*”.

Penso que interessam ainda as menções que o dicionário português de Bluteau, do século XVIII, faz a “buxo” e a “debuxar”:

Buxal. Buxâl. Campo, que dá muito buxo. *Buxetum, i. Neut. Mart.*

Buxo. Derivase do Grego *Pyxos, espesso*, porque a rama desta planta he densa. He hü arbusto, cuja madeira tira a amarello, & he dura, compacta, vestida defolhinhas, cópridinhas, lizas, luzidias, & sempre verdes dà de si visco, ou huma semente, de que elle faz, & esta he muy aborrecida de todos os animaes; do seu pao se fazem frutas, pentes, & vasos para muitos usos. *Buxus, i. Neut. Ovid. [...]*¹⁶⁵.

Debuxar. Dizse do que se obra na pintura sem dar côr, nem sombras, mas só com lapis, & e penna. *Aliquid plumbo, ou carbone, ou calamo adumbrare, ou delineare. (o, avi, atum.) Operis alicujus formam lineis describere. VITRUVIO diz Alicujus rei speciem deformare, e Quintil. Lineis designare.*
Debuxar. (Palavra de Ourivez) Herificar com estilo de lataõ sobre taboa de buxo. *Stilo ex orichalco alicujus rei for mam in buxea tabula deferibere*¹⁶⁶.

Debuxo. A arte de debuxar. *Graphis, idis. Fem. Plin. Graphidos scientia, & Fem. Vitruv*¹⁶⁷.

Portanto, apesar das referências de Bluteau a nomes de grandes autores da literatura clássica, como Ovídio (43 a.C.-17), Vitruvio (século I) e Quintiliano (35-95),

L’amour dit-on, fut l’inventer du dessin; il put inventer aussi la parole, mais moins heureusement. Peu content d’elle, il la dédaigne: il a des manieres plus vives de se exprimer. Que celle qui traçait avec tant de plaisir l’ombre de son amant lui disait des choses! Quels sont eut-elle employés pour rendre ce mouvement de baguette.

¹⁶² LEMIERRE, Antoine-M. *La peinture*, (1769) apud BISMARCK, op. cit., p. 3.

“[...] et de tes doigts legeres traçant les bords de l’ombre [...]”.

¹⁶³ GIRODET, Anne-L. *Le peintre* (c.1820) apud BISMARCK, op. cit., p. 3.

“[...] lui-même, il aiguisa cette fleche acerée qui servi de crayon á ta main rassurée [...]”.

¹⁶⁴ PERRAULT, C. *La peinture* (1668) apud BISMARCK, op. cit., p. 3.

“[...] et, se sentant alors par l’amour inspirée, d’un poinçon par hasard sous ses doigts rencontré [...]”.

¹⁶⁵ BLUTEAU, Raphael. op. cit., verbetes **buxal** e **buxo**, p. 214.

¹⁶⁶ *Id, ibid.*, verbete **debuxar**, p. 21.

¹⁶⁷ *Id, ibid.*, verbete **debuxo**, p. 22.

não obtive acesso a obras em que estes fizessem uso das formas gerais “debuxar” e – muito menos – “desenhar”. Dessa maneira, penso que suas referências são impregnadas pelo vocabulário romântico do século XVIII (como pode ser constatado em alguns exemplos).

Assim, mesmo considerando os necessários cuidados dirigidos a ponderações como as de Palomino, Bluteau e seus contemporâneos, e também levando em conta as variadas práticas terminológicas a partir dos tratados do Renascimento, quero reiterar minha suposição de que “debuxar” aponta para o longo passado de práticas advindas dos gregos e romanos – que aproxima os afixos “*bosq*” e “*bux*” –, ao passo que a forma geral “desenhar”, diferentemente, integra o cenário dos acontecimentos discursivos que emergiram nos séculos XII e XIII.

As práticas seguintes que analisei são as de “desenho”. No entanto, como são o tema central desta tese, não lhes dediquei apenas outro sub-item. A emergência dos acontecimentos discursivos do “desenho” – as nomeações e práticas pictóricas – são o objeto do segundo e próximo capítulo.

3 *DESIGNALITÀ*: EMERGÊNCIA E DISSEMINAÇÃO NOS SÉCULOS XIII A XVI

Assim, dessa mistura de experiências, práticas e acontecimentos medievais, o “desenho”, como o conhecemos, vai adquirindo sua forma. Quero apontar, portanto, que as emergências pictóricas e nominativas do “*drawing*” e do “debuxar” no século XIII, são localizações do grande acontecimento do “desenhar”. Cada um destes dois outros termos – o “*drawing*” e o “debuxar” – são aqui vistos como generalizações de uma grande quantidade de experiências que resultaram de tradições regionais e culturais milenares. O “*drawing*”, relacionado à série de acontecimentos céltico-germânicos do “*dragan*”, se liga através das hipóteses de linguistas, filólogos e arqueólogos a um passado pré-Indo-Europeu, onde teriam se dado as mais antigas formações sociais na região da Europa – anterior inclusive aos acontecimentos do povo minóico (do qual emergiria a Hélade), que passou a dominar a região do Mar Egeu no século XXVI a. C. O “debuxar”, relacionado à tradição greco-romana do registro sobre madeiras de “buxo”, remonta no mínimo à Jônia do século IV a.C., tempo e lugar das práticas de Apeles. São estas antigas séries de práticas que se transformaram nos séculos XII e XIII, para, em seguida, serem abrangidas pela nomenclatura “desenho”, permanecendo a partir de então, em alguns lugares, como formas alternativas, sinónimas da referência “desenhar”.

A partir do século XIII, o “desenhar” adquiriria dominância absoluta sobre as demais práticas e se firmaria como o veículo síntese da nova racionalidade cristã, absorvendo todas as demais nomenclaturas. A nomeação “desenho” refere o acontecimento discursivo e o conjunto de novas práticas, que não se limitam à pintura, à escultura e à arquitetura. Com a transição da racionalidade que dava suporte às práticas cristãs – de um homem subjetivado pelo pecado original a um homem feito à semelhança de Deus –, muda a relação do homem com todas as coisas e seres, e nesta mudança o “desenho” (nova maneira de representar mediante uma “janela/quadro/página”, nova maneira de ver, nova maneira de pensar) assume uma

função central, podendo ser identificado como a própria forma desta relação ou de como essa relação se torna visível. Todo um novo mundo de possibilidades emerge na relação com o “desenhar”, na designalidade. Em breve, nas regiões mediterrânicas (além da Itália, a França, a Espanha e Portugal) e nas regiões alemãs e flamengas, respectivamente, o “debuxar” e o “*drawing*” assumiriam as formas do “desenho” e passariam a conviver também com sua nova denominação, progressivamente tornada dominante.

Neste capítulo, quero mostrar como a modificação do pensamento cristão assumiu a “forma” da designalidade na Itália em três acontecimentos principais. O primeiro deles é a emergência do “desenho” e do “desenhar” como práticas generalizadas a partir do século XIII. Aqui, o interesse é indicar a relação da designalidade com o “padrão católico” de práticas literárias, nominativas e pictóricas neste tempo italiano inicial. O segundo acontecimento é a emergência da tratadística da perspectiva linear, a teorização, a transmutação das práticas do “desenho” em ciência a partir do século XV. O terceiro acontecimento é a emergência também, na Itália, do academicismo no século XVI. Desejo mostrar como este terceiro acontecimento emerge como parte da política católica da Contrarreforma e produzirá um discurso estratégico do papel do “desenho” na idealização das sociedades europeias, a partir do século XVI. Ou seja, através da “consciência” posta à luz pelo discurso daquele que foi “*il primo principe dell’Accademia di San Lucca*”, Federico Zuccaro (c.1543-1609), quero apontar que o academicismo foi um “projeto” político e social de manutenção da designalidade inicial, a *designalità* italiana, que investindo estrategicamente na dominância das práticas do “desenho”, auxiliaria a perpetuar, até os nossos dias, o classicismo disciplinar nas artes e nas práticas generalizadas da sociedade ocidental – mesmo depois dela deixar de ser somente europeia e passar a ser, pelo menos, euro-americana.

3.1 A emergência da *designalità*: o desbloqueio do “olhar através de”

Textos medievais que comentem as obras pictóricas – afrescos, vitrais e iluminuras – são raros e circunstanciais. Mas há um discurso do final do século XII que, além de referir o que já deve ser o “desenho”, acrescenta uma acuidade descritiva que no futuro seria omitida, devido ao lugar que o classicismo lhe reservou. Se admitirmos que esse comentário seja a respeito do “desenho”, recuaríamos para o século XII a ocorrência de suas práticas – o que seria bastante possível, pois nesta época a nova racionalidade cristã já havia se firmado mediante acontecimentos que iniciaram no século XI. Refiro-me ao monge mendicante cisterciense francês Alain de Lille (c.1128-1202), que escreve na sua obra “*Anticlaudianus sive De officiis viri boni et perfecti*” (1182/83) as seguintes palavras:

Ó novos milagres da pintura, que faz aceder ao ser aquilo que não pode existir. E a pintura, símio da verdade, brincando com uma arte nova, transforma em coisas as sombras das coisas e cada mentira se transmuda em verdade¹⁶⁸.

De Lille homenageia nesta passagem empolgada e poética, o potencial fundador do “desenho”. No século XIII, que marca o início da idade do “desenho”, a designalidade seria apoiada pelo discurso de ninguém menos que o italiano Tomás de Aquino (1225-1274), em várias passagens. Ele escreve, por exemplo, na sua obra usualmente referida por “*Suma contra os gentios*” (1259), mas que igualmente tinha a significativa referência “*Il complesso contro i Gentili; rivolta contro i Gentili, cioè i Musulmani ed i pagani, per sostenere la superiorità della religione Cristiana*”¹⁶⁹:

“(...) todas as coisas criadas se comparam a Deus como as obras de arte do artista. Sendo que o artista produz suas obras conforme sua sabedoria e entendimento”¹⁷⁰.

Trata-se de usar a designalidade como forma de “sustentar a superioridade da religião católica”. Encontra-se aí presente, nas palavras de Tomás de Aquino, a

¹⁶⁸ LILLE, Alain. “*Anticlaudianus sive De officiis viri boni et perfecti*” (1182/83) apud GROULIER, 2004, p. 9.

¹⁶⁹ WIKIPEDIA, Tommaso d’Aquino. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Tommaso_d%27Aquino#Opere>. Acesso em: 11 mar. 2010.

¹⁷⁰ AQUINO, 1952, p. 422 apud. GARCÍA-QUIRÓS, op. cit., pp. 260-261.

pressuposição de um homem que, feito à semelhança de Deus, podia “ver por si mesmo” a natureza à sua volta. Pode-se sinalizar, nesta “razão-desenho”, o arrego por inventar a “natureza” – que a racionalidade medieval anterior havia condenado, por admitir como escritura divina, isto é, como linguagem e acesso somente permitidos a Deus. Tem-se, agora, uma designalidade constituída por acontecimentos cada vez mais exclusivos do homem.

Há um questionamento sobre se o “desenho”, na relação “razão-natureza” do novo cristianismo, sintetizava verdadeiramente uma “razão-cópia” ou uma “razão-emulação” do procedimento divino. García-Quirós argumenta a favor da segunda possibilidade, afirmando que o “desenhista” (o pintor, o escultor, o arquiteto, ou mesmo o literato) não pretendia “igualar” Deus em suas práticas¹⁷¹, mas sim buscar a perfeição mediante a perseguição do exemplo divino. No meu entender, isto não minimiza as motivações do “classicismo” emergente. Com base no discurso de Zuccaro, no século XVI, tanto um sentido como outro – o sentido de trabalho sacralizado, no âmbito de uma atitude comparável a de Deus e a ponderação acerca da menor estatura da condição humana – devem ter feito parte de todo o desenvolvimento da designalidade nos três séculos italianos – XIII, XIV e XV. Zuccaro, em seu discurso, vai girar de uma condição à outra¹⁷².

Não é possível dizer que Tomás de Aquino tenha abordado propriamente obras pictóricas. Como já referi, não foi um procedimento usual, nem da parte dos escolásticos nem da parte dos técnicos e práticos do “desenho”, a produção de reflexões sobre pintura, escultura e arquitetura nos séculos XII e XIII¹⁷³. Isto somente começaria a partir dos séculos XIV e, principalmente XV, com a tratadística da perspectiva linear. E seria incrementado igualmente pelo ensino, discussão e teorização do “desenho” nas academias que, nascidas italianas, cresceriam e se multiplicariam da França para a Europa.

No entanto, Tomás de Aquino acrescenta a estes questionamentos o corte do “pensamento-desenho”. No artigo 6 da *Summa Theologica* (1265-1272), “*L’immagine di Dio nell’uomo*”, ele problematiza essa semelhança ao dizer “*Se l’immagine di Dio si*

¹⁷¹ GARCÍA-QUIRÓS, op. cit., p. 260.

¹⁷² Cf. discurso de Zuccaro, p. 128-129.

¹⁷³ GROULIER, op. cit., p. 12.

trovi nell'uomo soltanto in rapporto all'anima intellettiva"¹⁷⁴. Do meu ponto de vista, Tomás de Aquino aí recai na circularidade do pensamento da desigualdade, indicando que provavelmente dela não podia escapar. Pois, se a imagem de Deus somente pode estar na “alma intelectual” do homem, então esta não era mais do que a racionalidade cristã que pautava as práticas naquele tempo. Ou seja, a razão do “desenho”. Em outro texto, *Quaestiones disputatae de Anima* (1267), ao comentar o *De anima* de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), e a teorização aí presente sobre “o diáfano, a luz e as cores”, problematiza a “visão-desenho” a partir de uma concepção da luz que permeava não somente o seu pensamento, mas dominava as sociedades cristãs daquele tempo. Essa ideia de luz (sagrada, divina), produzida tanto no neoplatonismo quanto no “Evangelho segundo São João”, atravessou acontecimentos dos séculos XII e XIII e se fez presente na arquitetura, nos vitrais, nas iluminuras, nos afrescos e objetos litúrgicos. Pois sua síntese era de que “a luz emana das cores”, ou seja, “a luz é uma propriedade da cor e a mais perfeita expressão da divindade”. Aí a luz destaca e revela o caminho em direção a Deus, o que é completamente diferente da possibilidade racional anterior em que a luz somente era atingida no além, no âmbito divino. É a nova habilitação humana de alcançar a luz (divina) que viabiliza o “olhar-janela”, o “olhar através de”, presente nos quadros/páginas do “desenho”.

Em outras palavras, o cenário do século XIII fez confluir discursos e práticas neoplatonistas, aristotélicas e árabes – o reencontro de antigas teses sobre a visão – reproduzindo uma metafísica da “Beleza” de importância decisiva¹⁷⁵. Assim, o “desenho” emergiu de antigas concepções da Grécia e do Oriente Médio, às quais os medievais deram a extensão infinita que viabilizou acontecimentos inéditos, tanto da construção da Catedral de Chartres – adornos e estátuas de meados do século XII e aberturas com vitrais no século XIII – quanto das obras italianas de Giotto e flamengas de Van Eyck¹⁷⁶.

¹⁷⁴ DAL SASSO; COGGI, 1996, p. 823.

¹⁷⁵ GROULIER, Op, cit., p. 11.

¹⁷⁶ Id., ibid., p. 11-12.



FIGURA 20 O EFEITO “LUZ-CORES” COMO CONDIÇÃO DO “DISEGNO”. Rosácea de Sainte-Chapelle, século XV¹⁷⁷.

¹⁷⁷ WIKIPEDIA, Stained glass. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Stained_glass>. Acesso em 11 mar. 2010.

No período compreendido entre os séculos XII e XV, a pintura não cessou de inovar. As práticas pictóricas, escultóricas e arquitetônicas foram beneficiadas por uma política não coercitiva da Igreja deste tempo. Ou seja, diferentemente dos primeiros séculos medievais, no tempo inicial da emergência e disseminação da designalidade já não é possível falar de uma rígida determinação das práticas de “desenho”, mas, sim, de uma flexível orientação dada a técnicos de iluminuras, de vitrais e de afrescos para a criação de formas e desenvolvimento de técnicas. Esta política da Igreja, como procurarei mostrar¹⁷⁸, se transformaria novamente a partir do Concílio de Trento (1545-1563), o concílio da Contrarreforma e, a seguir, na sua relação com o academicismo, produziria o “desenho” barroco dos séculos XVII e XVIII – legítimo elemento do classicismo.

3.1.1 O discurso nominativo da *designalità*: disegno, dessin, desenho

Existe certo consenso entre filólogos e lingüistas de que a forma vernácula italiana do século XIII, “*disegnare*”, seria o étimo que serviu de base para a formação e derivação das declinações linguísticas¹⁷⁹ “*dessein*” e “*dessin*” em francês, “*diseño*” em espanhol, “*design*” em inglês e “*desenho*”, “*dessenho*” e “*desígnio*” em português. No entanto, procurarei mostrar aqui que esta referência generalizada aos usos em diferentes línguas, somente ajuda à instalação de uma grande confusão semântica, historicamente descontextualizada. A forma francesa “*dessin*” e as portuguesas “*desenho*”, “*dessenho*” (não mais usada) e “*desígnio*” (bem como as nomações alternativas já mencionadas e emergidas na mesma época, “*draw*”, “*debuxo*”, “*dibuxo*” e “*dibujo*”) podem ser relacionadas à primeira designalidade italiana do “*disegno*”, a *designalità*. Já as declinações “*design*”, “*dessein*”, “*diseño*” são proveniências submetidas à outra racionalidade, a *designality*, ou seja, a designalidade emergida a partir do século XVII.

¹⁷⁸ Cf. p. 128-131.

¹⁷⁹ O processo morfológico flexional nestas línguas que consistiu no emprego de diferentes afixos (prefixos, sufixos, infixos) ao vocábulo italiano *disegnare* do século XIII.

Os mais remotos indícios de acontecimentos discursivos envolvendo os termos “desenho” e “desenhar” surgem na Itália do século XIII. E como já foi dito, neste século acontece uma intensa proliferação de suas variadas formas em exemplos vernaculares italianos. O dicionário Houaiss da língua portuguesa refere o ano de 1282 para a primeira aparição da palavra *disegnare*. Contudo, em relação ao “desenhar”, há o exemplo de uma referência anterior, do ano de 1274, na obra *Sermone*, escrita no coiné lombardo-vêneto¹⁸⁰ por Peter Bescapè¹⁸¹, um soldado do século XIII.

“Elo sí á fato comandá / Per lo mundo universá: / Zascaun se debia pur andare, / Tuti a farse *designare* / Ala citá, o’ ill’ín nai; / Tuti sí se façan scriver lai”¹⁸².

É interessante atentar para o fato de que os registros iniciais de uso, comprovados por citações escritas, são prefixados com “de” e não “di”, como é referido no Houaiss. Nas décadas de 1270 e 1280, encontram-se alguns diferentes usos para *desegnare*. No ano referido pelo dicionário Houaiss, 1282, podem ser acompanhados trechos da obra *Composição do mundo*, escrita por Restoro d’Arezzo.

[...] questo cerchio è chiamato cerchio del mezzodie, e pò èssare chiamato cerchio del mezzo cielo, a ciò ch’elli *desegna* lo mezzodie e lo mezzo cielo, ed è difinitore del cielo de la parte d’oriente de quella d’occidente, e divide lo cielo in quarto”¹⁸³.

[...] per la quale arte de li *desegnatori* questo libro non se potarea compónare senza la conoscenza d’essa né bene enténdare. Unde quando vegnono a *desegnare* e a devisare la luna, *desegnano* lo suo corpo retondo e

¹⁸⁰ Coiné (ou koiné): em grego *koinê* é o feminino substantivado do adjetivo *koinós* ‘comum’. DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, verbete **coiné**. O coiné lombardo-vêneto é um dialeto vernáculo do norte da Itália (Piemonte, Lombardia, Emília-Romanha e Vêneto) principalmente usado entre os séculos XIII e XV. WIKIPÉDIA, Koinè lombardo-veneta. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Koin%C3%A8_lombardo-veneta>. Acesso em: 1.º jan. 2010.

¹⁸¹ Bescapè ou Barsegapè era uma localidade da província de Pavia, Lombardia. WIKIPÉDIA, Pietro da Bescapè. Disponível em: <http://pms.wikipedia.org/wiki/Pietro_da_Bescap%C3%A8>. Acessi em 1.º jan. 2010.

¹⁸² TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **desegnare**: (3.2.1) *Assegnare d’autorità a un incarico o a una sfera d’azione; incaricare, preporre; nominare, eleggere*. BESCAPÉ, Peter. *Sermones*. 1274 (lomb.), 512, p. 42, grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.oivi.cnr.it/voci/013493.htm>>. Acesso em: 1.º jan. 2010.

¹⁸³ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **desegnare**: (1.1) *Fissare dei punti di riferimento convenzionali*. L. I, cap. 3, p. 6.18. D’AREZZO, Restoro. *Composizione del mondo colle sue cascioni*. Arezzo, Toscana, 1282, grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.oivi.cnr.it/voci/013493.htm>>. Acesso em: 29 dez. 2009.

de colore chiaro, e poi d'uno colore liquido ruginoso con ombra li desegnano lo viso umano; e en questo non è tra loro nulla descordia¹⁸⁴.

“E li quali vasa fuoro designate e scolpite tutte le generazioni de le plante e de le follie e de li fiori, e tutte le generazione de li animali che se puono pensare [...]”¹⁸⁵.

Restoro (ou Ristoro) d’Arezzo foi um monge, escritor e cosmógrafo italiano do século XIII. O seu trabalho *Composizione del mondo colle sue cascioni*, de 1282, além de ser considerada a primeira obra de astronomia e, portanto, a primeira obra científica no italiano vernáculo (no caso, o toscano) é, acima de tudo, consagrada como a primeira obra em prosa da língua italiana¹⁸⁶. No entanto, não interessa aqui chamar a atenção para a excepcionalidade, a criatividade e a originalidade da obra ou do uso das palavras por este religioso aretino ou pelo seu contemporâneo e soldado lombardo Bescapè. Importa simplesmente assinalar que, na região europeia da Itália, neste momento do século XIII, pôde surgir um discurso, em formas vernaculares italianas, do *disegno*, do *desegno*, do *disegnare* e do *desegnare*.

A consideração conjunta desses termos deve-se ao fato de que não encontrei maiores discrepâncias entre os usos das formas italianas ducentistas, trecentistas ou posteriores, tanto do prefixo “di” quanto do “de” (+ *signo*, *segno* ou *segnare*). É preciso assinalar, no entanto, que o uso do substantivo *disegno*, que Houaiss refere apenas como anterior a 1444, já aparece no século XIII, na obra de um autor anônimo de Siena (Toscana), *Fatti di Cesare*¹⁸⁷, escrita em italiano vulgar.

¹⁸⁴ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **disegnare**; (1) *Rappresentare graficamente um’immagine*. D’AREZZO, Restoro, op. cit., L. II, dist. 2, cap. 8, p. 100.18, grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.oivi.cnr.it/voci/015334.htm>>. Acesso em: 29 dez. 2009.

¹⁸⁵ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **disegnare**; (1.2) *Rappresentare per mezzo di una scultura o di un bassorilievo*. D’AREZZO, Restoro, op. cit., L. II, dist. 8, cap. 4 bis, p. 199.3., grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.oivi.cnr.it/voci/015334.htm>>. Acesso em: 29 dez. 2009.

¹⁸⁶ WIKIPEDIA, Restoro d’Arezzo. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Restoro_d'Arezzo>. Acesso em: 31 dez. 2009; e <http://it.wikipedia.org/wiki/Restoro_d%27Arezzo>. Acesso em 31 dez. 2009.

¹⁸⁷ No século XIX este texto era considerado do século XIV. Em 1863, o Diretor do Arquivo do Estado de Siena, Luciano Banchi (1837-1887) publica este texto em Bologna, com o título “Fatti di Cesare, testo di lingua inedito del secolo XIV”. “Full text of “I fatti di Cesare: testo di lingua inedito del secolo xiv pubblicato a cura”. INTERNET ARCHIVE. Disponível em: <http://www.archive.org/stream/ifattidicesaret00bancgoog/ifattidicesaret00bancgoog_djvu.txt>. Acesso em: 1.º jan. 2010.

“Come gli Elvezî non lasciarono per la morte di Vergetorige il **disegno** d’impadronirsi di Francia [...]”¹⁸⁸.

Na primeira década do século XIV, o político defensor dos guelfos, Dino Compagni (c. 1255-1324), escreve na sua *Cronica delle cose occorrenti ne’ tempi suoi*:

“Gli Aretini, sdegnati per le parole sue, perchè ogni loro **disegno** si rompeva, ordinavano di farlo uccidere [...]”¹⁸⁹.

Os demais registros encontrados com referências ao substantivo *disegno* e com datação abonada, avançam pelo século XIV. Tais evidências reforçam o argumento desta tese de que, mesmo que o substantivo “desenho” não tenha sido tão difundido, o século XIII e ainda mais o XIV já constituíam uma configuração que o possibilitava como uma nova prática discursiva e, portanto, como uma nova forma de práticas (discursivas e não discursivas).

Pode-se afirmar, então, que o século XIII, na Itália, é o tempo e o local do surgimento da lógica do *designare*. Antes desse momento, em outras regiões ou mesmo neste mesmo lugar, o “desenho”, tal como o entendemos ainda hoje, não existia. As representações gráficas, ocorridas anteriormente, respeitavam outros modos de fazer, diferentemente nomeadas e obedecendo, portanto, a outras lógicas.

Minha presunção é que, em regiões italianas como a Toscana, a Emília-Romagna, o Vêneto, a Lombardia e o Piemonte, havia, no século XIII, toda uma manifestação, uma motivação, um acontecimento coletivo que dava lugar à prática discursiva do *disegnare*. A partir das décadas de 1270 e 1280, as citações se multiplicam. Dez anos passados da *Composição do mundo*, de Restoro d’Arezzo, podem ser aludidas cinco outras obras, de dois outros autores italianos, que se referem a variantes de *disegnare*, *desegnare* ou *disignare*.

Um destes autores goza de fama consideravelmente maior: trata-se de ninguém menos que Dante Alighieri (1265-1321), escritor e político italiano, considerado por muitos como o primeiro e maior poeta da língua italiana (*il sommo poeta*). Dante, como

¹⁸⁸ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **disegno**: (3) [*Milit.*] *Piano strategico*. Autor anônimo. *Fatti di Cesare (I)*, Siena, Toscana, século XIII; Sal. L. 2, cap. 7 rubr., p. 51.6, grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.oivi.cnr.it/voci/015340.htm>>. Acesso em: 1.º jan. 2010.

¹⁸⁹ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **disegno**: (3) [*Milit.*] *Piano strategico*. COMPAGNI, Dino. *Cronica*, 1310-12 (fior.), L. 1.8, p. 137.8, grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.oivi.cnr.it/voci/015340.htm>>. Acesso em: 1.º jan. 2010.

muitos outros que, neste momento, redigiram obras líricas em língua vulgar (prescindindo do latim), escreve em 1292/93, no toscano¹⁹⁰, *Vita Nuova* (“Vida Nova”), uma narrativa de sonetos comentados sobre a história de seu amor por uma certa Beatriz¹⁹¹.

“Poscia quando dico: Pietosa mia canzone, parlo a questa canzone, **disignandole** a quali donne se ne vada, e steasi con loro”¹⁹².

“[...] io mi sedea in parte ne la quale, ricordandomi di lei, **disegnava** uno angelo sopra certe tavolette; e mentre io lo **disegnava**, volsi li occhi [...]”¹⁹³.

O outro contemporâneo, menos conhecido, é Bono Giamboni (a.1240-c1292)¹⁹⁴, autor de quatro obras escritas em Florença no ano de 1292, que referem usos diversificados do *disegnare*: *Libro de' Vizi e delle Virtudi*; *Volgarizzamento delle Historiae adversus paganos di Paolo Orosio*; *Volgarizzamento dell'Epitoma rei militaris di Flavio Vegezio Renato*; e *Fiore di rettorica*.

-Degna cosa è che bellissimo tempio e grande spedale sia fatto in così vittuoso luogo, e in memoria di sí alta e gloriosa vittoria. E io medesima li voglio **disegnare**, perché siano bellissimi e grandi-. Allor tolse la canna e **disegnolli** in presenza di maestri [...]”¹⁹⁵.

“[...] mandati i misuratori a misurare la terra di Cartagine, ficcati i pali terminali, che la **disegnavano**, la notte da' lupi sconfitti, morsi e rosi fuoro trovati [...]”¹⁹⁶.

“E quello ch'ene di sopra detto però ci parve convenevole di dire che sia ad ogne uomo manifesto, che l'apparecchiata signoria di Cesare **disegnò** l'avvento della grazia di Cristo”¹⁹⁷.

¹⁹⁰ A mesma língua utilizada por Restoro d' Arezzo na *Composizione del mondo*.

¹⁹¹ WIKIPÉDIA, Dante Alighieri. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dante_Alighieri>. Acesso em: 31 dez. 2009.

¹⁹² TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **desegnare**: (3) *Determinare con una decisione precisa; stabilire, programmare*. ALIGHIERI, Dante. *Vita nuova*, c. 1292-93; cap. 31 parr. 1-7, p. 127.18:3, grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.ovi.cnr.it/voci/013493.htm>>. Acesso em: 29 dez. 2009.

¹⁹³ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **disegnare**: (1.1) *Rappresentare un'immagine a fresco o su tavola*. ALIGHIERI, Dante. *Vita nuova*, c. 1292-93; cap. 34 parr. 1-6, p. 139.13, grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.ovi.cnr.it/voci/015334.htm>>. Acesso em: 29 dez. 2009.

¹⁹⁴ Bono Giamboni (a.1240-c1292) foi podestade (na Idade Média, magistrado encarregado da polícia em cidades centrais e setentrionais da Itália) no distrito de San Piero, em Florença. WIKIPÉDIA, Bono Giamboni. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Bono_Giamboni>. Acesso em: 30 dez. 2009.

¹⁹⁵ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **disegnare**: (2) *Rappresentare graficamente un oggetto da costruire*. GIAMBONI, Bono. *Vizi e Virtudi*, a. 1292 (fior.), cap. 63, p. 102.19, grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.ovi.cnr.it/voci/015334.htm>>. Acesso em: 30 dez. 2009.

¹⁹⁶ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **designare**: (1) *Identificare (un luogo) rispetto allo spazio circostante tracciandone i confini o con altri punti di riferimento; circoscrivere, delimitare*. GIAMBONI, Bono. *Orosio*, L. 5, cap. 11, pag. 297.1, grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.ovi.cnr.it/voci/013493.htm>>. Acesso em: 30 dez. 2009.

“Gli arcobalestri, e mazzafrusti, e le rombole *disegnare*, credo che di soperchio sarebbe, perchè per l'uso presente son ben conosciuti”¹⁹⁸.

“(…) se nel quinto luogo una mano d'oro pognamo, e nel decimo uno nostro conto che Decimo si chiami; e poscia sarà agevole ciascheduno quinto luogo così *designare*”¹⁹⁹.

“È un'altra sentenza che s'appella *disegnare*, la quale à luogo quando il dicitore *disegna* a parole li reggimenti della natura d'alcuna persona, sia vanagloriosa, o invidiosa, o timida, o avara, o desiderosa, o di qualunque altra natura sia; i quali reggimenti si come certi segni sono dati a l'uomo dalla natura”²⁰⁰.

Outros autores e obras do século XIII e XIV poderiam ser citados, como por exemplo, na década de 1340, Giovanni Boccaccio (1313-1375), outro grande escritor e poeta da literatura universal.

“Ella non disse addio sì come si suol dire a quelli i quali o per lungamente dimorare o per non tornare si sogliono partire d'altrui; ma tacendo, me seco quasi reputando d'avere, brevissimo spazio *disegnò* alla mia dimora”²⁰¹.

Penso que a difusão desse discurso constituiu-se num acontecimento coletivo, propiciado por condições surgidas ao longo da Idade Média, e nomeado nos variados idiomas e dialetos italianos (lombardo, toscano, messanense, aretino, piemontês, romano, milanês, sardo, siciliano e o *volgare illustre* de Dante) de “desenho”. A partir dos séculos XIII e XIV, “desenho” não é somente uma maneira de verbalizar a representação gráfica, é muito mais que isto: trata-se de uma clara referência ao pensamento humanista cristão da Europa, que se tornou hegemônico naquela época.

Dessa maneira, não foi por acaso que a Itália foi o ponto de irradiação desse novo discurso e o centro político capaz de impô-lo às demais regiões europeias. Pois o

¹⁹⁷ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **designare**: (2.4) *Rappresentare in maniera simbolica avvenimenti futuri; prefigurare*. GIAMBONI, Bono. *Orosio*, L. 6, cap. 19, p. 413.15, grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.ovi.cnr.it/voci/013493.htm>>. Acesso em: 30 dez. 2009.

¹⁹⁸ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **designare**: (2.2) *Trattare qsa enumerandone un numero sufficientemente ampio di particolarità; descrivere*. GIAMBONI, Bono. *Venegio*, L. 4, cap. 22, p. 167.17, grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.ovi.cnr.it/voci/013493.htm>>. Acesso em: 30 dez. 2009.

¹⁹⁹ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **designare**: (1) *Identificare (un luogo) rispetto allo spazio circostante tracciandone i confini o con altri punti di riferimento; circoscrivere, delimitare*. GIAMBONI, Bono. *Fiore di rett.*, cap. 82, p. 102.25, grifos nossos. [Disponível em: <<http://tlio.ovi.cnr.it/voci/013493.htm>>. Acesso em: 30 dez. 2009.

²⁰⁰ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **designare**: (2.4.1) *[Ret.] Prefigurare le conseguenze negative di un comportamento*. GIAMBONI, Bono. *Fiore di rett.*, cap. 46, p. 46.2, grifos nossos. Disponível em: <<http://tlio.ovi.cnr.it/voci/013493.htm>>. Acesso em: 30 dez. 2009.

²⁰¹ TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI, verbete **designare**: (1.3) *Fissare un termine (in senso cronologico)*. BOCCACCIO, Giovanni. *Elegia di Madonna Fiammetta*. 1343-44, cap. 3, par. 2, p. 77.2. Disponível em: <<http://tlio.ovi.cnr.it/voci/013493.htm>>. Acesso em: 1.º jan. 2010.

“desenho” remetia tanto a um modo de denominar uma nova forma de representação gráfica, como a uma nova forma de praticar registros pictóricos e mesmo, à forma do novo pensamento como um todo. Mesmo a confusa proliferação de línguas na região italiana, referida por Dante, não se constituiu em impedimento para a emergência desse acontecimento discursivo. A combinação de mercadores-banqueiros-mecenas, de estudos universitários escolásticos e de demandas políticas papais levou, quase que fatalmente, a esta emergência. Ou seja: à emergência da designalidade.

Enquanto concretização, produção discursiva e pictórica do novo pensamento cristão, a designalidade faz parte desse humanismo que viabiliza uma nova relação entre razão e natureza. A partir daí, da emergência da designalidade, um homem à semelhança de Deus tem renovada a importância de seu olhar. Os olhos humanos passam a ser “janelas” que se abrem para quadros racional e naturalmente constituídos. Composições, constituições racionais e naturais, “desenhos”. Novas explicações, novos saberes implicados. O desenho e o desenhar constituem e integram este campo de novas práticas demandadas.

3.1.2 O discurso pictórico da *designalità*: “olhar janela”, “olhar através de”

Tanto os discursos nominativos quanto os pictóricos são parte do mesmo acontecimento do “desenhar”, ambos participaram conjuntamente da mesma emergência. Se até aqui procurei mostrar o surgimento do nome “desenho”, a partir de agora quero indicar outras práticas que este nome refere, descreve e, portanto, produz. Práticas como a produção pictórica, escultórica e arquitetônica.

Quis mostrar, com isto, que muitas das produções historiograficamente caracterizadas como góticas já foram acontecimentos da designalidade. De alguma maneira, portanto, a tese da designalidade modifica a tradição analítica das histórias que opõem, num certo nível, práticas góticas e renascentistas. A suposição de uma

designalidade reúne todo um conjunto de práticas, ocorridas a partir do século XIII, sob a dominância de um novo pensar, uma nova racionalidade, um novo discurso que produz uma importante diferenciação das anteriores práticas medievais. Nos lugares latinos onde havia o “debuxar” e nos lugares céltico-germânicos onde havia o “*drawing*”, passa a haver também o “desenhar”, que logo se impõe como dominância não apenas nominativa, mas também pictórica.

Como já disse, o interesse específico desta pesquisa recaiu sobre o campo dos registros gráficos. Assim é que a ênfase se dirigiu principalmente à produção pictórica. Mesmo assim, algumas vezes usei exemplos escultóricos ou arquitetônicos que respondiam a mesma lógica e razão de fundo. A prática pictórica, na Itália do século XIII e XIV, acontece principalmente em mosaicos, afrescos, pranchas de madeira e iluminuras. No resto da Europa, sobretudo em regiões francesas e alemãs, as técnicas da iluminura de *códices* e do vitral em catedrais góticas também compõem as formas da designalidade, desde o século XII. Na Itália, a antiga tradição do “debuxar” – ou “*debussare*”, como era a forma vernácula local – vinha cedendo lugar, pouco a pouco, para as novas práticas, nomeações e pensamentos do “desenhar”.

As técnicas de miniaturas ou iluminuras e de vitrais fornecem um importante auxílio na compreensão geopolítico-histórica dos acontecimentos gráficos. Por um lado, pode-se dizer que as miniaturas ornamentais de livros e grandes vitrais, como em Chartres, Saint Denis, foram, em todo o curso dos acontecimentos medievais europeus, práticas notadamente situadas em meio à cultura celto-germânica – formas carolíngias, francas, “góticas”. Nos séculos XII e XIII, essas miniaturas e vitrais, ainda são completamente dominadas pela “estética” tradicional do “*draw*”. No entanto, do ponto de vista que adotei, principalmente a técnica do vitral já participa dos acontecimentos do “desenho”, dado o emprego da luz em suas composições – que, como disse, era vedada pela racionalidade cristã dos séculos iniciais da Idade Média.

Nos séculos XIV e XV, a constituição flamengo-alemã de um novo pólo de irradiação da designalidade tem, como um de seus principais elementos difusores, as miniaturas – auxiliadas pelos constantes melhoramentos, ali efetuados, das técnicas de gravura e de impressão. Não é por acaso, então, que a técnica da imprensa de tipos móveis tenha emergido na Mogúncia do século XV, em meio às regiões dominadas pela

tradição celta-germânica do “*draw*”. Em toda a Idade Média, como também no tempo da Renascença, foram principalmente nos lugares desta Europa cristã do norte que puderam ser encontradas, em maior número, as práticas de copistas e miniaturistas.

Assim, de uma maneira um tanto simplificada e um tanto arbitrária, quero notar que o conjunto de práticas discursivas do “desenho”, tal como é constituído a partir do século XIII, principalmente nas regiões italianas, representa o acontecimento de uma das transformações mais disseminadas e marcantes no pensamento ocidental, desde a Idade Média²⁰².

Grosso modo, os séculos que se estendem do XI ao XIV, são vistos aqui como o momento de uma série de acontecimentos que são os da emergência, afirmação e princípio da expansão da tradição da *designalità*. Este novo conjunto de formas de pensar, nomear e fazer é principalmente visualizado na Itália no século XIII, mas, no século XIV, se generaliza e se estende a regiões europeias onde antes dominavam outras duas tradições da representação gráfica – a do “*draw*” e a do “debuxar”. A partir deste século XIV, o “*draw*” e o “debuxar” serão submetidos, enquanto formas de pensar, nomear e praticar a representação gráfica, à razão do “desenhar”. Pelo menos até a virada dos séculos XVII e XVIII, a pauta dos discursos, tanto literários quanto da representação das imagens, será ditada exclusivamente pela *designalità* – e por sua versão francesa, a *designalité*. O discurso científico, que se tornou dominante no século XVII – mas que emergiu no século XVI – será um discurso do “desenho” (do “*disegno*” e do “*dessin*”).

Importa dizer que, mesmo nesses momentos de intensas modificações, nunca se tratou da mera ou simples substituição das práticas antigas. Sempre aconteceram aglutinações de práticas antigas e novas sob outras coordenadas, seus usos sob novas racionalidades que, em dadas circunstâncias históricas, puderam se tornar dominantes. De modo diferente, as antigas formas de pensar, dizer e produzir a representação gráfica continuaram a acontecer até os dias atuais. As palavras “*draw*”, nas línguas inglesas, “debuxar”, principalmente no galego e português e “*debuja*” no espanhol, não desapareceram e continuam sendo formas sinónimas do “desenhar” em nosso

²⁰² Glosando Foucault em seu comentário sobre a teoria do sujeito no empirismo inglês. FOUCAULT, 2008b, p. 370.

princípio do século XXI. Mas a permanência dos usos desses termos não indica continuidade dos significados de outrora, pois as mudanças históricas na própria razão que dominou a Europa cristianizada, a partir dos séculos XIII e XIV, deram-lhes novos sentidos e possibilitaram-lhes novos efeitos.

Erwin Panofsky comenta que o desbloqueio da “visão através de” ocorreu no chamado Renascimento, com o nascimento da perspectiva linear plana – o tempo dos tratados dos séculos XIV e XV. Minha visão particular nesta tese é que, na verdade, Panofsky auxilia a observar um fenômeno anterior, que teria ocorrido na Itália do século XIII. Ou seja, para mim – diferente do que disse Panofsky – o acontecimento da emergência da tratadística não seria o verdadeiro responsável pela modificação das práticas da representação gráfica. O primeiro conjunto de intensas modificações dessas práticas que conhecemos é o da *designalità*, emergida como parte da nova racionalidade cristã que se formou por volta dos séculos XII e XIII.

A partir do século XIII, essa tradição do “desenho” alterou o anterior regime medieval de entendimento e percepção do mundo, e instalou a dimensionalidade de uma visão humana “retiforme” – em contraposição aos modos de visão medievais anteriores, que percebiam o espaço mediante as curvaturas do universo ótico esferoidal das pessoas²⁰³ –, assim como produziu um novo senso da capacidade humana de capturar a luz – sentido esse inviabilizado na racionalidade anterior. Dessa maneira, a partir de uma nova condição de possibilidade para práticas e pensamentos, foi propiciada uma nova maneira de produzir imagens.

Assim é que os tratados de perspectiva, que surgem no século XV, são efeitos de um conjunto de práticas e modos de proceder já emergidos dois séculos antes. Contudo, ao apresentar, confirmar e regulamentar uma racionalidade que já coordenava as práticas da representação gráfica desde o século XIII, tais documentos teóricos acabam por inventar e oficializar, objetivamente, os modos de representação de que falam. Quando surgem os importantes tratados de Alberti e della Francesca, a *designalità* já estava, pois, instalada, ainda que não existisse como tal.

²⁰³ Cf. p. 32-46.

Meu argumento, portanto, é que foi a emergência da *designalità* nas práticas de representação que desbloqueou uma visão que fora impedida de acontecer até o século XIII. Liberta-se, então, o “olhar através de”, que se tornou finalmente possível pelo surgimento do novo humanismo cristão. E esta designalidade emerge numa conjuntura de superação da razão humana em sua relação com a natureza. A imagem pintada – melhor dito “desenhada” – passa a ser, cada vez mais no curso dos séculos XIII, XIV e até o século XVIII, um “corte num espaço infinito”²⁰⁴. Somente em tal conjugação de possibilidades é que o “dimensional” e a “extensão matemática” passaram a ser pensados.

Isto remete a uma importante contribuição de Foucault, que relaciona o conjunto de pensamentos e práticas clássicos com um senso de espacialidade que é o da extensão matemática²⁰⁵. A partir desta ideia, permito-me afirmar que as novas relações entre espaço e tempo são componentes discursivos da *designalità*. No século XIII, essas novas relações tornaram viáveis novas compreensões físicas e matemáticas do mundo. Em outras palavras, quero apontar que os pensamentos e discussões dos séculos XVI e XVII, relacionados à retomada de pensamentos como os do grego Cláudio Ptolomeu (90–168), ou ao aparecimento dos discursos do italiano Galileu Galilei (1564-1642) e, mais tarde, do inglês Isaac Newton (1643-1727), foram submetidos a uma razão absolutista, primeiramente “euclidiana” e depois “cartesiana” da *designalità*. Como em minha perspectiva, as práticas e pensamentos não são substituídos, mas diferentemente relacionados sob novas dominâncias, é possível ver que ainda hoje e em grande parte o “desenho”, tanto no discurso da ciência quanto nos exemplos de imagens fotográficas, depende inteiramente, ainda que com outro sentido, de uma concepção de reticidade da realidade.

No passado medieval, o “olhar através de” não era sequer cogitado. A condição humana idealizada não era suficiente para tal ensejo. Em seu lugar, o mundo era representado por organizações gráficas em que as coisas eram simbolicamente relacionadas. As imagens eram submetidas a composições formais que respondiam a uma hierarquia de proporções, principalmente parametrizada pela supremacia simbólica – usualmente tamanhos aumentados – das coisas divinas.

²⁰⁴ PANOFKY, op. cit., p. 54.

²⁰⁵ Cf. FOUCAULT, 2001.

Panofsky observa que, a partir dos estudos renascentistas, aconteceram modificações da forma original do oitavo teorema de Euclides (360 a.C.-295 a.C.). Este teorema, assumido na racionalidade cristã medieval anterior, anulava qualquer possibilidade de apreensão da espacialidade pela dimensionalidade retilínea.

“Quando colocados a distâncias diferentes, dois objetos não são vistos de acordo com a proporção entre as suas distâncias”²⁰⁶.

Meu argumento é que esta retomada dos estudos óticos gregos, acontecida na Europa cristã a partir do século XII, relacionada com modificação da razão que emergia – o olhar possível de um homem concebido, a partir de então, como “feito à semelhança de Deus” – deu lugar à *designalità*. Assim é que, no século XIII, a emergência da maneira retiforme de tratar e representar o espaço tornou-se possível pela paradoxal imposição de uma redescoberta e crítica dos fenômenos óticos das curvaturas, a partir das releituras de matemáticos gregos, como Euclides.

A postura medieval anterior era, portanto, muito diferente daquela que a *designalità* instalou com a emergência da *concepção retilínea de espaço*, a partir de práticas como as de Duccio di Buoninsegna (1255-1319), Giotto (1266-1337), Pietro Cavallini (1273-1308), os irmãos Lorenzetti – Pietro (1280-1348) e Ambrogio (1290-1348) –, Simone Martini (c.1280-1344), Maso di Banco (?-1348) e Puccio Capanna (primeira metade do século XIV). Os trabalhos resultantes dessas práticas sinalizaram uma nova disposição de encarar a espacialidade. Muitos desses diferentes artistas, que a tradição historiográfica tem caracterizado uns de góticos, outros de bizantinos, foram tratados, aqui, como produtores de práticas das quais emergiram as novas imagens da *designalità*.

Presumo, portanto, que nas práticas de representação gráfica do século XIII, provavelmente já existissem relações com os novos saberes de ótica produzidos pela escolástica. Avalio, com base nos dados históricos do texto de Panofsky, que esta tendência de alteração e, às vezes, até de supressão do oitavo teorema euclidiano, se intensifica no tempo renascentista, com a proliferação de traduções e paráfrases sobre a

²⁰⁶ EUCLIDES, *Oitavo Teorema, Denition (horos)*, p. 4-6 e *Optica*, p. 154 apud PANOFSKY, op. cit., p. 37 e nota 14. A prova desta proposição está na demonstração de que a diferença entre as distâncias é superior à que existe entre os ângulos.

obra do antigo matemático grego. Como disse Panofsky, isto acontece de tal maneira, que a partir daí o “sentido original” do texto de Euclides se perdeu²⁰⁷.

Ou seja, em meu entender não seria possível ser atingida a concepção, a ideia de uma bi ou de uma tridimensionalidade antes da emergência da *designalITÀ*. Assim, ao que tudo indica, com as novas leituras surgidas nos séculos XII e XIII acerca da obra de Euclides – acompanhadas da supressão ou rejeição do seu oitavo teorema –, associadas às novas demandas sociais, políticas e econômicas das práticas de pintores, gravuristas, escultores e arquitetos, é dado lugar a um novo acontecimento discursivo, que problematizava diferentemente a dimensionalidade, a *designalITÀ*. Em outras palavras, na Itália do século XIII, em conjunto com uma nova maneira de proceder à produção de imagens, o “desenhar”, acontece o aparecimento de novos pensamentos, novos fazeres e novos dizeres cristãos e europeus. A síntese discursiva dessa importante emergência é a *designalITÀ*.

3.1.3 Uma *designalITÀ* “giottesca-dantesca”: os impactos da luz, das cores e das grandes formas

“Oh vana gloria de l’umane posse!
 com’poco verde in su la cima dura,
 se non e’ giunta da l’etati grosse!
 Credette Cimabue ne la pittura
 tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
 si’ che la fama di colui e’ scura:
 cosi` ha tolto l’uno a l’altro Guido
 la gloria de la lingua; e forse e’ nato
 chi l’uno e l’altro caccera’ del nido”²⁰⁸.
 [Dante Alighieri. Canto 11, Purgatorio, *La Divina Commedia* (1310-20)]²⁰⁹

²⁰⁷ PANOFSKY, op. cit., p. 39.

²⁰⁸

“Quanto a vaidade o peito humano ilude!
 Dessa flor como esvai-se a formosura,
 Se não seguir-se um séc’lo inculto e rude!
 Cimabue cuidou ter na pintura
 A liça dominado: mas vencido
 Ficou: a glória Giotto fez-lhe escura.
 Assim de estilo na arte cede um Guido,
 A palma a outro: agora é bem provável
 Seja de ambos o mestre já nascido”.
 ALIGHIERI, 1997.



FIGURA 21 O JUÍZO FINAL “GIOTTESCO-DANTESCO”. “Juízo final”, Giotto di Bondone, afresco, Capela Arena, Pádua, 1306; 10,00 x 8,40 m²¹⁰.

Portanto, as práticas italianas, a partir do meado do século XIII e no século XIV, estiveram intimamente entrelaçadas em sua relação com a *designalità*. Como já referi,

²⁰⁹ ALIGHIERI, 2003.

²¹⁰ WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 27 jan. 2010.

Dante fez uso em 1292/1293 – no toscano – de nomações do “desenhar” – “*disignandole*” e “*disegnava*”²¹¹. Dante Alighieri (1265-1321) e Giotto di Bondone (1266-1337) eram ambos naturais da província de Florença e tinham quase a mesma idade. Existem referências ao fato de que ambos se conheciam pessoalmente e mantinham uma admiração recíproca²¹². As palavras referidas por Dante no trecho citado da *Divina Comédia*, mencionando a atividade de Giotto, são usualmente tomadas como a compreensão precoce de uma inteligência destacada acerca da importância que aquela prática representou em sua época. Como é possível acompanhar no texto, Dante cita a superação deste em relação a seu mestre Cenni di Petro Cimabue (c.1240-1302). Todos esses dados têm importância menor para os objetivos aqui traçados. Sob o viés de uma análise dos discursos, minha intenção principal é referir que se tratava, neste tempo, de uma modificação generalizada das práticas discursivas e não discursivas. Que não foram tanto as autorias individualizadas, como a argúcia pictórica de Giotto ou crítica e poética de Dante, que perfizeram uma “revolução” em curso. Mas também é possível dizer que o caráter “giottesco” e “dantesco” desta *designalità* provém da intensidade de uma nova visão possível, que é invadida pela luz divina e se abre para novas representações retiformes do mundo – mesmo quando a visão proporcionada, literária num caso e pictórica noutra, é o acontecimento fantástico do “Juízo final”.

Por um lado se pode falar, com base em Le Goff, que a *designalità*, naquele tempo e naquele lugar, foi resultado de todo o tempo anterior de cruzamento de culturas que se cristianizaram. Também é possível dizer com Panofsky, que este processo de produção de imagens foi conduzido a partir da modificação das técnicas escultóricas góticas. E ainda com Groulier, é possível dizer que se trata da retomada de pensamentos antigos da Grécia e do Oriente Médio. Mas, por outro lado, deve-se igualmente dizer que as particulares condições de pensamento e práticas na Itália do século XIII – a *designalità* – somente foram atingidas mediante uma especial configuração de condições políticas, econômicas e sociais²¹³. Dessa maneira, a Toscana (Arezzo, Florença e Siena) e outras regiões italianas como a Emília-Romagna (Bolonha, Ferrara, Parma, Ravenna e Rimini), Vêneto (Pádua e Veneza), Lombardia (Milão), Piemonte

²¹¹ Cf. p. 83.

²¹² ALLABOUTARTS/TUDOSOBREARTES, Giotto. Disponível em: <<http://www.allaboutarts.com.br/default.aspx?PageCode=12&PageGrid=Bio&item=1002P3>>. Acesso em: 27 jan. 2010.

²¹³ Cf. tópico “O século XIII: relação das mudanças sociais, políticas e econômicas com o “desenho””, p. 46.

(Turim), Lácio (Roma), Úmbria (Assis) e Campânia (Nápoles) foram o teatro em que se localizaram tanto os acontecimentos nominativos, falados e escritos em peças literárias, como os pictóricos, inscritos por afrescos nas paredes de sua arquitetura. Estes não são aqui tomados como o lugar da “invenção” da cultura humanista do Renascimento – como é referido usualmente –, mas como o cenário em que a modificação do humanismo cristão medieval se tornou visível sob a *designalità*, na relação de práticas urbanas e cristãs, muitas delas financiadas por ricos mercadores. Os acontecimentos envolvendo Francisco de Assis (1181-1226), Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374), Giovanni Boccaccio (1313-1375), Cenni di Petro Cimabue (c.1240-1302) e Giotto di Bondone (1266-1337), são exemplares.

A geração de Cimabue – que é referido como o mestre de Giotto – foi ativa por volta da década de 1280 e fornece uma primeira visão do processo da *designalità* nas imagens, ao iniciar a produção de trabalhos de grandes dimensões para os mecenas-mercadores. Apesar da reconhecida leitura atual de uma ligação da obra de Cimabue com a tradição greco-bizantina, importa dizer que seus trabalhos ganham destaque na época, sendo muito procurados pelos ricos patrocinadores e passam já a ser reconhecidos como responsáveis por uma modificação da antiga arte a que todos estavam acostumados²¹⁴. Se quisermos, como Panofsky, nos deter no senso perspectivo gerado pelos trabalhos de Cimabue, torna-se difícil referi-los como obras de “desenho”. No entanto, minha presunção é que sua relação com a *designalità* está no exemplo do uso que faz das cores e da luz – que não era possível nas práticas pictóricas medievais anteriores. Além de Cimabue (c.1240-1302), outros exemplos desta primeira geração da *designalità* são as práticas de Pietro Cavallini (1250-1330) e Duccio di Buoninsegna (c.1255-1319)²¹⁵.

²¹⁴ ALLABOUTARTS/TUDOSOBREARTES, Giotto. Disponível em: <<http://www.allaboutarts.com.br/default.aspx?PageCode=12&PageGrid=Bio&item=1002P3>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

²¹⁵ WEB GALLERY OF ART (nomes e obras). Disponível em: <<http://www.wga.hu/>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

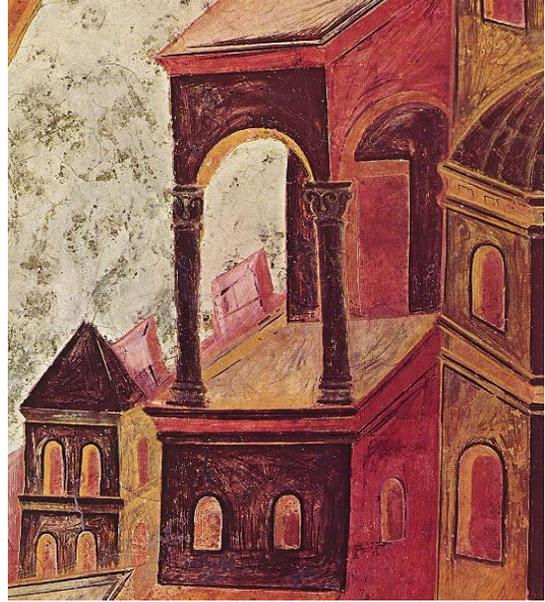
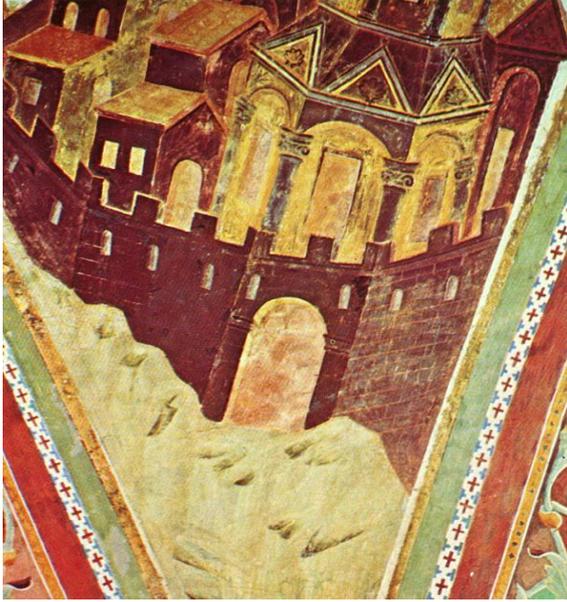




FIGURA 22 AS PRÁTICAS DE “DISEGNO” DA GERAÇÃO DE CIMABUE. 22.1 e 22.2 (em cima na página anterior) Cimabue: “São Lucas” e “São Mateus”, afrescos (detalhes), 1280-83, 450 x 900 cm, Capela de Cima, São Francisco, Assis²¹⁶. 22.3 e 22.4. (na página anterior no centro) Pietro Cavallini, respectivamente, “Crucificação”, afresco, c.1308, San Domenico Maggiore, Nápoles²¹⁷ e “O julgamento final”, afresco (detalhe), década de 1290, Santa Cecilia no Trastevere, Roma²¹⁸. 22.5 (na página anterior em baixo) Duccio di Buoninsegna, “Anunciação da morte à Virgem”, têmpera sobre madeira, 1308-11, Museo dell’Opera del Duomo, Siena²¹⁹. 22.6 (esta página, em cima à esquerda) Buoninsegna, “Anunciação”, têmpera sobre madeira, 1308-11, National Gallery, Londres²²⁰. 22.7 (esta página, em cima à direita) Buoninsegna, “Cristo e o samaritano”, têmpera sobre madeira, 1308-11, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid²²¹. 22.8 (esta página, em baixo à esquerda) Buoninsegna, “Cristo diante de Ananias e Pedro negando Jesus”, têmpera sobre madeira, 1308-11, Museo dell’Opera del Duomo, Siena²²². 22.9 (esta página, em baixo à direita) Buoninsegna, “Cristo se despedindo dos Apóstolos”, têmpera sobre madeira, 1308-11, Museo dell’Opera del Duomo, Siena²²³.

²¹⁶ WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<http://www.wga.hu/>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

²¹⁷ Id., *ibid.*

²¹⁸ Id., *ibid.*

²¹⁹ Id., *ibid.*

²²⁰ Id., *ibid.*

²²¹ Id., *ibid.*

²²² Id., *ibid.*

²²³ Id., *ibid.*

A geração de Cimabue, além das práticas bizantinas de mosaicos – à época convencionais –, reintroduz tanto a produção de frescos quanto a prática de registros gráficos em tábulas de madeira – que foi aqui relacionada à tradição do debuxar. Mas há um detalhe que caracteriza esta *designalità* emergente. Como nas práticas de vitralistas desde o século XII, tudo é realizado em grandes dimensões. A novidade de representar em grandes proporções é um dos indícios iniciais do “desenho” ducentista e trecentista. Ao se concordar com Panofsky acerca da modificação do senso de dimensionalidade na visão deste momento, pela transição do senso angular para o senso retiforme, é interessante notar que esta emergência – que, para mim, é a própria *designalità* –, de certa maneira valoriza a ideia da dimensão mediante o resultado das obras em grandes proporções.

A *designalità* teria surgido então, como a novidade de um grande “rasgo” de luz divina que se abria diante dos olhos das sociedades italianas dos séculos XIII e XIV. Esta sociedade europeia estivera desacostumada à observação de obras de grandes vitrais ou grandes obras murais até os séculos XII e XIII. Neste tempo, apenas uns poucos puderam acessaram as pequenas representações gráficas ornamentais das obras escritas. Afora alguns lugares com influência bizantina de mosaicos – como Ravena, na Emília²²⁴ –, as pinturas murais de grandes proporções – ocupando paredes inteiras ou tetos – haviam quase desaparecido do cenário da sociedade ocidental, no período que se estende do século I (cujos últimos exemplos são os afrescos da cidade romana de Pompéia) até o século X, século em que teriam sido realizados os frescos bizantinos de Castelseprio, Lombardia, identificados em 1944²²⁵. Dessa maneira, o que a *designalità* proporciona para a sociedade dos séculos XIII e XIV é a grande profusão de práticas pictóricas de dimensões ampliadas.

O mosaico produzido por Cimabue, “Cristo entronizado entre a Virgem e São João Evangelista”, executado na catedral de Pisa, nos primeiros anos do século XIV, tem 3,85 x 2,23 metros. Os registros em têmpera sobre madeira, também de Cimabue – todos sob as temáticas da *Madonna* e do *Crucifixo* –, variam de um único menor de 1,33

²²⁴ Cf. WIKIPEDIA, Mausoleum of Galla Placidia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mausoleum_of_Galla_Placidia>. Acesso em: 25 jan. 2010.

²²⁵ Cf. WIKIPEDIA, Medieval art. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Medieval_art>. Acesso em: 25 jan. 2010; e Cf. WIKIPEDIA, Castelseprio. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Castelseprio>>. Acesso em: 25 jan. 2010.

x 0,81 metros²²⁶ a dois painéis maiores, um de 4,24 x 2,76 metros²²⁷ e outro de 4,48 x 3,90 metros, sendo que em maioria possuem dimensões de 3,85 x 2,23 metros. Alguns afrescos de Cimabue produzidos para a Igreja de São Francisco em Assis, entre os anos de 1280 e 1283, chegam a dimensões de 4,50 x 9,00 metros²²⁸.

Os acontecimentos levados a cabo pela geração de Giotto, ativa a partir de meados da década de 1290, praticamente fazem renascer o conceito do afresco. A novidade ilusionística da tridimensionalidade alcançada pelos efeitos de luz, cores e grandes proporções, condiciona uma nova relação entre espectadores e obras. Presumo que aquele acontecimento deva ter sido comparável a um convite para que as pessoas do século XIII adentrassem as cenas representadas. Os afrescos de Giotto na Igreja de Assis, realizados na passagem do século XIII para o XIV e conhecidos como “A lenda de São Francisco”, têm em sua maioria dimensões de 2,70 x 2,30 metros²²⁹. Destaca-se o afresco “Pentecostes” – nas “Cenas do Novo Testamento” – com 5,00 x 4,00 metros²³⁰.

Os afrescos de Giotto em Pádua, realizados nos primeiros anos do século XIV na *Cappella Scrovegni*, as “Cenas da vida de São Joaquim” e as “Cenas da vida da Virgem”, têm em sua maioria as dimensões de 2,00 x 1,85 metros²³¹. Em Pádua se encontra um dos maiores trabalhos de Giotto, “O Julgamento final” (1306), de 10,00 x 8,40 metros²³². Este trabalho, com seus exércitos de anjos e a “garganta” do inferno, se apresenta como um contraponto pictórico inegável às representações poéticas de Dante

²²⁶ WEB GALLERY OF ART. Cimabue, Paintings of Madonna: “Madonna entronizada entre a Criança, São Francisco, São Domingos e dois Anjos”, s.d., Galleria degli Uffizi, Florença. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/cimabue/madonna/index.html>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

²²⁷ WEB GALLERY OF ART. Cimabue, Paintings of Madonna: “Virgem entronizada com Anjos”, 1290-95, Musée du Louvre, Paris. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/cimabue/madonna/index.html>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

²²⁸ WEB GALLERY OF ART. Cimabue, Frescoes in the Church of San Francesco at Assisi. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/cimabue/assisi/index.html>>. Acesso em: 3 fev. 2010.

²²⁹ WEB GALLERY OF ART. The Art of Giotto, Legend of St Francis. Disponível em: <<http://www.wga.hu/tours/giotto/assisi/index111.html>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

²³⁰ WEB GALLERY OF ART. The Art of Giotto. Scenes from the New Testament. Disponível em: <<http://www.wga.hu/tours/giotto/assisi/index112.html>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

²³¹ WEB GALLERY OF ART. The Art of Giotto. The Arena Chapel (Cappella Scrovegni), Life of Joachim. Life of the Virgin. Life of Christ. Last Judgment. Decoration. Disponível em: <<http://www.wga.hu/tours/giotto/index2a.html>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

²³² WEB GALLERY OF ART. The Art of Giotto. The Arena Chapel (Cappella Scrovegni), Last Judgment. Disponível em: <<http://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/4lastjud/00view.jpg>>. Acesso em 29 jan. 2010.

em seu “Inferno”, igualmente escrito neste início do século XIV²³³. Finalmente, em Florença, encontram-se os afrescos das Capelas Peruzzi e Bardi de Santa Croce que, em sua maioria, têm dimensões de 2,80 x 4,50 metros²³⁴.



FIGURA 23 AS PRÁTICAS DE “DISEGNO” DE GIOTTO: “VIDA DE SÃO FRANCISCO”. Igreja de Cima, São Francisco, Assis, afrescos de 270 x 230 cm. 23.1 (em cima à esquerda) “Exorcismo dos demônios em Arezzo”, 1297-99. 23.2 (em cima à direita) “Homenagem de um homem simples”, 1308. 23.3 (em baixo à esquerda) “O sonho do Palácio”, 1297-1299. 23.4 (em baixo à direita) “São Francisco pregando diante de Honório II”, 1297-1300²³⁵. Em 1260, o franciscano Boaventura de Bagnoregio (1221-1274) escreveu “*Leggenda maggiore*”, uma descrição da vida de São Francisco em noventa e sete cenas, como um exemplo para os fiéis. Vinte e oito destas cenas foram selecionadas para a narrativa pictórica de Giotto na Capela de Cima de Assis²³⁶.

²³³ WIKIPÉDIA, Inferno (Divina Comédia). Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Inferno_\(Divina_Com%C3%A9dia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Inferno_(Divina_Com%C3%A9dia))>. Acesso em: 29 jan. 2010.

²³⁴ WEB GALLERY OF ART. The Art of Giotto. The Peruzzi and Bardi Chapels of Santa Croce. Disponível em: <<http://www.wga.hu/tours/giotto/index4.html>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

²³⁵ WEB GALLERY OF ART. The Art of Giotto. Legend of St Francis. Disponível em: <<http://www.wga.hu/tours/giotto/assisi/index111.html>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

²³⁶ *Id.*



FIGURA 24 AS PRÁTICAS DE “DISEGNO” DE GIOTTO. “CENAS DA VIDA DE CRISTO” E “CENA DO NOVO TESTAMENTO”. “Vida de Cristo”: Cappella Scrovegni (Capela da Arena), Pádua, afrescos. 24.1 (em cima à esquerda) “Casamento em Canaã”, 200 x 185 cm, 1304-06. 24.2 (em cima à direita) “Última ceia”, 200 x 185 cm, 1304-06. 24.3 (em baixo à esquerda) “Flagelação”, 200 x 185 cm, 1304-06. “Novo Testamento”: Igreja de Cima, São Francisco, Assis. 24.4 (em baixo à direita) “Pentecostes”, 500 x 400, década de 1290²³⁷.

Também serão produzidos painéis de madeira pintados com têmpera por esta geração ativa na década de 1290. A despeito da relação já feita com a tradição greco-romana do “debuxo”, estas são inegavelmente práticas de “desenho”. Oficinas como a

²³⁷ WEB GALLERY OF ART. The Art of Giotto. Life of Christ e Scenes from the New Testament. Disponível em: <<http://www.wga.hu/tours/giotto/assisi/index111.html>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

de Giotto, receberam inúmeras encomendas para retábulos de madeira que hoje se encontram fragmentados e dispersos pelos museus do mundo inteiro. Algumas representações de crucifixos em têmpera sobre madeira foram produzidas pela oficina de Giotto, com dimensões próximas de 5 metros. De Giotto, existem ainda os exemplos do “Crucifixo” realizado entre 1290/1300, de 5,78 x 4,06 metros, que se encontra em Santa Maria Novella, Florença; do “Crucifixo”, realizado entre 1310/1317, de 4,30 x 3,03 metros, atualmente no Tempio Malatestiano, Rimini; e do “Crucifixo”, da década de 1330, de 3,43 x 4,32 metros, hoje em San Felice, Florença²³⁸.

Outros pintores da época acompanham o regime de práticas a que pertenceram Cimabue e Giotto. Pietro Lorenzetti (1280-1348) produz um crucifixo em painel de madeira por volta do ano 1320 com 3,80 x 2,74 metros²³⁹. Seu irmão Ambrogio Lorenzetti (1290-1348) produz em 1338-40, a série de afrescos que ornamentam três das paredes da *Sala dei Nove*, no Palazzo Pubblico de Siena – com paredes que possuem 2,96 x 7,70 metros e 2,96 x 14,40 metros²⁴⁰. O retábulo em têmpera sobre madeira, “Agostino Novello”, feito por Simone Martini (c.1280-1344) em 1324, tem dimensões de 1,98 x 2,57 metros²⁴¹. O afresco de Maso di Banco (ativo entre 1320 e 1348), produzido por volta de 1340, na Cappella di Bardi di Vernio, Santa Croce, Florença, “O milagre do Papa São Silvestre”, tem uma largura de 5,34 metros²⁴². O “Mestre das histórias de Isaac” (ativo na década de 1290) produz o fresco “Isaac beijando Jacó”, de 3,00 x 3,00 metros²⁴³.

²³⁸ WEB GALLERY OF ART. The Art of Giotto. Panel paintings. Disponível em: <<http://www.wga.hu/tours/giotto/index3.html>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

²³⁹ WEB GALLERY OF ART. Paintings by Pietro Lorenzetti, Crucifix (c. 1320) Museo Diocesano, Cortona. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/l/lorenzetti/pietro/2/01crucif.html>>. Acesso em: 3 fev. 2010.

²⁴⁰ WEB GALLERY OF ART. Frescoes of the Good and Bad Government by Ambrogio Lorenzetti. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/l/lorenzetti/ambrogio/governme/>>. Acesso em: 3 fev. 2010.

²⁴¹ WEB GALLERY OF ART. Blessed Agostino Novello Altarpiece by Simone Martini. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/s/simone/4altars/5agostin/>>. Acesso em: 3 fev. 2010.

²⁴² WEB GALLERY OF ART. Maso di Banco. Italian painter, Florentine school (active 1320-50). Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/maso/>>. Acesso em: 3 fev. 2010.

²⁴³ WEB GALLERY OF ART. MASTER of the Isaac Stories. Scenes from the Old Testament: Isaac Blessing Jacob, 1290s. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/master/isaac/index.html>>. Acesso em: 3 fev. 2010.



FIGURA 25 PRÁTICAS DE “DISEGNO” DA GERAÇÃO DE GIOTTO. 25.1 (em cima à esquerda) Pietro Lorenzetti, “Nascimento de Maria”, afresco, 1342, Museo dell’Opera del Duomo, Siena. 25.2 (em cima à direita) Simone Martini, “Beato Agostino Novello”, têmpera sobre retábulo, 1324, Pinacoteca Nazionale, Siena. 25.3 (em baixo à esquerda) Ambrogio Lorenzetti, “Cenas da vida de São Nicolau”, têmpera sobre madeira, c.1332, Galleria degli Uffizi, Florença. 25.4 Maso di Banco, “O milagre do Papa São Silvestre”, afresco, 1340, Cappella di Bardi di Vernio, Santa Croce, Florença²⁴⁴.

Minha presunção acerca da função central das grandes proporções nas obras pictóricas da emergente *designalità*, também se apoia nas palavras de Dante sobre a obra de Giotto: “*si’ che la fama di colui e’ scura*”²⁴⁵. Ao mesmo tempo em que Dante reconhece o espetáculo radiante da retratação da esfera celestial, também discerne o panorama tenebroso do submundo infernal. As imagens poéticas de Dante, principalmente em decorrência de sua descrição do “Inferno” na Divina Comédia, lhe

²⁴⁴ WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<http://www.wga.hu/>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

²⁴⁵ Cf. citação, p. 91.

renderam a adjetivação alegórica de “dantesco”. Giotto foi seguido por um grande número de pintores admiradores de suas obras nas localidades onde trabalhou – Assis, Pádua, Rimini, Milão e Nápoles –, formando o que ficou conhecido como “escolas giottescas”. Assim, suponho que a *designalità* do século XIII teria emergido diante do espetáculo superdimensionado e apaixonado do “giottesco-dantesco”. Para os italianos dos séculos XIII e XIV existiria uma força, ao mesmo tempo, grandiosa e sombria, radiante e escura, inovadora e estranha nas práticas de Giotto e seus contemporâneos. A luminosidade e as cores da *designalità* literária e pictórica, fornecendo à nova racionalidade cristã uma visibilidade franca, sem rodeios, não deve ter deixado de ser, ao mesmo tempo, contrastante, aterradora e sombria diante do imaginário anterior e tradicional que havia dominado a Europa cristã em todo o período inicial da Idade Média.

3.2 Meados do século XIV e século XV: expansão da *designalità* e tratadística da perspectiva

“[...] e l’altro, il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de’ cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile, anzi piú tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d’alcuni, che piú a diletta gli occhi degl’ignoranti che a compiacere allo ’ntelletto de’ savi dipignendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote; e tanto piú, quanto con maggiore umiltà, maestro degli altri in ciò, vivendo quella acquistò, sempre rifiutando d’esser chiamato maestro”.

[Boccaccio, Giovanni. *Il Decamerone*. Sesta Giornata, Novella Quinta, (1348-53)]²⁴⁶

O princípio do século XIV, na Itália, teria sido marcado pelo impacto das novas obras da *designalità*. Giovanni Boccaccio (1313-1375) oferece um interessante exemplo das práticas e pensamentos daquele tempo na Itália. Para mim, não são menos importantes os fatos de ele ter sido florentino e filho de mercador, pela matriz de

²⁴⁶ DECAMERON WEB, BOCCACCIO, Giovanni. *Il Decamerone*. Disponível em: <<http://www.stg.brown.edu/projects/decameronNew/DecShowText.php?myID=nov0605&expand=day06&lang=it>>. Acesso em: 3 fev. 2010.

possibilidades que essas características à época combinavam: Florença era o centro das práticas da *designalità* e os mercadores eram um extrato social fundamentalmente relacionado às artes e à matemática – levando em conta que os novos “desenhos” dependiam de conhecimentos algébricos e geométricos. As palavras de Boccaccio revelam que, a despeito de ter se dedicado pessoalmente à literatura e à poesia, era fascinado tanto pelas práticas discursivas do “desenho” quanto pelas práticas pictóricas, como os escritos de Dante²⁴⁷ e as pinturas de Giotto. Em meu entender, no extrato acima do *Decamerão*, Boccaccio de certa maneira esbarra na nova relação razão-natureza do humanismo cristão, ao chamar a atenção para a exuberância da técnica de Giotto, quando relaciona “a grande excelência de seu engenho”²⁴⁸ com “o estilo, a pena e o pincel”²⁴⁹ – que resultava em nada dever à *Natureza*, “mãe de todas as coisas e sempre operante pela revolução contínua dos céus”²⁵⁰. Ou seja, Giotto manipulava tecnicamente a luz, algo que anteriormente era somente reservado a Deus. Seria como se os acontecimentos de sua prática fossem ao mesmo tempo eventos da “mãe-natureza”. O trecho é arrematado com o comentário de que, em relação à obra de Giotto, “muitas vezes a sensação visual dos homens foi enganada, tomando por real aquilo que havia pintado”²⁵¹. Esta última referência não é senão uma alusão ao “olhar janela”, tornado possível pela nova racionalidade cristã. Para mim, nas palavras de Boccaccio, estão descritos todos os elementos que participam da nova técnica de representação, o “desenho”.

Apesar da Europa dos séculos XIV e XV continuar mergulhada em características medievais, “desenhar” para as pessoas daquelas sociedades e daquele tempo, corresponderia a todo um novo conjunto de relações e de atitudes que não encontrava precedentes nos tempos anteriores da Idade Média. Alguns acontecimentos auxiliaram nas condições para a expansão da *designalità* neste tempo: a atividade econômica de cidades como Veneza e Gênova no século XIV e Antuérpia no século

²⁴⁷ Teria sido Boccaccio que deu o nome de “Divina Comédia” a “Comédia” de Dante. WIKIPÉDIA, Giovanni Boccaccio. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Boccaccio>. Acesso em: 4 fev. 2010.

²⁴⁸ “[...] *uno ingegno di tanta eccellenzia* [...]”. Ver citação na página anterior.

²⁴⁹ “[...] *con lo stile e con la penna o col pennello* [...]”. Ver citação na página anterior.

²⁵⁰ “[...] *madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de’ cieli* [...]”. Ver citação na página anterior.

²⁵¹ “[...] *in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto*”. Ver citação na página anterior.

XV; a valorização das crianças e das mulheres na sociedade, na cultura e nas artes²⁵²; o aparecimento da prática pictórica do retrato no começo do século XIV²⁵³; e o surgimento da pintura a óleo e da pintura de cavalete no século XV²⁵⁴. Mas, ao mesmo tempo, este foi também um momento de crise das antigas estruturas medievais feudais, afetadas com o surgimento sem precedentes de três grandes catástrofes associadas: as epidemias, a fome de grandes proporções entre 1315 e 1332 e o aspecto tecnológico e politicamente renovador das guerras²⁵⁵. Somente com a peste, é estimado que tenha perecido de dois terços a metade de toda a população da Europa cristã²⁵⁶. É neste contexto que prosseguem os acontecimentos do “desenho”.

Pode-se dizer que a Itália do século XIV é ainda uma região dividida por práticas da *designalità* e antigas práticas medievais de representação. No entanto, já acontecem em grande número as novas práticas. Além do próprio Giotto (ativo até 1337) e de seus já citados contemporâneos²⁵⁷, podem ser referidas como práticas de “desenho” as obras de: Bernardo Daddi (c.1280-1348), Ugolino di Nerio (c.1280-1349), Palmerino di Guido (ativo por volta de 1300), “Mestre de Santa Cecília” (ativo entre 1300 e 1320), Giusto de’ Menabuoi (c.1320-c.1391), Pietro da Rimini (ativo entre 1324 e 1338), “Mestre da vida de São João Batista” (ativo entre 1325 e 1350), Puccio Capanna (ativo entre 1338-1348), Barna da Siena (?-1381); ativo entre 1330 e 1350), Taddeo Gaddi (1300-1366), Serafino Serafini (c.1324-c.1393), Tommaso da Modena

²⁵² A emergência da imprensa por volta de 1450 em Mogúncia (atual Mainz) é referida por muitos historiadores como um acontecimento tecnológico de importância. Rafael Denis alude inclusive o aspecto de prática industrial e de “*design*”, ao reunir projeto, produção em série e mecanização. Mas, como já citei, este mesmo autor aponta também o fato de que somente o século XIX, com a escolarização pública, este acontecimento teria resultados sociais e econômicos relevantes. DENIS, op. cit., p. 17 e 40-41. Dessa maneira, presumo que, no que se refere a *designalità* no século XV, a imprensa não deva ter produzido mudanças significativas. Por outro lado, os cultos ao Menino Jesus e os cultos marianos reproduzem na arte pictórica, uma multiplicação de imagens de crianças atraentes, brincalhonas e anjos-bebê rechonchudos – os *putti* –, além de imagens de Maria e de Eva, agora fazendo uso da beleza de seus rostos, formas femininas investidas da sedução carnal da mulher terrestre. LE GOFF, op. cit., p. 254-255.

²⁵³ Inicialmente esta prática do retrato é dirigida apenas a famosos e poderosos e mais tarde seus objetos se generalizam a todos. Id., *ibid.*, p. 255.

²⁵⁴ Os afrescos continuariam a rivalizar em termos de ocorrências com esta nova técnica pelos próximos dois séculos – XVI e XVII. Mas a pintura a óleo irá paulatinamente assumir o predomínio das práticas pictóricas, até que a fotografia – também do retrato – se imponha no século XIX. Id., *ibid.*, p. 255.

²⁵⁵ Um exemplo dessas guerras nacionais é a “Guerra dos cem anos” entre França e Inglaterra. Id., *ibid.*, p. 220-221.

²⁵⁶ Le Goff igualmente comenta que uma das medidas mais eficazes para o impedimento do contágio foi a fuga para refúgios rurais, afastados das cidades populosas, o que é evocado na obra citada de Boccaccio. Id., *ibid.*, p. 228.

²⁵⁷ Simone Martini (ativo até 1344), os dois irmãos Lorenzetti e Maso di Bianco (ativos até 1348). Deixando de fora as práticas da primeira geração da *designalità*, como a de Cimabue (ativo até 1302) e do mosaicista Pietro Cavallini (ativo até 1308), ocorridas quase inteiramente no século XIII.

(c.1325-1379), Altichiero da Zevio, (1330-1390), Bartolo di Fredi (1330-1410), Paolo Veneziano (c.1333-c.1360), Andrea da Firenze (ativo entre 1343 e 1377), Spinello Aretino (c.1345-1410), Giovanni da Milano (ativo entre 1350 e 1369), Agnolo Gaddi (1350-1396), Jacopo d'Avanzi (1350-1416), Niccolò Semitecolo (ativo entre os anos 1353 e 1370), Lorenzo Veneziano (ativo entre 1356 e 1372), Luca di Tommè (ativo entre 1356 e 1389), Andrea di Bartolo (c.1360-1428), Taddeo di Bartolo (c.1362-1422), Niccolò di Buonaccorso (?-1388), Jacobello Albergno (?-c.1397), vários “mestres desconhecidos” e no final do século, Gentile da Fabriano (c. 1370-1427) e Bicci di Lorenzo (1373-1452).



FIGURA 26 PRÁTICAS DE “DISEGNO” DO SÉCULO XIV. 26.1 (em cima à esquerda) Altichiero da Zevio, “Virgem sendo adorada por membros da família Cavalli”, afresco, c.1370, Capela Cavalli, Santa Anastasia, Verona. 26.2 (em cima no centro) Barna da Siena, “Cenas do Novo Testamento”, afresco, c.1340, Collegiate di San Gimignano. 26.3 (à direita) Bartolo di Fredi, “A coroação da Virgem” (detalhe), têmpera sobre painel, 1388, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra, Montalcino. 26.4 (em baixo à esquerda) Gaddi, Agnolo, “Preparação da Cruz” (detalhe), afresco, década de 1380, Santa Croce, Florence. 26.5 (em baixo, centro-esquerda) Niccolò Semitecolo, “Dois cristãos diante dos juízes”, têmpera sobre madeira, 1367, Sacristia da Catedral de Pádua. 26.6 (em baixo, centro-direita) André Beauneveu, “St. Philip”, miniatura, c.1386, Bibliothèque Nationale, Paris²⁵⁸.

Nas regiões italianas e francesas, neste século XIV, as iluminuras e miniaturas, anteriormente restritas à tradição céltico-germânica do “draw”, recebem os primeiros

²⁵⁸ WEB GALLERY OF ART (imagens e dados). Disponível em: <<http://www.wga.hu/>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

exemplos de “desenho”: na Itália, através da prática de Lippo Vanni (ativo entre 1340 e 1375) e na França, através das práticas de André Beauneveu (c.1330-c.1402) e Jacquemart de Hesdin (1350-c.1411). Ainda na segunda metade deste século XIV, as práticas do “desenho” começam a penetrar o território do norte da Europa. Os exemplos são de pinturas sobre painéis e relicários de madeira do alemão Mestre Bertram (c.1345-1415) e dos flamengos Hubert van Eyck (1366-1426) e Melchior Broederlam (c.1355-c.1411)²⁵⁹.

Ao mesmo tempo em que a região italiana vivia a dificuldade de sua divisão política, também se constituiu num cenário de atração a pessoas que vinham de todas as partes da Europa, tanto de peregrinos religiosamente motivados quanto de viajantes interessados nos numerosos monumentos e relíquias culturais que aí se concentravam²⁶⁰. No século XV, o abarcamento de Pisa e Livorno à Toscana, faz Florença se tornar também potência marítima²⁶¹. Diferentemente das organizações políticas castelhana, francesa e inglesa da época, a cidade italiana de Florença é o exemplo mais conhecido de uma cidade administrada pela tirania de grandes famílias de mercadores-banqueiros e grandes mecenas. A mais influente destas famílias foi a dos Médici, mas outras famílias como a Sforza podem também ser tomadas como exemplo destas práticas de mecenato²⁶².

O século XV foi, sem dúvida, o da grande difusão das práticas da *designalità* dentro e fora da Itália. É também o século da emergência da tratadística, que se impõe como a instituição do saber sobre o “desenho”. Neste século, principalmente através das práticas flamengas e alemãs, a Europa do Norte já se constituía como um segundo e importante pólo difusor da nova tradição emergida dois séculos antes na Itália. A designalidade abrangerá também a Europa latina do Oeste, em especial a Espanha. O século XV é o século da *designalità* como um fenômeno de proporções europeias. Daí para frente, a produção de imagens será cada vez mais uma prática de “desenho” em todos os recantos da Europa cristã.

²⁵⁹ WEB GALLERY OF ART (nomes e obras). Disponível em: <<http://www.wga.hu/>> Acesso em: 29 jan. 2010.

²⁶⁰ LE GOFF, op. cit., p. 266.

²⁶¹ Id., *ibid.*, p. 266-267.

²⁶² Id., *ibid.*, p. 256.



FIGURA 27 PRÁTICAS DE “DISEGNO” DO SÉCULO XV. 27.1 (página anterior, em cima à esquerda) Masaccio, “Trindade”, afresco, 1425-28, Santa Maria Novella, Florença. 27.2 (página anterior, em cima à direita) Andrea del Castagno, “Última Ceia e histórias da Paixão de Cristo”, afresco, 1447, Sant'Apollonia, Florença. 27.3 (página anterior, centro) Fra Angelico, “A apresentação de Cristo no Templo”, têmpera sobre madeira, 1433-34, Museo Diocesano, Cortona. 27.4 (página anterior, em baixo) Piero della Francesca, “Cidade Ideal”, painel, c.1470, Galleria Nazionale, Urbino. 27.5 (esta página, linha de imagens superior, à esquerda) Paolo Uccello, “Milagre da Hóstia profanada” (cena 1), painel, 1465-69, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. 27.6 (linha de imagens superior, à direita) Dieric Bouts, o Velho, “Cristo na Casa de Simão”, óleo sobre madeira, década de 1440, Staatliche Museen, Berlin. 27.7 (linha de imagens central, à esquerda) Petrus Christus, “A Natividade”, madeira, c.1465, National Gallery of Art, Washington. 27.8 (linha de imagens central, centro) Jan van Eyck, “Retrato de Giovanni Arnolfini e sua esposa”, óleo sobre Carvalho, 1434, National Gallery, Londres. 27.9 (linha de imagens central, à direita) Michael Pacher, “Relicário St. Wolfgang: Cristo e as adúlteras”, madeira, 1479-81, Igreja Parish, Sankt Wolfgang. 27.10 (linha de imagens inferior, à esquerda) Rogier van der Weyden, “O julgamento final”, políptico (lado reverso), óleo sobre madeira, 1446-52, Musée de l'Hôtel Dieu, Beaune. 27.11 (linha de imagens inferior, centro) Jaume Baço Jacomart, “A Última ceia”, painel, década de 1450, Museu da Catedral, Segorbe. 27.12 (linha de imagens inferior, à direita) Irmãos Limbourg, “Les très riches heures du Duc de Berry”, iluminura sobre velino, c.1416, Musée Condé, Chantilly²⁶³.

²⁶³ WEB GALLERY OF ART (figuras e dados). Disponível em: <<http://www.wga.hu/>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

O início do século XV, na Itália, não é – como pode ser deduzido de algumas narrativas – exclusividade da dominância das práticas de “desenho” de Masaccio (1401-1428). Pode ser dito que a grande maioria das práticas de autores italianos nascidos do final do século XIV e início do século XV já respondem à razão da *designalità*. Assim é que, na Itália, do início ao fim deste século, podem ser observadas ainda mais práticas de “desenho” do que as enumeradas para o século XIV: Masolino da Panicale (1383-1447), Stefano di Giovanni (também conhecido como “Sassetta”, c.1392-c.1451), Mariotto Di Nardo (1394-1424), Antonio Pisanello (1395-1455), Jacopo Bellini (c.1396-c.1470), Francesco Squarcione (c.1397–1468), Paolo Uccello (1397-1475), Domenico di Bartolo (c.1400-c.1447), Fra Angelico (1400-1455), Michele Giambono (c.1400-c.1462), Fra Filippo Lippi (c.1406-1469), Sano di Pietro (1406-1481), Giovanni di ser Giovanni Guidi (1406-1486), Giovanni da Modena (ativo entre 1409 e 1456), Pietro di Giovanni d’Ambrogio (c.1410-1449), Domenico Veneziano (c.1410-1461), Michele di Matteo (ativo entre 1410 e 1469), Giovanni d’Aleagna (c.1411-1450; alemão), Piero della Francesca (1416-1492), Andrea del Castagno (1423-1457) e Antonio da Firenze (ativo na primeira metade do século XV), Giovanni Boccati (1420-1487), Benozzo Gozzoli (c.1420-1497), Benedetto Bonfigli (1420-1496), Alesso Baldovinetti (1425-1499), Giovanni Bellini (c.1426-1516), Gentile Bellini (1429-1507), Antonello da Messina (1430-1479), Antoniazio Romano (c.1430-c.1512), Francesco del Cossa (c.1430-c.1478), “Mestre de Osservanza” (ativo entre 1430 e 1450), Carlo Crivelli (c.1435-c.1478), Baldassare Estense (1443-1504), Alessandro Botticelli (1445-1510), Biagio d’Antonio (1446-1515), Bartolomeo della Gatta (1448-1502), Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Lazzaro Bastiani (ativo entre 1449-1512), “Mestre da Natividade de Castello” (ativo no meado do século XV), Leonardo da Vinci (1452-1519), Vittore Carpaccio (c.1455-c.1526), Cima da Conegliano (c.1459-c.1518), Andrea da Murano (1462-1502), Giovanni Antonio Boltraffio (c.1467-1515), Mariotto Albertinelli (1474-1515), Bartolomeo di Giovanni (ativo entre 1480-1510) e vários “mestres desconhecidos”²⁶⁴.

A este conjunto de práticas italianas, agora se somam as ocorridas na região norte da Europa, entre flamengos e alemães. Entre as práticas de “desenho” flamengas podem ser observadas as de: Jean Malouel (1365-1415), Robert Campin (também

²⁶⁴ WEB GALLERY OF ART (nomes e obras). Disponível em: <<http://www.wga.hu/>> Acesso em: 29 jan. 2010.

chamado Mestre de Flémalle, (c.1375-1444), Jan van Eyck (c.1395-1441), Rogier van der Weyden (1400-1464), Louis Alincbrot (c.1400-1460), Jacques Daret (1404-1470), Petrus Christus (c.1410-c.1476), Joos van Wassenhove (c.1410-c.1480), Albert van Ouwater (c.1410-c.1475), Dieric Bouts, o “velho” (c.1415-1475), Barthélemy d’Eyck (c.1420-c.1470), Hans Memling (c.1430-1494), Dieric Bouts, o “jovem” (c.1448-1491), Colijn de Coter (1446-1538), Hieronymus Bosch (c.1450-1516), Geertgen tot Sint Jans (c.1460-1490), Hugo van der Goes (1440 - 1482), Quentin Massys (c.1466-1530), “Mestre da Virgem entre as Virgens” (*Master of the Virgo inter Virgines*; ativo entre 1470 e 1500), “Mestre F. V. B.”²⁶⁵ (gravurista, ativo entre 1475 e 1500), “Mestre de Santa Gudula” (ativo por volta de 1480), “Mestre da Lenda de Santa Úrsula” (ativo entre 1480 e 1500), “Mestre da Lenda de Santa Lúcia” (ativo entre c.1480 e 1510) além de várias práticas de autoria desconhecida.

Entre os alemães “desenhistas”, é possível destacar os seguintes: Konrad von Soest (c.1370-c.1422), “Mestre Francke” (c.1380-c.1440), Lukas Moser (1390-c.1434), Hans Multscher (pintor e escultor; c.1390-1467), Konrad Witz (c.1400-c.1446), Stefan Lochner (c.1400-1451), “Mestre do Altar Pfullendorf” (ativo no começo do século XV), “Mestre de Santa Verônica” (ativo entre 1400 e 1420), Hans Pleydenwurff (1420-1472), Gabriel Mälesskircher (c.1425-1495), “Mestre de Balaam”²⁶⁶ (gravurista, ativo na década de 1440), Michael Wolgemut (1434-1519), “Mestre das cartas de jogo” (gravurista, ativo entre 1435 e 1450), Michael Pacher (1435-1498), Israhel van Meckenem o “jovem” (gravurista, c.1440-1503), Derick Baegert (c.1440-c.1515), Martin Schongauer (c.1430-1491), “Mestre E. S.” (gravurista ativo entre 1450 e 1467), Hans Strigel II (ativo entre 1450 e 1480), Hans Holbein o “velho” (c.1460-1524), “Mestre da Vida da Virgem” (ativo entre 1460 e 1480), “Mestre da Paixão de Lyversberg”²⁶⁷ (ativo entre 1460 e 1490), “Mestre do Altar de São Bartolomeu” (ativo

²⁶⁵ FVB eram as iniciais presentes nos trabalhos deste pintor flamengo anônimo. WEB GALLERY OF ART. MASTER FVB. Biography. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/master/fvb/index.html>>. Acesso em: 12 fev. 2010.

²⁶⁶ “Balaam” é um personagem sagrado citado no livro hebreu *Torah*. Este pintor flamengo anônimo ganhou este apelido por ter registrado o nome numa gravura. WIKIPEDIA, Balaam. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Balaam>>. Acesso em: 12 fev. 2010; e WEB GALLERY OF ART, Master of Balaam. Biography. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/master/balaam/index.html>>. Acesso em: 12 fev. 2010.

²⁶⁷ O nome é devido a produção de dois painéis com oito cenas da Paixão de Cristo, que no século XIX fizeram parte da coleção do marchand Jakob Johann Lyversberg (?-1834). ARTCYCLOPEDIA, Master of the Lyversberg Passion. Disponível em: <<http://www.answers.com/topic/master-of-the-lyversberg-passion-2>>. Acesso em: 12 fev. 2010.

entre 1470 e 1510), “Mestre de Housebook”²⁶⁸ (pintor e gravurista ativo entre 1475 e 1490), Albrecht Dürer (1471-1528) e – como na Itália e na região flamenga – várias práticas de pintores e gravuristas desconhecidos²⁶⁹.

A França, que já havia no século XIV conhecido as práticas de alguns miniaturistas e iluminadores praticantes de “desenho”, irá ampliar a quantidade dessas práticas e diversificá-las, apresentando alguns pintores como: Enguerrand Charonton (c.1410-c.1466), Henri Bellechose (flamengo; ativo entre 1415 e 1445), Jean Fouquet (pintor e miniaturista; c.1420-c.1481), Simon Marmion (c.1420-1489), Nicolas Froment (c.1435-c.1486), “Mestre da Anunciação de Aix”²⁷⁰ (ativo na década de 1440), Jean Hey (ou “Mestre de Moulins”; flamengo; c.1475-c.1505); “Mestre do relicário de Aix-en-Chapel” (ativo entre 1480 e 1520), Jean Chaugenet (ativo entre c.1485 e c.1495) e Josse Lieferinxe (ou “Mestre de São Sebastião”; flamengo; ativo entre 1493 e 1508). Interessa observar a incidência de praticantes flamengos de “desenho” na França. Este fato, que pode ser observado tanto no século XIV quanto XV, também com exemplos de alemães na Itália e franceses na Espanha, não apresenta referências quanto à expansão de práticas italianas fora da Itália. Penso que a explicação para isto seja que a Itália, centro da *designalit*, era pólo de convergência: artistas de toda a Europa deviam buscar se dirigir para lá, e os que lá estavam não deviam intencionar sair.

Como foi dito, o século XV apresentaria também a novidade do alargamento da área de abrangência da *designalit*. Primeiro, pelo aparecimento de práticas de “desenho” principalmente na Espanha. Em segundo lugar, pelo aparecimento dessas práticas, em menor número, também em Portugal. Na Espanha, essas práticas já se

²⁶⁸ O seu nome é devido ao livro sobre técnicas de desenho que publicou, o *Housebook*. WIKIPÉDIA, Mestre de Housebook. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mestre_de_Housebook>. Acesso em: 12 fev. 2010.

²⁶⁹ Deve ser referida a diferença de concepção analítica sobre este ponto em relação à Panofsky, como pode ser acompanhado na seguinte citação: “A Alemanha, exceção feita às obras do pintor, de sangue italiano, Michael Pacher, não produziu, parece, no decurso do século XV, um quadro que fosse dotado de representação correta. Esta situação manteve-se até ser perfilhada a teoria italiana, rigorosa, dotada de fundamentos matemáticos. para esta alteração muito contribuiu o trabalho de Albrecht Dürer”. PANOFSKY, op. cit., p. 58.

²⁷⁰ É provável que o nome “Anunciação de Aix” seja devido a um tríptico de 1445 localizado na Église des Prêcheurs em Aix-en-Provence. WEB GALLERY OF ART. Master of the Aix Annunciation. Disponível em: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/master/aix_annu/index.html>. Acesso em: 13 fev. 2010. Um tríptico é uma obra de pintura, desenho ou escultura, composta de três painéis: um central e fixo, e os outros dois laterais e móveis, ligados ao primeiro por dobradiças ou gonzos (podendo as partes laterais dobrar-se sobre a parte central). DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOAUISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, verbete **tríptico**.

iniciam em grande quantidade, podendo ser observados os seguintes exemplos: Jaime Baco Jacomart (c.1411-1461), Ramon de Mur (?-1436; ativo entre 1412 e 1435), Jaume Huguet (c.1412-1492), Lluís Dalmau (?-c.1460; ativo entre 1428-61), Nicolás Francés (ativo entre 1424-1468), Juan Reixach, (ativo entre 1431-1484), Pedro Berruguete (1450-1504), Pedro de Cordoba (ativo na década de 1470), Pere Garcia (ativo entre 1455-1479), Juan de la Abadia (ativo entre 1470-1490), Bartolomé Bermejo (c.1440-c.1500), Fernando Gallego (c.1440-1507), “Mestre de Ávila” (ativo no último quartel do século XV), “Mestre dos Reis Católicos” (ativo entre 1485-1500), Pedro Sanchez (ativo na segunda metade do século XV), Juan de Borgoña (c.1470-1534), Alejo Fernández (c.1475-c.1545), Juan de Flandes (pintor de origem flamenga ativo em Castela, c.1465-1519), Vicente Juan Masip (c.1475-c.1579) e também vários mestres desconhecidos.

Portugal, em meados do século XV, apresenta as práticas de Nuno Gonçalves (ativo entre 1450 e 1471) e de outros mestres desconhecidos. As incidências dessas práticas aumentam no século XVI, o que, presumo, possa ser usado como um indicativo para a ocorrência das formas portuguesas, a de “desenho”, datada de 1567, e as de “*dessenho*” e “*disenho*”, anteriores a 1595²⁷¹.

Entre os miniaturistas do século XV, a prática do italiano Michelino da Besozzo (1388-c.1450) também já responde à *designalità*. Na Alemanha, mais especificamente em Nuremberg, relacionadas às práticas tipográficas, acontecem as práticas de “desenho” dos impressores e gravuristas Anton Koberger (c.1440–1513) e Hartmann Schedel (1440-1514). Entre os flamengos existem várias práticas de miniaturistas desconhecidos.

Na França, acompanhando o relatado aumento das práticas de pintores “desenhistas”, acontece um aumento também considerável dessas práticas entre miniaturistas. Podem ser observados os exemplos seguintes: dos irmãos Limbourg (Herman, Jean e Paul; flamengos; ativos entre 1370 e 1416), do “Mestre do Duque de Bedford” (ativo entre 1405 e 1435), de Jean Bourdichon (1457-1521) e de Jean Poyer

²⁷¹ DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOAUSS DA LÍNGUA PORTUGUESA, verbete **desenho**.

(ativo entre 1483 e 1503). E na Espanha, a *designalità* nas miniaturas é garantida por Jorge Inglés²⁷² (pintor e miniaturista ativo entre c.1454-1485).

Quis demonstrar, com todos esses exemplos, como a Europa já se encontrava designalizada no século XV. Minha suposição foi a de que, quando aconteceram as teorizações da perspectiva neste mesmo século, a *designalità* já seria uma tradição de pelo menos dois séculos. É importante perceber a não menção da Inglaterra. Durante todo o tempo da *designalità*, os seus acontecimentos se mantiveram localizados no continente europeu. A sociedade insular inglesa se manteve a parte, mergulhada na tradição céltico-germânica do “*drawing*”, numa variante que não se relacionava com o “desenho”. Isto produziria efeitos nos futuros acontecimentos da designalidade, como será mostrado no último capítulo.

3.2.1 A teoria da perspectiva retiforme

Na Itália dos séculos XV e XVI, a tratadística e a emergência do academicismo (que tratarei no tópico seguinte) são partes de um mesmo processo político, econômico e social. A Igreja e as organizações políticas da cristandade veriam na Itália deste tempo, o lugar apropriado para sediar as pesquisas que dariam visibilidade à nova razão cristã. Os tratados sobre perspectiva e as academias são resultado de trocas e discussões entre praticantes de “desenho” na península itálica. Nos séculos XV e XVI, somente a Itália apresentava tais condições. Em primeiro lugar, a consistência econômica de sua organização. Em segundo, a concentração urbana de um conjunto de grandes cidades. Terceiro, aí se localizava a sede, a capital, a cidade-símbolo da Igreja e do papado, Roma (mesmo que, como se sabe, tenham acontecido algumas variações desta localização do poder político eclesiástico, Roma manteria esta feição, chegando até os

²⁷² Este praticante de desenho era inglês, mas devia a sua prática em desenho, muito provavelmente a sua passagem por Flandres antes de chegar à Castela. Cf. WIKIPEDIA, Jorge Inglés. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Ingl%C3%A9s> Acesso em: 13 fev. 2010.

dias atuais). Estes quesitos alimentavam as demandas da *designalità*: pesquisas escolásticas e universitárias e financiamento das práticas artísticas. Até o século XV, apesar de todos os estudos baseados na ótica grega antiga e nos questionamentos platônicos e aristotélicos acerca das propriedades e impropriedades das imagens, não havia ainda sido produzido um corpo teórico sobre o “desenho”. A teorização da *designalità* teria lugar neste tempo, através das práticas de artistas, de praticantes de “desenho”, entre eles alguns frades mendicantes.

Um pouco antes de iniciar o século XV, por volta de 1390, e sob forte influência de Giotto, Cennino d’Andrea Cennini (1370-1440) escreve *Il Libro dell’arte*, que continha informações diversas sobre pigmentos, pincéis, painéis, técnicas como afrescos e pintura a óleo, orientações e instruções²⁷³. Mas a função de determinar o “desenho” estaria reservada ao século XV.

Pode-se dizer que os tratados italianos do século XV compõem um conjunto inicial, que seria muito ampliado no século XVI. Minha intenção em referir exclusivamente esses primeiros escritos teóricos sobre o “desenho”, é demonstrar historicamente que estes já haviam dado conta da enunciação “filosófica” da *designalità*, através da noção de perspectiva. Ou seja, os tratados dos séculos seguintes, a despeito de algumas modificações, apenas confirmariam o que esses escritos iniciais estabeleceram.

No entanto, é necessário reiterar que, em minha visão, além de se constituírem efetivamente numa nova reflexão sobre o “desenho”, esses tratados não “inauguraram” as suas práticas. Não foram o ponto de partida ou o marco inicial para o desenvolvimento do “desenho”, como muitos defendem. O que fizeram foi elaborar a ciência do “desenho”, em termos algébricos, geométricos e filosóficos, e, assim fazendo, regulamentaram e deram uma forma de existência ao “desenho”. A teorização da perspectiva linear aconteceu, pois, em meio à plena difusão da *designalità*.

Não é muito explorada a função pedagógica desses tratados entre os italianos da época. Já citei a importância que era dada aos estudos de matemática e geometria pelo

²⁷³ WIKIPÉDIA, Cennino Cennini. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cennino_Cennini> Acesso em: 13 fev. 2010.

emergente extrato burguês dos mercadores-banqueiros italianos, desde o século XI²⁷⁴. Esses conhecimentos eram diretamente relacionados com suas práticas mercantis – não somente em termos de contabilidade e quantificação, mas em termos de volumes de carga, cálculo de distâncias, cartografia, etc. Portanto, presumo que deva ter ocorrido uma forte relação entre essa demanda de saber já tradicional na península itálica e o pensamento sobre o novo tipo de representação, o “desenho”. A combinação entre os acontecimentos da *designalITÀ* e do mecenato-mercante teria dado lugar à relação entre a demanda do saber da mensuração, do dimensionamento das coisas e as práticas de pintura, escultura e arquitetura.

Existem referências quanto à valorização do ensino da matemática na Florença do século XV²⁷⁵. As crianças seriam educadas em duas fases: num primeiro período de quatro anos, aprendiam a ler, escrever e a redigir correspondências comerciais e, a seguir, em outros quatro anos, a maioria era versada no tipo de escola secundária que era dirigida exclusivamente à aritmética, chamada “*Abaco*”. Nesta fase do aprendizado, estudavam questões gerais de matemática e questões especialmente dirigidas aos mercadores. Um dos livros utilizados neste ensino foi o segundo tratado de Piero della Francesca (c.1415-1492), escrito na segunda metade deste século, *Trattato del abaco* (c.1470)²⁷⁶. Em meu entender, é significativo que esta obra tenha sido produzida por um pintor, denotando a íntima relação que aponte entre os conhecimentos da matemática e do “desenho”.

Julgo relevante mencionar que a teorização sobre o “desenho” aconteceu mediante dois tipos de documentos, que definem dois conjuntos obras. O primeiro tipo diz respeito, na verdade, a obras antigas, do final do Império Romano, portanto, anteriores à *designalITÀ*, mas que serão no século XV retomadas sob sua orientação. O segundo grupo de obras é a produção inicial dos tratados de perspectiva.

²⁷⁴ Cf. p. 48, acerca de Leonardo Fibonacci (1170-1250) e seu *Liber abacci* (1202).

²⁷⁵ MATHEMATICS IN THE EARLY ITALIAN RENAISSANCE. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~matc/math5.geometry/unit13/unit13.html#Francesca>>. Acesso em: 14 fev. 2010. Cf. SQUARING THE CIRCLE. Disponível em: <<http://www.math.dartmouth.edu/~matc/eBookshelf/art/SquaringCircle.html>>. Acesso em: 14 fev. 2010.

²⁷⁶ MATHEMATICS IN THE EARLY ITALIAN RENAISSANCE. Disponível em: <<http://www.mtholyoke.edu/courses/rschwartz/mac/Italian/trattato.shtml>>. Acesso em: 14 fev. 2010.

Dos escritos romanos antigos, retomados e traduzidos para línguas vernaculares italianas, considero importante aludir três obras. A primeira delas são os dez volumes da obra *De Architectura* (c.40 a.C.), de Marcus Vitruvius Pollio (século I a.C.). Neste trabalho, interessaria para o “desenho”, principalmente, sua divisão da representação entre *scenographia*, *ichonographia* e *orthographia*. No entanto, ao que tudo indica, esta obra somente teria mais fortemente chamado a atenção no século seguinte, através de três traduções e comentários em vernáculo italiano: o trabalho de 1511 do monge dominicano conhecido na Itália por Fra Giovanni Giocondo (c.1433-1515)²⁷⁷; a edição ilustrada de 1521 de Cesare Cesariano (c.1476-1543)²⁷⁸; e a edição do também religioso Daniele Matteo Alvise Barbaro (1514-1570), *Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio* (1556), ilustrada por Andrea Palladio (1508-1580)²⁷⁹. Mesmo assim, presumo que o meio “intelectualizado” italiano do século XV já fizesse uso de seu texto em latim.

O segundo trabalho romano antigo retomado nos séculos XV e XVI já foi referido no primeiro capítulo. Trata-se do vasto compêndio dos conhecimentos existentes no século I, a *Naturalis Historiæ*, de Gaius Plinius Secundus (conhecido como Plínio, o velho; 23-79), referido em pelo menos dois tratados do século XV – *De pictura* de Alberti e o *Tratatto della pittura* de da Vinci²⁸⁰.

A terceira contribuição deste conjunto de obras antigas que desejo referir é a de Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, conhecido como Boécio (c.475-524), autor de muitas obras, entre as quais duas que envolviam temas matemáticos e geométricos – de relação direta com o “desenho” do século XV –, as obras *De*

²⁷⁷ WIKIPEDIA, Giovanni Giocondo. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Giocondo>. Acesso em: 14 fev. 2010.

²⁷⁸ WIKIPEDIA, Cesare Cesariano. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Cesare_Cesariano>. Acesso em: 14 fev. 2010. Cf. BLOGRAPHOS, “Sobre la arquitectura de Vitruvio: Cesare Cesariano (1476/78 - 1543)”. Disponível em: <<http://www.geographos.com/BLOGRAPHOS/?p=301>>. Acesso em: 14 fev. 2010.

²⁷⁹ WIKIPEDIA, Daniele Barbaro. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Daniele_Barbaro>. Acesso em: 14 fev. 2010.

²⁸⁰ Cf. p. 69-70, citações da época ao texto de Plínio. Os manuscritos do *Tratatto della pittura* foram reunidos postumamente (c.1542) pelo pupilo de Leonardo, Francesco Melzi (c.1491-1570). Sendo somente impressos em francês e italiano por Raphaël Trichet du Fresne (1611-1661) em 1651. WIKIPEDIA, A Treatise on Painting. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/A_Treatise_on_Painting>. Acesso em: 14 fev. 2010. Cf. WIKIPEDIA, Francesco Melzi. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Melzi>. Acesso em: 14 fev. 2010; e DICTIONARY OF ART HISTORIANS, Trichet du Fresne, Raphaël. Disponível em: <<http://www.dictionaryofarthistorians.org/trichetdufresner.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2010.

*institutione arithmetica e Geometria Euclidis a Boethio in latinum translata*²⁸¹. Panofsky refere que Boécio já usava a palavra latina “*perspicere*”²⁸², mas com um sentido diferente daquele empregado a partir do século XIII: “o ver através de”. O sentido dado por Boécio à “*perspicere*” – que, presumo, seja próximo do sentido dado por Vitruvius à “*scenographia*” – era “ver com clareza”²⁸³. Ou seja, estas noções de “*scenographia*” e “*perspicere*” teriam sido usadas nos discursos dos séculos XIII, XIV, XV e XVI, como noções completamente distintas das antigas e medievais – que se amparavam noutro modelo de compreensão ótica. Com a *designalità*, a concepção de visão esferoidal, tanto antiga quanto medieval, havia dado lugar a um sistema euclidiano transformado, em que importavam relações retilíneas – por isso adjetivo a perspectiva do século XV como “retiforme”.

Em sua obra “Perspectiva da forma simbólica”, Panofsky constrói toda a sua argumentação e compreensão da perspectiva a partir de palavras de Albrecht Dürer (1471-1528) – escritas provavelmente no século XVI, quando elabora os escritos teóricos *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt* (*Quatro livros sobre medida*) e *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* (*Quatro livros da proporção humana*), de 1528²⁸⁴. É importante perceber o cada vez mais nítido alinhamento do “desenho” às preocupações métricas, dimensionais e matemáticas.

“Item Perspektiva ist ein lateinisch Wort, bedeuht ein Durchsehung” (A perspectiva é uma palavra latina que significa “ver através de”)²⁸⁵.

Panofsky assume a definição de Dürer como o sentido dado, pelos renascentistas, à perspectiva. Do meu ponto de vista, seria mais preciso dizer que Dürer, no século XVI, reelabora teoricamente as práticas já tradicionais da *designalità*. Para Panofsky, este senso de “ver através de” de Dürer e dos renascentistas seria uma tradução literal da palavra grega “*optikē*”²⁸⁶. De meu ponto de vista, esta ideia seria válida se fosse acrescentado: “sob a fórmula retiforme da *designalità*”. Ou seja, além de não ser a perspectiva que se acrescenta a uma nova maneira de ver – que já existia desde

²⁸¹ WIKIPÉDIA, Boécio. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bo%C3%A9cio>>. Acesso em: 14 fev. 2010.

²⁸² PANOFSKY, op. cit., p. 31.

²⁸³ Id., ibid., p. 31.

²⁸⁴ PANOFSKY, op. cit., p. 31. Cf. WIKIPÉDIA, Albrecht Dürer. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Albrecht_D%C3%BCrer#Theoretical_works>. Acesso em: 14 fev. 2010.

²⁸⁵ PANOFSKY, op. cit., p. 31.

²⁸⁶ Id., ibid., p. 31.

o século XIII –, a palavra “*perspiscere*” compunha os discursos desde, pelo menos, os séculos V e VI, tempo em que viveu Boécio.

A grande novidade nestes séculos XV e XVI não é, portanto, a “perspectiva”, mas sim o “desenhar”. É esta palavra que compunha discursos, falas, pensamentos e práticas. A perspectiva é vista, então, como uma reavaliação do pensamento dos antigos, submetida à razão da *designalità*. Isto não afasta a sua importância em relação à *designalità*, mas a situa diferentemente. Daí em diante, a perspectiva, tida como “representação correta” das coisas e do mundo, pelos tratados do século XV e XVI, disciplinaria pensamentos e práticas do “desenho”, sob uma forte orientação matemática e geométrica, que permaneceria praticamente inalterada – a despeito de variadas modificações técnicas – até o tempo do engenheiro e matemático francês Girard Desargues (1591-1661), considerado um dos fundadores da geometria projetiva²⁸⁷. Ainda mais: a sistematização do conhecimento e a visão humana de mundo, através da perspectiva, condicionará fortemente um pensamento científico “euclidiano” e “cartesiano” dos séculos classicistas e disciplinares seguintes, isto é, dos séculos XVII ao XX, e, pode-se dizer, até a atualidade.

O segundo grupo de obras da teorização da *designalità* no século XV são justamente os tratados sobre perspectiva. Panofsky está entre os que apontam indícios de que teria sido Filippo Brunelleschi (1377-1446) o primeiro a estabelecer o “método perspectivo linear matematicamente exato”²⁸⁸. Na Internet, existem muitas referências ao experimento feito por Brunelleschi por volta de 1425²⁸⁹, da representação do Batistério da Praça São Giovanni, em Florença, em uma “*tavolleta*” – pequena placa de madeira. O recurso de Brunelleschi, após pintar o batistério na “*tavoleta*”, foi fazer um furo pequeno por onde podia observar um espelho colocado a sua frente, que refletiria a imagem do batistério. A experiência objetivava “sobrepor” a imagem representada à imagem vista real do batistério na praça, e demonstrar fundamentos da perspectiva. Contudo, não existiriam registros escritos de Brunelleschi a este respeito.

²⁸⁷ Id., *ibid.*, p. 31.

²⁸⁸ Id., *ibid.*, p. 58.

²⁸⁹ Cf. AMBIENTE MOODLE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, Esquema da *tavoleta* de Brunelleschi, História da Fotografia. Disponível em: <<http://www.moodle.ufba.br/mod/book/view.php?id=20980&chapterid=12692>>. Acesso em: 14 mar. 2010.

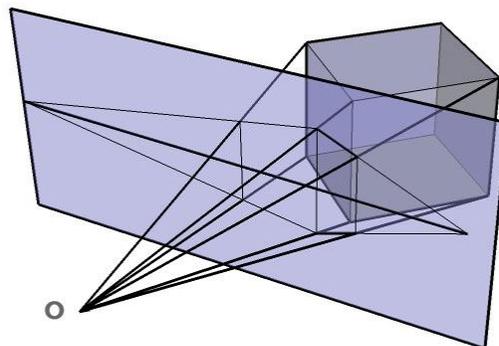
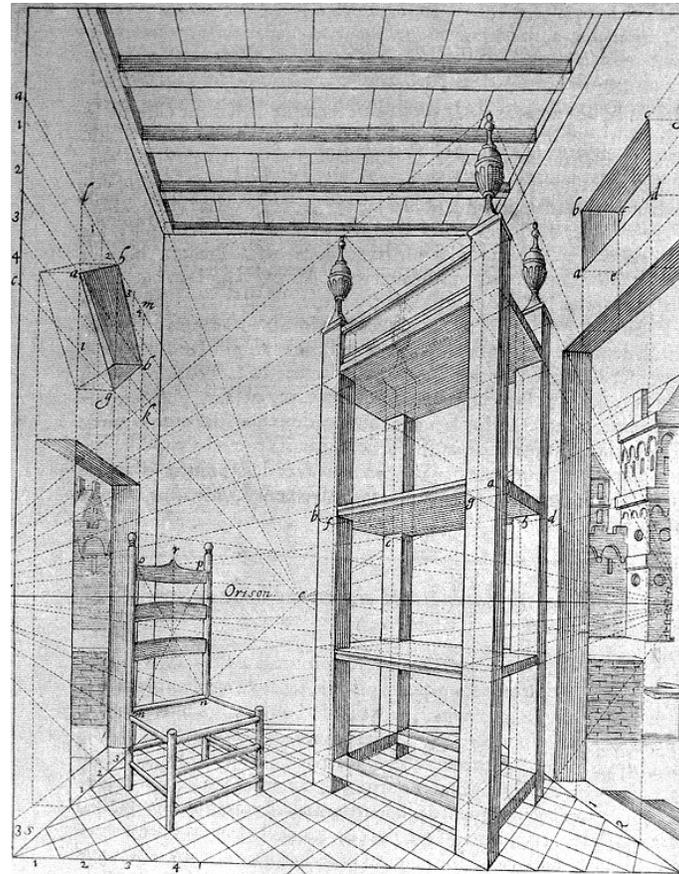


FIGURA 28 ESQUEMA TEÓRICO-GEOMÉTRICO DA PERSPECTIVA LINEAR. 28.1 (em cima) Henricus Hondius (1597-1651), gravura²⁹⁰. 28.2 Plano do quadro, linha do horizonte, pontos de fuga e ponto de vista²⁹¹. Através da teorização da perspectiva a “janela para olhar através” passa a ser definida como um plano translúcido onde o volume das coisas é bidimensionalizado.

²⁹⁰ WIKIPÉDIA, Perspectiva (gráfica). Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Perspectiva_\(gr%C3%A1fica\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Perspectiva_(gr%C3%A1fica))>. Acesso em: 14 fev. 2010.

²⁹¹ Id., ibid.

Portanto, considere duas as principais contribuições teóricas à perspectiva daquele tempo²⁹². A primeira delas é *De pictura* (1435-1436), parte da vasta obra literária de Leon Battista Alberti (1404-1472), em que inicia a elucidação geométrica do “olhar através de”, substituindo o espelho de Brunelleschi por um quadro translúcido gradeado – uma superfície plana e retilínea. É interessante observar que Alberti trata o princípio de projeção das linhas que partem do olho, como uma “pirâmide visual”²⁹³, a despeito dos estudos com “cônicas” desde Apolônio de Pérgamo (262 a.C.-190 a.C.). Nisso será seguido por outros teóricos dos séculos XV e XVI, confirmando, no meu entender, a tendência ou a proposta retiforme que caracterizou a emergência do “desenho”.

A segunda contribuição é, na verdade, um conjunto de três textos produzidos por Piero della Francesca (c.1415-1492): *Trattato del abaco* (c.1470), *De prospectiva pingendi* (c. 1474) e *De quinque corporibus regularibus* (*Sobre os cinco corpos regulares*), escritos na década de 1480. Desses escritos, o segundo pode ser considerado uma extensão ainda mais explícita dos escritos de Alberti, dada a sua familiarização com a obra de Euclides – seu sistema ótico e seus elementos – a quem referia com frequência²⁹⁴.

Dessa maneira, Alberti e Piero della Francesca dão conta da exposição geométrica do “olhar através de”. A imagem representada, para a concepção de perspectiva destes dois autores, é o fenômeno que parte de um “ponto de vista” – lugar abstrato situado entre os olhos – e se dirige retilinearmente a pontos que compõem as coisas no espaço. Estas retas que unem o ponto de vista e os pontos componentes das coisas, intersectam um plano invisível que é o “plano do quadro”. Portanto, a imagem da *designalITÀ*, compreendida pela perspectiva, é o resultado da união bidimensional dos pontos intersectados no “plano do quadro” – pontos que, ao serem conectados por retas, gerariam a impressão de tridimensionalidade “correta” que o olho humano percebe. A observação exclusiva do plano do quadro, isto é, do quadro de representação assim

²⁹² Deixo de lado a colaboração dos tratadistas da arquitetura do século XV por dirigirem seus tratados de representação para este campo específico. Mas é importante dizer que estes autores também contribuem para a teorização da designalidade. Poderiam ser citados, além do próprio Alberti, Antonio di Pietro Averlino, conhecido como “Filarete” (c.1400-c.1469), Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) e Sebastiano Serlio (1475-1554).

²⁹³ Cf. MASCHIETTO; BUSSI; MARIOTTI; FERRI, 2003.

²⁹⁴ SQUARING THE CIRCLE, *De Prospectiva pingendi*. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~matc/math5.geometry/unit13/unit13.html>> Acesso em: 14 fev. 2010.

constituído, produz convergências de linhas em direção à “linha do horizonte” – abstração de uma reta horizontal situada na altura dos olhos do observador. Este sistema de convergências acontece de maneira tal que cada grupo de retas que, diante do observador são discernidas como paralelas, no plano do quadro se dirigem a um ponto comum, chamado “ponto de fuga”. De meu ponto de vista, esta explicação geométrica da perspectiva já dava conta, no século XV, da teorização sobre a *designalità*. Os princípios da racionalidade cristã do século XII, o acesso à luz e às cores, e o “olhar como se de Deus fosse”, contudo, eram bem anteriores e estão aí, também, presentes.

Através da perspectiva do “desenho”, o observador é induzido a entrar no mundo dos objetos representados. Os tratados de perspectiva expuseram o efeito que inaugurara a visão no “desenho”. São do espectador os olhos que descortinam o objeto nas distâncias representadas. A perspectiva do século XV reafirmou o “desenho”, já visto desde olhos de espectadores do século XIII, e que, sob a nova racionalidade cristã, de um peculiar “ponto de vista”, de uma particular “perspectiva”, recriaram a realidade.

No século XV, a racionalidade implícita a essas práticas e discursos passa a considerar as características da natureza humana. Mas deve ser dito que as teses presentes nas teorizações da perspectiva, apesar da penetração que tiveram no saber até os dias de hoje, estão longe de ser “a verdade sobre o que os humanos vêem”. Elas se constituíram num método que instituiu a possibilidade de representação da espacialidade e da profundidade sobre uma superfície bidimensional. A ideia de uma superfície plana translúcida a captar os “raios de visão”, facilitou a produção do desenho, mas se afasta do fenômeno ótico real, já que os campos de visão são circulares e a córnea, o cristalino e a retina descrevem curvaturas em suas funções de passagem e apreensão dos sinais óticos. É claro que a suposição de uma superfície que tendesse a convexidade no lugar da superfície plana de Alberti e della Francesca dificultaria indesejavelmente as práticas metodológicas de formação de imagens gráficas – tornaria necessários cálculos e outros recursos geométricos para a simulação das distorções periféricas. Não foi esta a pretensão da perspectiva. Ela objetivou a capacitação pelos artistas de um método que reproduzisse algo muito próximo do que as pessoas veem (porque no foco, no centro do campo de visão, se tornam possíveis apreensões retiformes) e, acima de tudo, o mais importante de tudo, era sua sugestão de “única

visão possível” – é dessa maneira que estaria na base das práticas e acontecimentos classicistas e disciplinares.

3.3 Academicismo italiano no século XVI: Zuccaro e a 1.^a etimologia do “*disegno*”, “*segno di Dio*”

As formas “*Akadêmeia*”, “*Académia*”, “*Académias*” referem o topônimo grego “jardim de Academo – herói ateniense –, às margens do rio Cefiso, perto de Atenas, no qual Platão ensinava filosofia”. Tanto na acepção grega quanto na latina, “*Académia*”, *Académiae*, significa “escola platônica”. Outras acepções somente parecem ter surgido após a emergência, no início do século XIV, da forma italiana vernácula “*accademia*”, entre os anos 1304 e 1308²⁹⁵.

Na Florença de 1339, sem esta denominação de “*accademia*”, teria sido fundada a Compagnia di San Luca, objetivando agrupar os pintores da cidade em práticas dedicadas ao santo (Lucas) que, segundo a tradição, teria “milagrosamente” pintado um retrato da Virgem²⁹⁶. Cem anos após, entre 1434 e 1464, entre as atividades de financiamento do primeiro Médici a administrar Florença, Cosme o Velho (1389-1464), está o apoio para Marsílio Ficino (1433-1499) estudar, difundir o neoplatonismo e fundar uma academia inspirada na antiga instituição de Platão²⁹⁷. O objeto deste empreendimento não seriam as práticas, discussões, e ensino de pintura, escultura e arquitetura, ainda que a relação com a Compagnia di San Luca forneceria condições para essas atividades.

Na Itália do século XVI, o termo “*accademia*” se relacionava com instituições que ensinavam artes visuais e envolviam grupos de artistas para discutir problemas

²⁹⁵ DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, verbete **academia**.

²⁹⁶ WIKIPEDIA, Accademia di belle arti di Firenze. Disponível em: <[http://it.wikipedia.org/wiki/Accademia_di_Belle_Arti_\(Firenze\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Accademia_di_Belle_Arti_(Firenze))> Acesso em: 15 mar. 2010.

²⁹⁷ LE GOFF, op. cit., p. 256-257.

teóricos e práticos relacionados ao “*disegno*”²⁹⁸. Como já referi, a teorização da perspectiva, como havia acontecido no século XV, permaneceria praticamente a mesma até os estudos do francês Desargues, em 1640. No século XVI, a grande contribuição teórica ao “desenho” adviria desses círculos acadêmicos.

A *Accademia delle arti del disegno* é fundada, em Florença, entre os anos 1562 e 1563, por Cosimo I de’ Medici (1519-1574), bisneto do irmão de Cosme o “velho” (Lourenço de Médici, o “velho”, 1395-1440), o apoiador da academia platônica de Ficino, sob aconselhamento do pintor e arquiteto aretino Giorgio Vasari (1511-1574)²⁹⁹. Este empreendimento torna claro o objetivo de relacionar, numa mesma instituição, as práticas e discussões de “desenho”, como ocorriam na antiga Companhia de São Lucas, e as práticas e discussões filosóficas e teóricas, como ocorriam na academia neoplatônica de Ficino. Para exemplificar a intenção de relacionar o amplo espectro das práticas do “desenho” (pintura, escultura e arquitetura) com o conhecimento valorizado a ser “instituído” (como ciência “acadêmica”), julgo suficiente que se relacione o objetivo dessa instituição de inícios do século XVII, presente no *site* oficial da Accademia di Belle Arti di Firenze – o “*insegnamento scientifico legato al novo concetto di artista-intellectuale, il grande Galileo Galilei*”³⁰⁰—, com os nomes de alguns de seus membros: o pintor, escultor, poeta e arquiteto (“*il divino*”) Michelangelo Buonarroti (1475-1564); o escultor e arquiteto Francesco da Sangallo (1494-1576); o pintor Agnolo Bronzino (1503-1572); o escultor, ourives e escritor Benvenuto Cellini (1500-1571); o pintor, arquiteto e escritor biografista Giorgio Vasari (1511-1574); o escultor e arquiteto Bartolomeo Ammannati (1511-1592); o escultor francês Giovanni da Bologna (1529-1608); o pintor Jacopo Ligozzi (1547-1627); o pintor (“*il sole tra le stelle*”) Tiziano Vecellio (c.1480-1576); o pintor Jacopo Comin, o “*Tintoretto*” (c.1518-1594). Importa dizer que Galileu havia nascido em Pisa, em 1564, próximo à data de fundação da academia (1562) e morrido na cidade da instituição, Florença, em 1642. Provavelmente a referência da academia ao “ensino das ciências relacionadas com novo conceito do artista-intellectual, o grande Galileo Galilei”, diga respeito ao período dos trabalhos do cientista, anterior ao início dos processos da Inquisição (1616) que

²⁹⁸ SOARES, 2008.

²⁹⁹ WIKIPEDIA, Cosimo I de’ Medici. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Cosimo_I_de%27_Medici>. Acesso em: 15 mar. 2010.

³⁰⁰ ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE, Storia/Istituzione. Disponível em: <<http://www.accademia.firenze.it/istituzione/storia>>. Acesso em: 15 mar. 2010.

levariam à sua condenação pela Igreja católica, em 1633. Deve ser lembrado um acontecimento de importância fundamental da época da fundação da academia. Groulier e Lichtenstein apontam que o Concílio de Trento, realizado de 1545 a 1563, demarca uma modificação na política da Igreja e da sociedade católica³⁰¹. Segundo estes autores, as práticas de “desenho” pós-tridentinas, diferentemente do período de emergência do “desenho” no século XIII, seriam rigidamente reguladas por decretos papais. As reformas protestantes (luterana em 1517, calvinista e anglicana mais ou menos na mesma época, 1534-1536), haviam atacado, entre outras práticas católicas, a produção e difusão de imagens. Após estas divisões da fé da cristandade, seria instalada uma verdadeira legislação das imagens, modificando e restringindo as temáticas iconográficas. Portanto, em meu entender, não seria possível que pessoas completamente envolvidas com o catolicismo – simpatizantes das ideias de Zuccaro, o formulador da etimologia “*disegno, segno di Dio*” – tenham continuado a referenciar a obra de Galileu após a condenação eclesiástica (não ele próprio, pois morreu antes dos processos inquisitoriais dirigidos ao cientista). Seja como for, a instituição, além de práticas de “desenho” (*Pittura, Scultura, e Architettura*) se empenhou no estudo da *Storia dell'Arte*, das *Umanistiche* e da *Scienze*³⁰².

Na cidade de Roma, em 1593, seria fundada a Accademia di San Luca³⁰³, mais uma vez abonando a estreita relação de objetivos e de razão – pode-se ler “fé católica” – entre os acontecimentos desde a Compagnia de mesmo nome do século XIV. E já o seu primeiro diretor, o pintor Federico Zuccaro (1540-1609), através de sua obra “*Idea de' pittori, scultori ed architetti*” (1607), produziria conceitos e uma primeira etimologia do “desenho”, que complementariam teoricamente o tempo inicial da *designalità*. Em Zuccaro é perceptível o afloramento, o breve vislumbre de um pensamento que permaneceria latente, inaparente, mas presente em todo o classicismo dos séculos seguintes, para ele o “*disegno*” é a própria ideia³⁰⁴ – ou seja, o “desenho” é a base da racionalidade, a *designalità*.

³⁰¹ GROULIER, op. cit., p. 14 e LICHTENSTEIN, 2004c, p. 40.

³⁰² ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO, Lista degli Accademici. Disponível em: <<http://www.aadfi.it/accademici.htm>> Acesso em: 15 mar. 2010.

³⁰³ SOARES, op. cit.

³⁰⁴ LICHTENSTEIN, 2004a, p. 43.



FIGURA 29 O “DISEGNO” COMO ESBOÇO NO SÉCULO XVI: DÜRER. 28.1 (em cima à esquerda) “São Jerônimo em seu estúdio”, pena, 1511, Biblioteca Ambrosiana, Milão. 28.2 (em cima à direita) “Cavaleiro montado”, c.1512, Biblioteca Pinacoteca Ambrosiana, Milão. 28.3 (em baixo à esquerda) “Retrato da mãe do artista”, carvão sobre papel, 1514, Staatliche Museen, Berlim. 28.4 “mesa-fonte”, British Museum, Londres³⁰⁵. O academicismo italiano impõe o “desenho” como “projeto” de obras pictóricas no século XVI. Práticas como a de Dürer (alemão na Itália), se disseminariam neste e nos próximos séculos.

³⁰⁵ WEB GALLERY OF ART (imagens e dados). Disponível em: <<http://www.wga.hu/>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

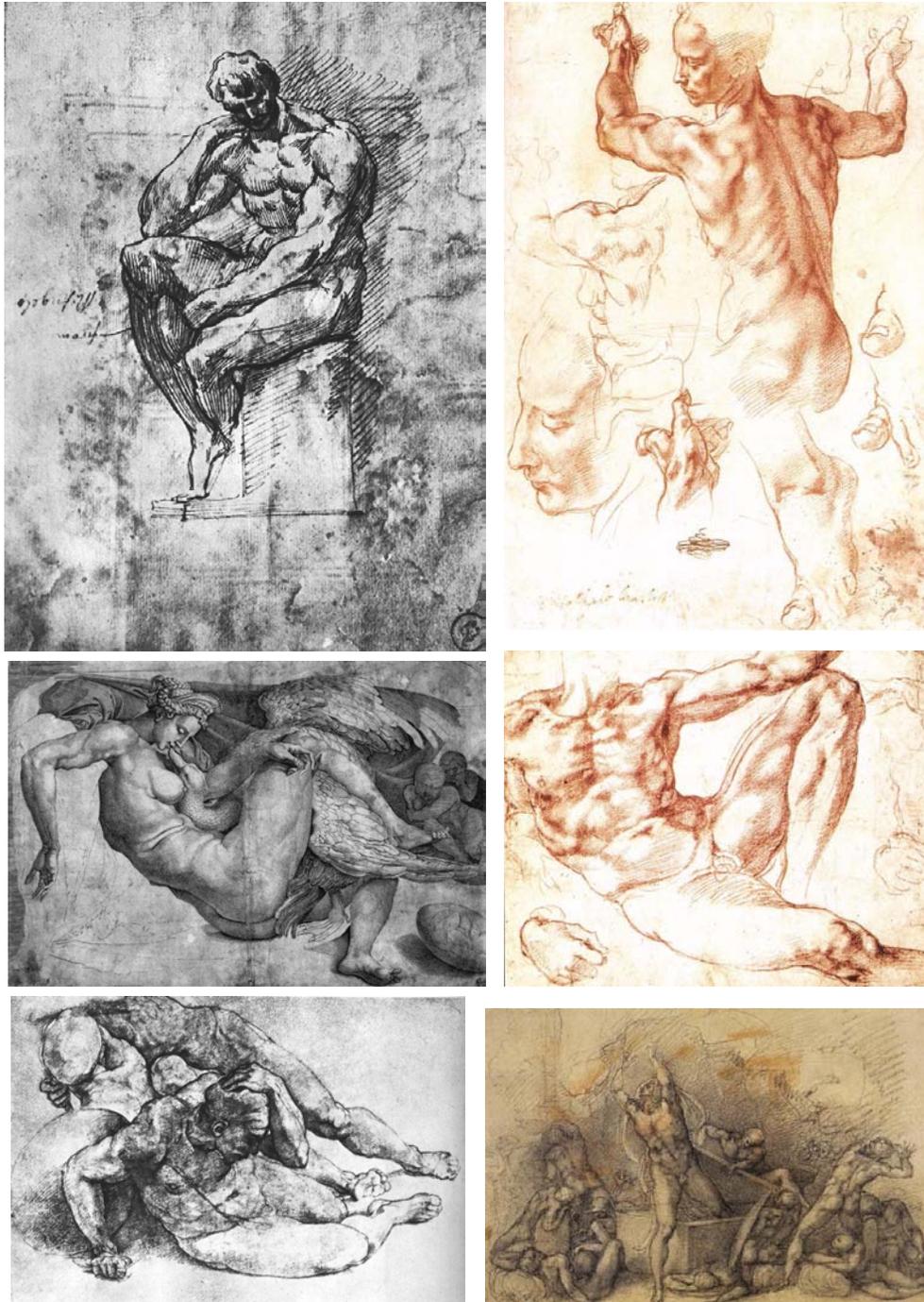


FIGURA 30 O “DISEGNO” COMO ESBOÇO NO SÉCULO XVI: MICHELANGELO. 30.1. (em cima à esquerda) “Estudo de um homem”, carvão, 1510-11, Musée de Poitiers, Poitiers. 30.2. (em cima à direita) “Estudo para a Sibila líbia”, giz sobre papel, 1511, Metropolitan Museum of Art, New York. 30.3. (centro à esquerda) “Leda e o cisne”, gravura, British Museum, Londres. 30.4. (centro à direita) “Estudo para Adão”, giz vermelho, c.1510, British Museum, Londres. 30.5. (em baixo à esquerda) “Figuras masculinas”, carvão, década de 1530, Musée du Louvre, Paris. 30.6. (em baixo à direita) “Ressurreição”, Resurrection, giz preto, 1520-25, Royal Collection, Windsor³⁰⁶.

³⁰⁶ WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<http://www.wga.hu/>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

A professora de Estética e Filosofia na Universidade de Paris X, Jacqueline Lichtenstein, refere que a maneira de Zuccaro analisar a etimologia da palavra “*disegno*” é característica “(...) de uma época em que se cultivavam os trocadilhos e as etimologias mais especulativas do que verdadeiramente sábias”³⁰⁷. E que se trata “(...) de uma demonstração de inspiração rigorosamente conceptista que conduz à solução luminosa e um tanto quanto artificial do *disegno* (...)”³⁰⁸. Quero aqui concordar e discordar desta análise. Em primeiro lugar, se “conceptista” diz respeito a um discurso “barroco”, de persuasão racional servindo aos propósitos da Contrarreforma, concordo. Mas discordo quanto à sugestão de não sapiência ou de artificialidade, pois em minha compreensão o discurso de Zuccaro é completamente coerente com a razão da *designalità* que, processada desde os séculos XII e XIII pelo tomismo, redundava em suas palavras no início do século XVII. Penso que a transcrição do trecho da longa citação de Zuccaro do livro de Lichtenstein revela justamente o que digo:

[...] Que o nome DI-SEGN-O seja signo do nome de Deus [*Dio*] é muito claro por si mesmo, como se pode ver pelas suas próprias letras, sem nada acrescentar. Porque as duas primeiras e a última letra demonstram abertamente o nome *Dio*, razão de sua dignidade e grandeza; e se quisermos compreender as outras quatro letras que estão no centro de DI-SEGN-O, iremos nos maravilhar de sua faculdade particular e de sua significação, que denota ser o verdadeiro signo de Deus em nós [*segno di Dio in noi*]. [...] O *disegno*, que tem autoridade ampla, absoluta e geral para reger e governar esta república de signos e este intelecto humano como lugar-tenente, imagem e semelhança de Deus em nós, sela patente e privilégio com seu próprio nome DI-SEGN-O que, como se vê e se disse, outra coisa não denota que signo de imagem e semelhança divina na nossa alma, [...] *segn* é vocábulo imperfeito e se pode atribuir àquela limitação, sobre a qual falávamos, que é signo por si mesmo imperfeito e frágil. Mas se a ele se acrescenta a letra O, que é verbo substantivo de Deus, que é o círculo de todas as graças, serão tais as operações desse desenho que farão maravilhar-se a natureza, e este vocábulo *segno* [signo], com o acréscimo do verbo perfeito, demonstra livremente ser signo, imagem e semelhança de Deus; e assim a operação desse desenho nos ilumina a mente e o intelecto, e faz o ofício de lugar-tenente e governador. Todavia o vocábulo “desenho”, símbolo da potência divina, não é em si mesmo e nas suas operações, por muitas que sejam, e por muitas faculdades e autoridade que tenha, senão sombra, tipo e signo imperfeito e em nada comparável à suma onipotência divina, da qual tudo provém. [...] Assim o desenho, por ser signo e símbolo de Deus em seu gênero, gera, suscita, aviva, alimenta, multiplica e dá espírito e corpo a todas as ciências e práticas. Ora agrupando e encerrando esse fio de ciências e práticas, esse botão e mapa de ouro digníssimo deste grande *disegno*, que contém a união e a substância vital de todas as ciências e práticas e participa do divino, com essa semelhança, peço aos leitores que a tomem e interpretem com a mais alta reverência que se deve e que tenho para com a imensa grandeza e majestade divina, da qual reconheço quanto de bom nestes dois

³⁰⁷ LICHTENSTEIN, 2004a, p. 43.

³⁰⁸ Id., *ibid.*, p. 43.

livros de Ideias escrevi sobre o *disegno* interior e exterior, livrando-os da casca para reencontrar a alma de tanta nobreza e tanto esplendor. Cada um de nossos colegas, portanto, que se esforce com toda diligência para aplicar-se e aprender o disegno, pois dele obterão mil honras e mil prêmios, e sem ele as suas obras não persuadirão aos outros nem lhes trarão honras. [...] o nobilíssimo e grandíssimo *disegno* acrescenta nobreza e valor, não somente aos nobres e professores, mas aos governos das repúblicas e Estados, como também a todas as ações da cavalaria e toda a nobreza civil. Sejam felizes”³⁰⁹.

Neste aspecto de “mensagem” a seus pares, Zuccaro coloca o “desenho” e a *designalità* em seus lugares, quais sejam, o de desempenharem os papéis centrais na racionalidade católica de então. Todo o seu esforço é um convencimento aos demais acadêmicos, “professores”, para que assumam a “verdadeira” dimensão da palavra e do significado de “desenho”. Ou seja, em minha opinião, a etimologia de Zuccaro, “*disegno, segno di Dio*” não poderia ser mais condizente com a razão do “olhar através de”. Ao dizer que “o homem se parece com Deus ao produzir ele próprio seu conceito interior”³¹⁰, ou seja, o seu “*disegno interno*”, Zuccaro expõe o propósito da *designalità*.

A Accademia di San Luca, fundada no final do século XVI, após os movimentos de reforma da Igreja – bem como as demais academias do século seguinte –, se inscreve num movimento político de manutenção da razão, agora não mais cristã, mas sim católica. A partir de meados do século XVI, a *designalità* pós-tridentina seria relacionada a acontecimentos principalmente católicos, sediados em lugares católicos. O academicismo será um dos instrumentos dessa política e o discurso de Zuccaro participa desta disputa. O “maneirismo” e o “barroco” seriam as feições católico-acadêmicas deste jogo. Em todo este tempo, os acontecimentos do “desenho” persistirão sendo, principalmente, práticas que “olham através de”. Esta designalidade inicial se alinharia num conjunto de acontecimentos que, modificados, chegariam aos dias de hoje. Assim é que, o “pensamento-desenho” ou o “desenho” como a “forma da racionalidade”, tem acompanhado a sociedade ocidental desde então, mesmo quando sofreu a modificação da racionalidade clássica para a moderna. É sobre isto que quis falar no próximo e último capítulo.

³⁰⁹ ZUCCARO, Federico, *Idea de' pittori, scultori ed architetti*. Ed. Marco Pagliarini, 1768, 1, II, cap. 16, p. 160-7 apud LICHTENSTEIN, 2004a, p. 43-50.

³¹⁰ LICHTENSTEIN, 2004a, p. 41.

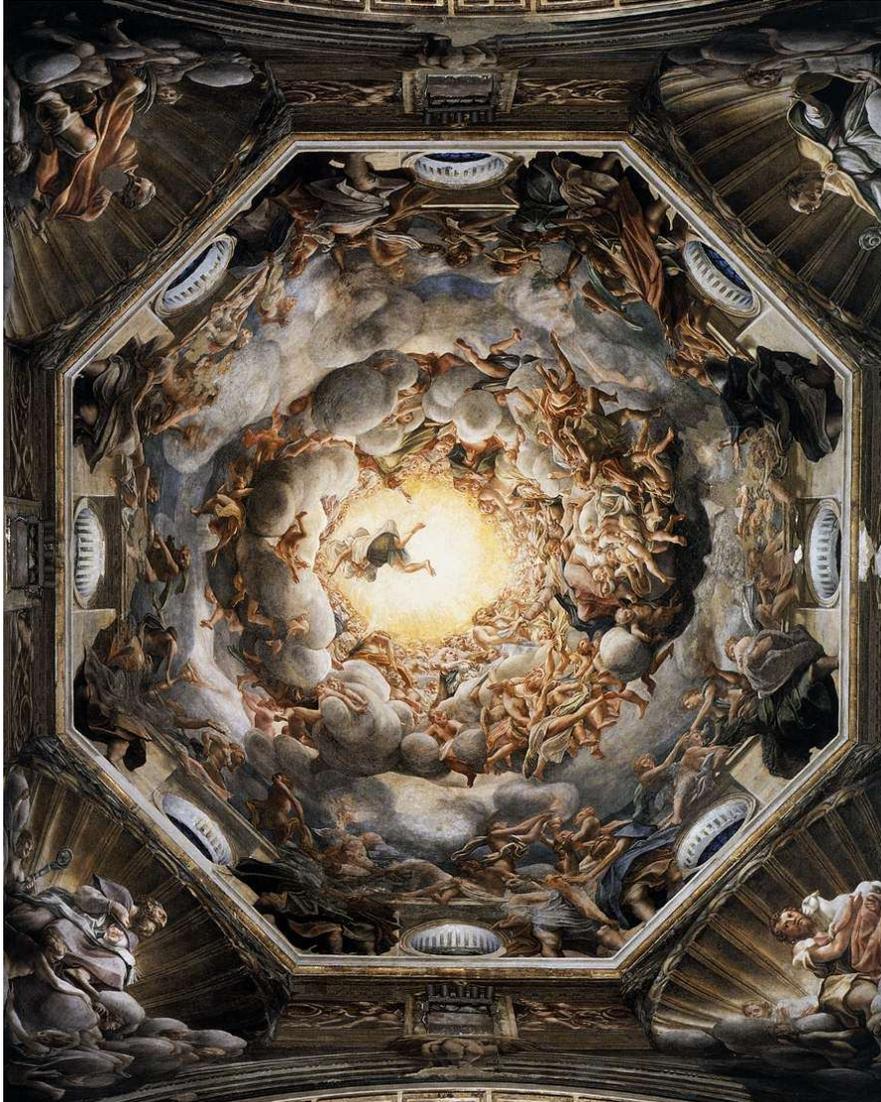


FIGURA 31 A VERTIGEM DA *DESIGNALITÀ* TRIDENTINA. Correggio (c.1489-1534), “Ascensão da Virgem”, afresco, 1526-30, Duomo, Parma³¹¹. No século XVI, o “*disegno*”, teorizado, teologizado e geometrizado, era o “retrato” da identificação entre pensamento e visão católicas. Se o “*dessiner*” barroco e pós-tridentino seria, no século XVII, a visualidade do casamento entre absolutismo francês e pensamento católico, antes mesmo do Concílio de Trento (1545-1563), o “*disegnare*” já expressava a força da prática academicista. Práticas de “*disegno*” deste tempo, como esta de Correggio (falecido antes da Contrarreforma), são exemplares. Como resultado de três séculos de “*disegnare*”, o academicismo italiano no século XVI se apresenta como a relação entre a prática intelectualizada de seus membros e a política da sociedade e Igreja católicas. As práticas acadêmicas de Michelangelo, Tintoretto e Correggio renovaram o conceito do “*disegno*” como “ilusão-janela”.

A referência do conjunto de “desenhistas” do século XVI, dentro e fora da Itália, seria tão volumosa que perderia todo o sentido do que objetivei com as referências para os séculos XIII, XIV e XV. Nestes séculos, aqui considerados da emergência e disseminação da *designalITÀ*, julguei necessário apontar as práticas de “desenho”,

³¹¹ WEB GALLERY OF ART. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/correggi/frescoes/index.html>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

justamente por não existir unanimidade entre os analistas do período. Com o século XVI, esta situação muda. Depois de mais de um século das teorizações iniciais da “perspectiva”, depois da criação de academias de “disegno” neste século XVI e da teorização de Zuccaro na passagem do século XVI para o XVII sobre a “*natura del disegno*”, percebe-se uma análise consensual dos autores quanto a sua aceitação como dominância das práticas de representação gráfica. Encarei, portanto, o século XVI como um cenário isento de questionamentos quanto à sua inserção no processo do “desenho”, em que seus acontecimentos discursivos pictóricos falam por si mesmos.

4 *DESIGNALITY*: A MODIFICAÇÃO MODERNA DO “DESENHO”

O sentido de “moderno” que aqui usei foi o que o Online Etymology Dictionary aponta como tendo surgido por volta de 1700, “*a supporter of the modern, as opposed to the classical*”³¹². É importante anotar que, sob a análise dos acontecimentos da designalidade que aqui esbocei, a emergência da razão moderna aconteceu no século XVII.

Que acontecimento discursivo, ao mesmo tempo nominativo e pictórico, sintetiza essa passagem de uma racionalidade clássica para uma racionalidade moderna? Numa palavra, a resposta, aqui, é: o “*design*”. Duas coisas precisam ser esclarecidas para este discernimento. A primeira é o que e como tem sido esta transformação entre pensamentos e práticas clássicas e modernas, mediante a análise da designalidade. A segunda é que condições de possibilidades esta nomenclatura “*design*” envolveu, do século XVII ao século XXI. Nos três tópicos deste capítulo, pretendo abordar essas questões.

4.1 Da designalidade clássica à moderna: da *designalità* à relação *designalité/designality*

Como foi dito, o século XVI foi um cenário de plenitude das práticas da *designalità*, conhecido como o “Alto Renascimento” na Itália. Mas deve-se dizer que

³¹² A palavra tem uma longa história, não é de uso exclusivo do tempo de modificações dos séculos XVII e XVIII. A forma “*modernus*” já era usada no latim tardio – falado entre c.300 e c.700 – e a acepção “*se rapportant à des temps présents ou récents*” é da forma vernácula do francês “*moderne*” (c.1500). Sendo “*modernist*”, como “*a modern person*” da década de 1580. Existem também formas posteriores à usada neste texto, nos séculos XIX e XX. No primeiro caso, pode ser aludida a acepção de “*Modern art*”, de 1807. Usos da década de 1920 são “*modernism*” como “*a movement in the arts*” e “*modernist*” como “*a follower of a movement in the arts*” (não usei esta acepção de “moderno” de início do século XX por entender que são “acontecimentos classicistas” após a emergência da *designality*). ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, verbete **modern**. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php?search=modern&searchmode=none>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

aconteceu nessa época, igualmente, um massivo conjunto de manifestações de “desenho” em todo o continente europeu. No último tópico do capítulo anterior, tratei da constituição da tradição italiana do academicismo, em sua proposta de aproximar estudos e ensino das artes (pintura, escultura e arquitetura), da história, das humanidades e das ciências em geral. Momento de uma teorização em torno da palavra “*disegno*”, que lhe rendeu a primeira versão etimológica, “*segno di Dio*”.

Pode-se dizer também que o século XVI, na Itália, foi o tempo das práticas conhecidas como “maneiristas” (em relação à “*maniera*” dos autores, como referiu Vasari). Estas práticas quinhentistas foram consideradas, por comentaristas do século XX, principalmente anteriores às contribuições críticas do historiador de arte húngaro Arnold Hauser (1892-1978), “*Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*” (1965) e “*Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur: Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*” (1973)³¹³, como a fase final e decadente do grande ciclo renascentista. De certa maneira, e se aliando a Hauser contra aquela consideração negativista do maneirismo, o filósofo (esteticista e eticista) e historiador de filosofia e de arte polonês, Władysław Tatarkiewicz (1886-1980), acrescentou, em sua “*Historia estetyki*” (1962-1967), que na verdade se tratava de um estilo autônomo e com valor próprio, que já apontava para a arte moderna³¹⁴. Discordo das duas posições. Da primeira, porque em minha visão, o maneirismo, completamente submetido e relacionado à *designalità*, não pode de maneira nenhuma corresponder à decadência, já que está associado a um conjunto de práticas que se encontrava num de seus momentos mais vigorosos. Penso que esta é uma das vantagens de se olhar para o conjunto dos séculos italianos do “desenho” como *designalità* e não como “Renascença”. Na possibilidade aqui aventada, a *designalità* – enquanto corte da racionalidade – apenas havia “desenhado” a sua “forma” inicial até o século XVI. A partir do século XVII, esta “forma” seria retomada sob uma orientação francesa, *designalité*, sendo reconduzida pelo academicismo até os dias de hoje. Ao se analisar, em termos de “Renascença”, um conjunto de acontecimentos fechados na Itália dos séculos XIV a XVI (porque muitos historiadores e analistas, como Erwin Panofsky, nem mesmo consideram o *Duecento* como renascimento – não havia a “*costruzione*

³¹³ AUTHORS’ CALENDAR, Arnold Hauser (1892-1978). Disponível em: <<http://www.kirjasto.sci.fi/calendar.htm>>. Acesso em 15 mar. 2010.

³¹⁴ TATARKIEWICZ, 2006, p. 152.

legittima”, ou seja, a “perspectiva”³¹⁵), perde-se a relação dos acontecimentos do “desenho”. Relação que não se traduz em continuidade do mesmo, mas em descontinuidades, interpenetrações e alternâncias, marcadas historicamente, que conduziram, séculos depois, à modernidade. A segunda discordância – em relação a Hauser e a Tatarkiewicz – constrói-se em coerência com o que acabei de dizer, por dois motivos. Primeiro, o “maneirismo” não foi um estilo autonomamente valorizado: era completamente relacionado à *designalITÀ* tridentina e seus valores eram os do “desenho” e de tudo que este corte da racionalidade cristã de então encaminhava. Segundo, era uma prática ambientada e condizente com o cenário quinhentista e se relacionaria, assim, com todo o conjunto de práticas do “barroco” nos séculos XVII e XVIII, que aqui considere uma série de acontecimentos do classicismo.

Dessa maneira, quero argumentar que o discurso de Zuccaro se encontrava completamente relacionado com o que viria a ser o século XVII. Mas este século, apesar do pleno vigor da *designalITÀ*, não seria mais um tempo de centralidade das práticas de “desenho” na Itália. E com efeito, o século XVII marca a passagem do centro dos acontecimentos europeus do “desenho” da Itália para a França. As dominações aragonesas e austríacas na península itálica podem ser apontadas como alguns dos motivos de relevância para a progressiva perda de gerência da região nos processos econômicos, políticos e sociais da Europa. Mas quero apontar principalmente o crescimento político do Estado mercantilista francês, como acontecimento fundamental para o estabelecimento das condições que possibilitaram o estabelecimento da *designalITÉ*. Entretanto, como forma de assinalar a descontinuidade dos acontecimentos, quero inverter o foco e olhar para um lugar que até aqui deixei de fora: a Inglaterra.

Como disse, a “*Engla land*” (“*the land of the angles*”, como era referida no “*old english*”³¹⁶) ficou apartada de todo o processo inicial da designalidade, a *designalITÀ* ocorrida até o século XVI, e que permaneceria, assim, no século XVII. Deve-se dizer que o Estado inglês, por caminhos políticos e econômicos diferentes do Estado francês, inicia, no século XVI, uma escalada de acontecimentos que o distinguiria entre os países europeus nos próximos séculos. Após a rápida dominância das economias mercantis da

³¹⁵ Para Panofsky, a “*costruzione legittima*” aparece por volta de 1420, e com ela o Renascimento inicia. PANOFSKY, op. cit., p. 53.

³¹⁶ ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, verbete **England**. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php?search=England&searchmode=none>>. Acesso em: 15 mar. 2010.

região ibérica (Espanha e Portugal) neste século XVI, e da Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden (República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos) no século XVII, se iniciaria neste mesmo século uma polarização da Europa entre as duas organizações políticas rivais, Inglaterra e França. De uma forma geral, pode-se dizer que este seria fundamentalmente o cenário europeu até o século XIX. Importa lembrar que não eram apenas diferenciações políticas, sociais e econômicas que determinavam esta contraposição. Como procurei mostrar, a ruptura no cristianismo, entre razões católicas e protestantes, foi base para distinções práticas, político-estratégicas e tecnológicas. Inadvertidamente, seria por aí, principalmente pautada por diferentes racionalidades cristãs regionalizadas, que se imporiam diferentes alternativas econômicas e políticas para uma nova inserção da designalidade.

Nos séculos XVI e XVII, os principais acontecimentos artísticos ingleses não se encontravam entre as artes plásticas, mas sim no teatro elisabetano, principalmente nas práticas de William Shakespeare (1564-1616)³¹⁷. Talvez pudesse ser dito que a Inglaterra ingressa na razão da *designalità*, muito tardiamente, neste século XVII, com práticas como as dos pintores barrocos William Dobson (ativo entre 1610 e 1646) e Cornelius Johnson (ativo entre 1593 e 1661)³¹⁸. Ainda assim, se mantém à margem da intensidade dos fenômenos que ocorreram em regiões do continente como a Itália, a Alemanha ou os Países Baixos.

A despeito da palavra “*design*” ser usada em muitas línguas, existe consenso entre linguistas e filólogos, que seja originária do inglês. Na língua inglesa, conforme o Online Etymology Dictionary (OED)³¹⁹, a referência etimológica mais antiga relacionada à forma geral “desenhar” é “*designation*” (“designação”), do fim do século XIV, com o sentido de “*action of pointing out*” (“ação de apontar”). “*Design*”, para o OED seria da década de 1540, e teria surgido nesta época com o significado que hoje em dia é ligado a “designar” – ou seja, como um sinônimo do uso “*designation*” do

³¹⁷ UOL EDUCAÇÃO, Renascimento (4). Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/artes/ult1684u18.jhtm>>. Acesso em: 16 fev. 2010.

³¹⁸ Existem inclusive indícios isolados anteriores, mas que não configuram uma dominância nas práticas. Como os acontecimentos de “desenho” dos séculos XIV e XVI, do miniaturista alemão Herman Scheere (ativo na Inglaterra entre os anos 1403 e 1419) e dos miniaturistas ingleses, Nicholas Hilliard (ativo entre 1547 e 1619) e Isaac Oliver (ativo entre c.1568 e 1617). WEB GALLERY OF ART (referências de nomes e datas). Disponível em: <<http://www.wga.hu/index.html>>. Acesso em: 16 fev. 2010.

³¹⁹ ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, verbete **design**. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php>>. Acesso em: 16 fev. 2010.

século XIV. Para o Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa (DEH), esta mesma palavra é de 1588 e o sentido seria “intenção, propósito, arranjo de elementos ou detalhes num dado padrão artístico”. “*Designer*”, para o OED, seria da década de 1640 com o significado de “*one who schemes*” (“aquele que esquematiza, planeja, trama”) e da década de 1660 com o significado “*one who makes an artistic design or a construction plan*” (“aquele que faz um projeto artístico ou de construção”). Por sua vez para o DEH, “*designer*” seria de 1662 e significaria “aquele que cria um produto em novo estilo ou apresentação”³²⁰.

Ou seja, apesar das discrepâncias de datas entre os dois dicionários, torna-se claro que, em torno da nomenclatura “*design*”, dá-se uma paulatina transformação da ideia de “desígnio” para a de “projeto”³²¹, no correr dos séculos XVI e XVII. Minha presunção é que a pouca penetração da designalidade na Inglaterra, entre os séculos XIII e XVI, teria consolidado o uso da antiga nomenclatura “*draw*”, mesmo em relação a práticas – aí esparsas – de “desenho”. A separação da Igreja anglicana da Católica Romana, em 1534, deve ter auxiliado a manter ou mesmo aprofundar as distinções de abordagens – do conjunto generalizado das práticas e, entre elas, as formas nominativas e pictóricas do “desenhar” – entre a tradição classicista da *designalITÀ* católica continental e a incipiente designalidade inglesa.

Dados historiográficos convencionados fornecem a informação de que a grande modificação tecnológica da industrialização da sociedade ocidental emergiu na Inglaterra no século XVIII, e a partir daí se estendeu, no século XIX, para o mundo inteiro – não sendo mais possível se falar de uma expansão apenas europeia³²². Mas muito importante é o fato, também avalizado pela historiografia, de que a industrialização da sociedade inglesa não pode deixar de ser relacionada com os

³²⁰ O OED ainda refere que “*designing*”, no sentido de “*scheming*” (ato conspiratório) seria da década de 1670, e faz outras referências a sentidos posteriores. Id, verbete **design**. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php>>. Acesso em: 16 fev. 2010.

³²¹ A própria palavra “projeto” não obtém usos muito mais antigos. O significado no latim “*projectum*”, como “algo jogado adiante, projetado” é da passagem dos séculos XIV e XV (c.1400). O significado de “esquema, proposta, plano mental” é de 1601, apenas se antecipando de quatro a seis décadas os usos de “*design*” como “*project*” (décadas de 1640 e 1660). Id, verbete **project (noun)**. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php?search=project&searchmode=none>>. Acesso em: 18 mar. 2010.

³²² No século XIX, as práticas industriais atingiram outros continentes, em regiões como os Estados Unidos e o Japão. WIKIPÉDIA, Revolução industrial. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial#S.C3.A9culo_XVII>. Acesso em: 16 fev. 2010.

acontecimentos revoltosos ocorridos na Inglaterra do século XVII³²³, que instalaram as condições “liberais” necessárias– valorização de práticas parlamentares e liberdade dos mercados. Ou seja, é possível dizer que determinados acontecimentos já participavam de uma nova racionalidade, relacionada à demanda de transformações políticas e econômicas. Suponho que, sob o “pacote” dessa nova racionalidade, tornou-se possível a emergência da designalidade do “*design*”, a *designality*.

Como mostrei³²⁴, o nome “*dessin*” compôs – provavelmente no século XV – os cenários de acontecimentos discursivos da *designalITÀ* nas atuais regiões da França, Alemanha, Bélgica e Holanda³²⁵. Ou seja, as sociedades mais próximas com as quais a Inglaterra podia manter contato no continente europeu, em qualquer situação, faziam uso da forma “*dessin*”. Assim é que, se a forma inicial inglesa “*design*”, decorreu do contato com as formas do “*dessin*”, presumo que houve por sua vez, a partir dos séculos XVII e XVIII, um contrafluxo da Inglaterra para o continente europeu. Redirecionamento de práticas que se amparava num novo uso do termo geral “desenhar”, o “*design*”. Em minha perspectiva, o motor desta corrente contrária teria sido a emergência de uma nova racionalidade que daria lugar, entre outras coisas, à indústria na ilha britânica e aos desdobramentos liberais na França do século XVIII – culminando com o Iluminismo e a Revolução Francesa no final deste século. Tratou-se de uma espécie de represamento das condições práticas inglesas (reflexivas, econômicas, sociais), mantidas fora das relações da *designalITÀ* durante vários séculos e que, diante da alteração das condições políticas na Europa do século XVII, iniciam sua participação, sob uma nova denominação da designalidade.

Este contrafluxo teria reproduzido os usos da forma discursiva inglesa, “*design*”, na Alemanha e Países Baixos, do “*dessein*” na França e talvez, inclusive, do “*diseño*” na Espanha (que, diferente do restante das regiões continentais da Europa em todo o tempo da *designalITÀ*, se manteve fiel às nomações gerais “*dibujo*” e “*dibuxo*” na referência

³²³ O processo revolucionário que se inicia com a revolução comandada por cristãos puritanos de 1640 e se estende até a ascensão da burguesia ao controle total do Estado de 1688. CULTURA BRASILEIRA, Revolução inglesa. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.pro.br/revolucaoinglesa.htm>> Acesso em: 16 fev. 2010.

³²⁴ Cf. p. 79-87.

³²⁵ A despeito das outras formas presentes nestas línguas, como no alemão “*entwurf*”, “*formgebung*” e “*zeichnung*” (“desenho”) e “*entwerfen*” e “*zeichnen*” (“desenhar”) e no holandês “*afbeelding*”, “*ontwerp*” e “*vormgeving*” (“desenho”) e “*ontwerpen*” e “*tekenen*” (“desenhar”). WOXIKON. Disponível em: <<http://www.woxikon.com.br/>>. Acesso em: 13 fev. 2010.

às práticas de “desenho”). Dessa maneira, um cenário de práticas discursivas – nominativas, pictóricas e econômicas – do “*design*” emergia na Europa e no mundo. A *designality*, assim como foi a *designalità*, teria sido o novo fenômeno que amalgamou práticas e discursos em torno do “desenho”.

Mas é preciso dizer que a ideia de “*design*”, que aqui expresse, não se restringe àquela tornada usual em nossos dias, tal como é definida por Rafael Denis: “a elaboração de projetos para a produção em série de objetos por meios mecânicos”³²⁶. É muito mais que isso. Tratava-se de uma nova concepção de “desenho”, submetida a uma nova racionalidade que emergia entre os séculos XVII e XVIII. Dessa maneira, as denominações “*disegno*” (italiano), “*dessin*” (francês, alemão e flamengo), “*desenho*” (português) e as formas preservadas da tradição greco-romana, “*dibujo*” e “*dibuxo*” (espanhol e galego), e da tradição céltico-germânica “*draw*” (inglês), surgiram e foram sustentadas pela racionalidade católica que produziu a *designalità* até o século XVI. A estas denominações, outras se acrescentam a partir do século XVII: “*design*” (inglês, alemão e flamengo – e, no século XX, também adotada no português e italiano), “*dessein*” (francês) e “*diseño*” (espanhol), que surgem numa outra conjuntura e são sustentadas pela racionalidade moderna, produzindo a *designality*. Diferenciação de pensamentos e práticas que migram da postura clássica do absoluto, do “olhar-janela”, da polarização, da verdade una, do disciplinamento “euclidiano” e “cartesiano”, para a postura moderna do “*laissez-faire*”, da relatividade, do jogo estratégico, da incerteza.

Entretanto, se foi possível perceber a emergência dessas práticas no cenário político e econômico do século XVIII – numa demonstração do claro deslizamento entre as racionalidades clássica e moderna –, o mesmo não pode ser dito em relação aos acontecimentos do “desenho”. Minha insistência em fazer recuar questões da modernidade, nesse campo, para o século XVII se atém, justamente, à ideia de que aquela que viria a se tornar a nova denominação generalizada do “desenho” nos próximos séculos, o “*design*”, emerge primeiro como sinônimo de apontar, mostrar, indicar, designar, antes da metade do século XVI e, por volta da metade do século XVII, como projeto artístico ou de construção. Ou seja, o nome “*design*” não se ligaria imediatamente ao “desenho” moderno. Somente as práticas de meados do século XIX

³²⁶ DENIS, op. cit., p. 17.

finalmente fariam emergir as formas do “desenho” moderno, fornecendo os primeiros indícios e exemplos da relação entre os discursos nominativo e pictórico modernos. Mas, ao mesmo tempo, a forma geral “*design*” vai começar a ser usada para referir acontecimentos dos séculos anteriores ao XIX, muitas vezes não diretamente relacionados às práticas da tradição acadêmica responsável pela manutenção da *designalità* (a exemplo do “desenho” de objetos nas manufaturas do século XVII). Esse deslocamento da tradição da *designalità* daria lugar à emergência do “*design*”, como forma pictórica do “desenho” moderno na França do século XIX, em práticas como as de Manet e Cézanne.

Portanto, não se deve buscar correspondência dessas indicações e datas com aquelas presentes, por exemplo, nos escritos de Foucault, principalmente nos seus dois cursos referidos “Segurança, território, população” e “Nascimento da biopolítica”, sobre a história da governamentalidade. Não só porque Foucault não se referiu à temática do “desenho”, mas também porque a análise do seu objeto de estudo comporta uma historicidade própria. Dessa maneira, interpretei o momento do estabelecimento da Modernidade no século XVIII, apontado por ele, como um indicativo geral. Em minha análise das condições que possibilitaram o surgimento, no século XVII, de uma *designalidade* que já apresentava um discurso “moderno”, tive de antecipar, por um lado, a emergência de práticas discursivas sobre “*design*” e, por outro lado, de reconhecer a existência de suas práticas pictóricas na França do século XIX. Assim, o que percebi foi um ciclo de acontecimentos de três séculos que determinaram a emergência do “desenho” moderno, desde os acontecimentos das formas nominativas inglesas do “*design*”, nos séculos XVI e XVII, até os acontecimentos das formas pictóricas francesas no século XIX. Aliás, os acontecimentos da *designalidade* entre os séculos XVII e XXI, têm sido híbridos, combinados, amalgamados. Mostram, ao mesmo tempo, feições clássicas e modernas, ainda que as primeiras funcionem sob a hegemonia das segundas. Isto certamente está relacionado com os diferentes cenários que produziram as condições históricas que possibilitaram a emergência, na sociedade ocidental, de acontecimentos tão distintos quanto o liberalismo econômico-político no século XVIII; o modelo acadêmico de ensino francês do século XVII ao XX; a superação da visão “euclidiana” nos séculos XIX e XX, por discursos como o de Georg Friedrich Bernhard Riemann (1826-1866) e de Albert Einstein (1879-1955); o estilo

internacional de arquitetura no século XX; e o *web design* de fim do século XX e início do XXI.

No século XVII, o reposicionamento das racionalidades, apesar de relacionado às condições de fracionamento entre visões católicas e protestantes, não mais dizia respeito à exclusividade de uma modificação do pensamento cristão, como foi aquela do século XII. Desta vez, tratava-se muito mais de uma alteração das formas de gestão das sociedades instituídas em Estados soberanos (no final do século XX, seria dado lugar a uma nova modificação da gestão das sociedades, com a sua organização em meios virtuais eletrônicos). Com Foucault, foi possível perceber os séculos XVII e XVIII como o momento da emergência do pensamento liberal e do Estado econômico, fundamentado nas noções de população e de estatística. Mesmo assim, e apesar desses acontecimentos apontarem para a emergência das práticas modernas, torna-se necessário dizer – como diz Foucault – que tais práticas não se tornaram exclusivas, já que os procedimentos clássicos persistiram. Como se sabe, os cenários dos séculos XIX e XX ainda foram o da sucessão e alternância, nos países do mundo inteiro, de modelos econômicos e políticos inspirados no classicismo do Estado policial e na modernidade do Estado econômico – e de suas versões combinadas.

Portanto, a emergência da *designality*, no século XVII, não pode ser vista como uma rápida substituição das práticas da *designalità* ou sequer da perda da importância desta tradição. Na verdade, a indicação disso apenas parece estar acontecendo neste início do século XXI. As sociedades ocidentais vivenciaram, desde a emergência da *designality*, uma repetição intermitente de acontecimentos discursivos, os quais, em alguns momentos, têm sugerido novos esquemas de possibilidades. O tempo de emergência da *designality* foi atravessado pela *designalità*, cenário que se manteve, pode-se dizer, durante a maior parte do século XX.

Dessa maneira, no século XVII havia, de um lado, a Inglaterra com o advento das condições para as práticas industriais e sem uma tradição pictórica que se pudesse dizer fundada na designalidade. De outro lado, no resto da Europa havia a profunda relação com a tradição da *designalità* e a ausência de condições políticas e econômicas para uma migração, naquela época, do modelo mercantil para o industrial. A Inglaterra se encontrava no foco das atenções das sociedades europeias, assim como a França. No

que diz respeito à relação com as questões religiosas, como a Inglaterra havia sido cenário de uma forte reforma cristã, provavelmente isto fizesse com que, no século XVII, fosse vista como uma região onde se concentravam adversários da Igreja e do papado. Ou seja, deve ser ponderado que possivelmente existissem resistências da Igreja, das monarquias e sociedades católicas em relação à racionalidade das práticas inglesas, o que impediria uma adesão, naquele momento, às práticas industriais e de “*design*”. Ao mesmo tempo, é igualmente sintomático que as regiões que, em seguida, passaram a se industrializar tenham sido também lugares onde aconteceram revoltas protestantes, como a Escócia, os Países Baixos e a Suécia³²⁷. É nesta complexa matriz de acontecimentos que se dará a transição do centro do poder político na Europa, da Itália para a França, no século XVII.

Assim, a tradição do “desenho” que conhecemos – emergida como uma racionalidade que modificou a representação gráfica medieval –, inicia a modificar-se ela mesma pela primeira vez na história da sociedade ocidental. Ou seja, a sociedade ocidental permaneceu desde o século XIII sob a tradição do “desenho”, sendo que a partir dos séculos XVII e XVIII, este “desenho” deixa de se relacionar somente com o “*disegno*” para iniciar relações com o “*design*”.

4.2 Séculos XVII e XVIII: “desenho” acadêmico e “desenho” manufatureiro

Se a nomenclatura “*design*” emerge na Inglaterra do século XVI, por sua vez, os novos acontecimentos do “desenho” teriam lugar na França do século XVII. O cenário europeu era principalmente submetido à *designalità* e, a partir daí, passa a dominar uma variante francesa que chamarei *designalité*. Ou seja, mesmo após a emergência do “*design*”, o prosseguimento da hegemonia do “*disegno*” no século XVII, se dá mediante o “*dessin*” – mas como procurei mostrar, nunca deixando de ser relacionado com o

³²⁷ WIKIPÉDIA, Revolução Industrial. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial>. Acesso em: 18 fev. 2010.

“*dessein*”, a versão francesa de “*design*”–, e seu carro-chefe seria o academicismo “clássico” francês.

A migração da Itália para a França, de Roma para Paris, da centralidade dos acontecimentos do “desenho”, acontece durante os governos de dois monarcas franceses da dinastia Bourbon, Luís XIII (1601-1643) e, principalmente, Luís XIV (“*le roi soleil*”, 1638-1715), cada um deles secundado, em suas práticas administrativas, por um cardeal, respectivamente, Richelieu (1585-1642) e Mazarino (1602-1661). A tradição do academicismo na França se inicia com a fundação no primeiro destes dois reinados, em 1635, da *Académie Française*³²⁸. Já no segundo reinado, em 1648, é fundada a *Académie royale de peinture et de sculpture*, em Paris. Em 1666, a coordenação desta academia francesa passa a ser também responsável pela *Académie de France* na Villa Médicis, em Roma. Modelada nos exemplos italianos, esta academia francesa reuniu fatores que lhe renderam um prestígio superior ao das demais academias fundadas em outros países europeus na mesma época.

É sob esta nova orientação francesa, que o discurso de Bellori condicionará o cenário clássico do “desenho”. Trata-se do acadêmico, antiquário, pintor, biógrafo de artistas e teórico de arte Giovanni Pietro Bellori (1613-1696)³²⁹. Bellori se apoiaria nos discursos anteriores de Giovanni Battista Agucchi (1570-1632)³³⁰ para escrever, entre outras obras, “*L’Idea del pittore, dello scultore e dell’architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*” (1664) e “*Vite de’ pittori, scultori e architetti moderni*” (1672). Estas duas obras desempenharam um papel fundamental na promoção da causa teórica do “idealismo clássico” nas artes, apesar da referência “moderno” no título da segunda obra de Bellori. Existem algumas análises que colocam a visão de Bellori como sendo dirigida exclusivamente ao padrão da *designalità* anterior a Michelangelo da

³²⁸ A Académie française tinha a autoridade para regulamentar o uso, vocabulário e gramática do idioma francês. WIKIPÉDIA, Academia Francesa. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Acad%C3%A9mie_Fran%C3%A7aise>. Acesso em: 20 fev. 2010.

³²⁹ Suas práticas seiscentistas foram comparadas às quinhentistas de Giorgio Vasari (1511-1574) que escreveu em 1550, “*Le Vite de’ più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*”. WIKIPÉDIA, Gian Pietro Bellori. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Gian_Pietro_Bellori>. Acesso em: 20 fev. 2010; e WIKIPÉDIA, Giorgio Vasari. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Giorgio_Vasari>. Acesso em: 20 fev. 2010.

³³⁰ Que escreve entre 1607 e 1615 o seu “*Trattato della pittura*”. THE ARTS: FINE ART, CONTEMPORARY ART & MUSIC, Giovanni Battista Agucchi Biography (1570 – 1632). Disponível em: <<http://arts.jrank.org/pages/14373/Giovanni-Battista-Agucchi.html>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

Caravaggio (1571-1610)³³¹. Independentemente da postura de Bellori e de suas dissensões com Agucchi, a respeito das práticas que mereciam valorização, considero seu discurso em geral como uma defesa da doutrina clássica. Tanto para Bellori quanto para Agucchi, o observador educado, na contemplação de um “Ideal de Beleza”, se dirigia ao divino³³². Essas ideias disciplinares, de superioridade, excludentes e discriminatórias, permearão o imaginário promovido pelo discurso acadêmico até o século XIX.

Os objetivos das academias sob as diretrizes do Estado francês de Luis XIV, no restante do século XVII e em boa parte do XVIII, não eram apenas o ensino e o estímulo à reflexão sobre as artes. Tratava-se do aproveitamento político dos discursos católicos pós-tridentinos, defensores do desempenho sagrado do “desenho”, como fizeram os italianos Zuccaro, Agucchi e Bellori. Este uso estratégico do “desenho” visava, em última instância, contribuir para a difusão da monarquia absoluta, numa programação institucional baseada no “desenho” – que permitia o estabelecimento de regras e conceitos, e a transformação da “História” (a versão oficial da corte) em “quadros”³³³.

Para apreender o processo da desigualdade na França do século XVII é necessário, também, relacionar o “*dessin*” acadêmico com o “*dessein*” manufatureiro. Entre os séculos XVI e XVII, a economia mercantilista dominante na Europa resultou num investimento na produção de bens de consumo, numa escala inédita. Não se tratavam ainda de práticas verdadeiramente industriais, mas sim de manufaturas reais, voltadas inicialmente para a produção de armas e navios, dentro da orientação estratégica de manutenção dos Estados-nações – estas manufaturas logo produziram também louças, têxteis e móveis. Entre os séculos XVII e XVIII, a grande maioria dos países europeus fundou este tipo de manufatura monárquica³³⁴.

³³¹ SOARES, op. cit.

³³² THE ARTS: FINE ART, CONTEMPORARY ART & MUSIC, Giovanni Battista Agucchi Biography (1570 – 1632). Disponível em: <<http://arts.jrank.org/pages/14373/Giovanni-Battista-Agucchi.html>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

³³³ SOARES, op. cit.

³³⁴ DENIS, op. cit., p. 22.

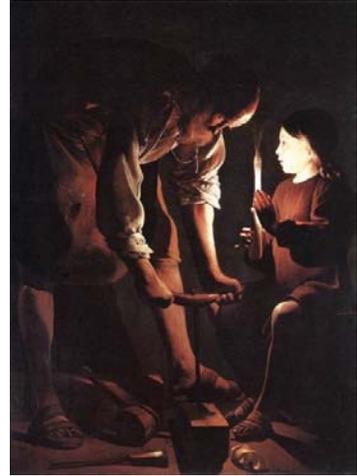




FIGURA 32 “DESSINER-DESIGN” NO SÉCULO XVII. 32.1 (página anterior, linha de imagens de cima, à esquerda) Abraham Bosse, (francês/1602-1676), “Roger mostrando uma Galeria de Pinturas para diversos cardeais”, gravura, 1656, Bibliothèque Nationale, Paris. 32.2 (página anterior, linha de imagens de cima, centro) William Dobson (inglês/1610, 1646), “Endymion Porter”, óleo sobre tela, c.1643, Tate Gallery, London. 32.3 (página anterior, linha de imagens de cima, à direita) Georges de La Tour (francês/1593-1652), “Cristo na carpintaria”, óleo sobre tela, 1645, Musée du Louvre, Paris. 32.4 (página anterior, linha de imagens central, à esquerda) Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (español/1599-1660), “Las Meninas (A família de Filipe IV)”, óleo sobre tela, 1656-57, Museo del Prado, Madrid. 32.5 (página anterior, linha de imagens central, centro) Pietro da Cortona (italiano/1596-1669), “O triunfo da Divina Providência”, afresco, 1633-39, Palazzo Barberini, Roma. 32.6 (página anterior, linha de imagens central, à direita) André-Charles Boulle (francês/1642-1732), “Gabinete”, carvalho com outros tipos de madeira, c.1675, Rijksmuseum, Amsterdam. 32.7 (página anterior, em baixo) Charles Le Brun (francês/1619-1690), “Louis XIV visitando a fábrica de Gobelins”, tapeçaria, 1673, Musée du Château, Versailles. 32.8 (esta página, em cima à esquerda) Rembrandt Harmenszoon van Rijn (holandês/1606-1669), “Ronda noturna”, óleo sobre tela, 1642, Rijksmuseum, Amsterdam. 32.9 (em cima, à direita) Henry Gissey (francês/1621-1673), “O Ballet da noite”, pena, aguada e gouache, 1653, Coleção privada. 32.10 (em baixo, à esquerda) Pieter Pauwel Rubens (holandês/1577-1640), “A chegada de Marie de Médicis em Marselha”, óleo sobre tela, 1623-25, Musée du Louvre, Paris. 32.11 (em baixo, centro) Cornelis de Man (holândes/1621-1706), “Interior com uma família e duas enfermeiras diante do fogo”, óleo sobre painel, década de 1670, Coleção privada. 32.12 (em baixo, à direita) Alexandre-Jean Oppenordt (francês/1639-1715), “mesa pequena”, carvalho, pinho, nogueira, bronze dourado (“*bronze doré*”), 1685, Metropolitan Museum of Art, New York³³⁵.

³³⁵ WEB GALLERY OF ART (imagens e dados). Disponível em: <<http://www.wga.hu/>>. Acesso em: 26 fev. 2010.

Será justamente o modelo francês de Luís XIV que produziria o maior e mais bem estruturado sistema de manufaturas. Já é perceptível aí uma fusão político-econômica na relação entre os sentidos da designalidade (*designalité* e *designality*), como tática de manutenção do absolutismo pelo “desenho”. Ou se se quiser, o “*dessin*”, que pintava ilusoriamente os quadros da História e o “*design*”, ou “*dessein*”, que produzia equipamentos para a manutenção “utilitária” do Estado. Nesta empreitada, o principal funcionário de Luís XIV foi o seu superintendente de construções Jean-Baptiste Colbert (1619-1683). Colbert incorporou ao Estado francês a Manufatura dos Gobelins, existente desde o século XV, transformando-a em “*Manufacture royale des meubles de la couronne, les Gobelins*” (1662). Como mais um indicativo da interpenetração dos diferentes sentidos de designalidade, Colbert nomearia como diretor do estabelecimento, o pintor Charles Le Brun (1619-1690), que desempenharia práticas típicas de *designer*. Era o *inventeur* das formas a serem produzidas, concebia a *idée* dos objetos e gerava “desenhos” (“*designs*”, “*desseins*” ou projetos), usados na execução das peças em diversos materiais (Cf. fig. 32.7, na página anterior)³³⁶. Dessa maneira, Gobelins centralizaria muitas oficinas (ateliês de Paris e Maincy), que empregariam centenas de artesãos e seriam direcionadas à produção de mobiliário para os edifícios reais. Com esta racionalização da produção, Colbert conseguiu promover a hegemonia política e econômica da França.

Esta centralidade da França nos acontecimentos da designalidade deu lugar às práticas de revisão da teoria da perspectiva por Girard Desargues (1591-1661), Blaise Pascal (1623-1662) e Abraham Bosse (1602-1676). Esses acontecimentos podem ser considerados a mais importante contribuição teórica desde os tratados italianos do século XV. É importante referir que, apesar de se tratar de uma reformulação das teses fundamentais do “*disegno*” italiano, estas novas teorizações serviriam principalmente às práticas de “*design*”, pois mediante o estudo de visibilidades complexas dos objetos em suas diferentes projeções bidimensionais, contribuiriam para uma infinidade de “projetos” mecânicos, arquitetônicos, elétricos e eletrônicos do futuro.

Em 1630, Desargues escreve duas obras, “*Exemple de l’une des manieres universelles du S.G.D.L. touchant la pratique de la perspective sans :employer:*

³³⁶ DENIS, op. cit., p. 23.

+employer+ aucun tiers point, de distance : ny: +ni+ d'autre nature, qui soit hors du champ de l'ouvrage" (1636)³³⁷ e "Brouillon-project d'une atteinte aux evenemens des rencontres du cone avec un plan" (1639). Seu estudo se centrava nas "Cônicas" do matemático grego da antiguidade, Apolônio de Pérgamo (262 a.C.-190 a.C.), e no "princípio contínuo para elaboração de seções cônicas projetivas", do astrônomo e estudioso de ótica alemão Johannes Kepler (1571-1630)³³⁸. A partir deste estudo inicial de Desargues sobre a seção cônica, alguns anos depois, Pascal escreveria *Essay pour les coniques* (1640) – que contém o célebre "teorema de Pascal". Em 1648, o teorema dos triângulos de Desargues é publicado por Abrahan Bosse (1602-1676), sob o título "*Manière universalle de S. Desargues, pour pratiquer la perspective*"³³⁹.

Entretanto, no século XVII (e também XVIII), a teorização de Desargues não foi aceita nos círculos tradicionais da *designalité*. A "*manière*" do "Senhor Desargues" de fazer perspectiva representava diferenças não suportáveis pela tradição da *designalita*, em relação à "*maniera*" italiana tornada tradicional desde os séculos de emergência e disseminação do "desenho" (XIII, XIV e XV). As ideias básicas dessas teorias projetivas eram que, numa dada dimensão, o espaço projetivo possuiria mais pontos que o espaço euclidiano, e que seriam possíveis transformações geométricas para realizar movimentos dos pontos extras para os pontos tradicionais, e vice-versa³⁴⁰. Também a publicação, por René Descartes (1596-1650), mais ou menos pela mesma época, de "*La Géométrie*" (1637)³⁴¹ – que introduz a geometria analítica – pode, em parte, ter ajudado a ofuscar o trabalho de Desargues. Há o risco deste fato, aliado a sua terminologia excêntrica³⁴², de alguma forma ter propiciado o seu esquecimento por quase dois séculos³⁴³. No entanto, penso que o verdadeiro motivo para tal "desatenção" é que sua

³³⁷ S.G.D.L. quer dizer: "*le Sieur Girard Desargues Lyonnais comme il signe lui-même ses écrits*". WIKIPEDIA, Girard Desargues. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Girard_Desargues#.C5.92uvres_de_Desargues>. Acesso em: 17 fev. 2010.

³³⁸ SANTOS; GUEDES, 2006, p. 5.

³³⁹ Id., *ibid.*, p. 5.

³⁴⁰ WIKIPEDIA, Projective geometry. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Projective_geometry>. Acesso em: 17 fev. 2010.

³⁴¹ Na verdade trata-se da publicação conjunta por Descartes de três obras, "*La Dioptrique*", "*Les Météores*", "*La Géométrie*", prefaciadas pelo seu famoso texto "*Le Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*". WIKIPEDIA, René Descartes. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Descartes#.C5.92uvres>. Acesso em: 17 fev. 2010.

³⁴² Para ter uma idéia do "exotismo" de sua linguagem, basta ler o título da primeira obra de Desargues na passagem da página anterior para esta.

³⁴³ Somente teria sido reconhecido em sua época, além dos já citados matemáticos Blaise Pascal e Abrahan Bosse, por Philippe de La Hire (1640-1718). SANTOS; GUEDES, *op. cit.*, p. 5.

prática discursiva era demasiadamente “avançada” para o século XVII. Tratava-se de um discurso que daria apoio às formas pictóricas modernas do século XIX, mesmo que em sua maioria relacionadas a formulações clássicas.

Portanto, não considero possível falar da designalidade na França, apenas enfatizando uma forma de “desenho” ou outra (“*disegno*” ou “*design*”, “*dessin*” ou “*dessein*”), como na maioria das vezes é feito. Ao não ser analisada a relação da *designalité* com a *designality*, na França do século XVII, perde-se elementos fundamentais para a compreensão de nossa própria atualidade. O “*design*” presente neste tempo na França, ainda não é aquele que produzirá uma crítica à *designalité* e ao academicismo – isto somente aconteceria no século XIX. Os acadêmicos provavelmente nem tenham percebido os sentidos diferentes constantes nas distintas práticas. Nos séculos XVII, XVIII e boa parte do XIX, as práticas e os discursos em torno do “desenho” continuariam a ser eminentemente acadêmicos e clássicos.

Na metade do século XVIII, o academicismo dá mais um passo na escalada de produção de discursos metafísicos de defesa da *designalité*. Dessa feita, desprendendo-se um tanto de suas amarras católicas. Em 1755, o arqueólogo e historiador de arte helenista alemão, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), sistematiza a história e a teoria da arte com a publicação de “*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*” (“Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e em escultura”), destacando ideias como o “Belo Ideal”, advindo da escultura clássica. Para Winckelmann, devia ser buscada a imitação da pureza e da austeridade de uma ordem encontrada em Vitruvio e na arte grega. Com Winckelmann, a partir do pensamento de Zuccaro, Agucchi e Bellori, a “ideia” da prática artística se afirmaria como um discurso político defensor do “ideal” – esta postura seria adotada pelas academias francesas³⁴⁴. Penso que essa institucionalização substantivada e singularizada do conceito de “Arte”, é responsável pela retirada do foco sobre o “desenho”, como havia sido idealizado a partir de Zuccaro, que passa, a partir daí, a ter um papel coadjuvante nos discursos academicistas futuros. O discurso da academia se torna a discussão e a crítica de um conceito metafísico e iluminista de Arte. A *designalité* passa a ser defendida indiretamente, por uma nomenclatura diferente do

³⁴⁴ SOARES, op. cit.

“desenho”. Isto se abriria em dois condicionamentos das possibilidades práticas. Por um lado, para se entender o “desenho”, seria necessário entender a “Arte” – que não se oferecia à compreensão de todas as pessoas. Mas, por outro lado, esta demanda de erudição do artista conduzia à outra aproximação entre as práticas de “*dessin*” e “*dessein*”. Porque, além de conhecimentos sobre teoria e história da arte, e justamente com base neles, instituía-se a necessidade do “autor-artista” acadêmico desenvolver um projeto de sua obra, mediante esboços. Havia a imposição, nos vários concursos internos das academias (as tarefas dos alunos concorrentes), desse “desenho” anterior à obra de arte, para que fosse adequadamente alcançada a hierarquia de classes pictóricas idealizadas, como a pintura histórica, o retrato, a “pintura de gênero”, a paisagem e a natureza morta³⁴⁵. Portanto, no século XVIII, na França, as desigualdades – *designalité* e *designality* – se combinavam sob a égide clássica, mediante a relação entre estilos, gêneros e valores metafísicos.

O século XVIII seria o século das academias, centros de instrução artística. A partir de 1737, as academias francesas implantariam o modelo de exposições anuais, os “*Salons*” – que se tornam bienais em 1751, o que faria aumentar o número de interessados nos acontecimentos artísticos. Em agosto de 1793, as práticas da academia monárquica francesa foram suspensas pela Convenção Nacional da Revolução, que decretou a extinção de “*toutes les académies et sociétés littéraires patentées ou dotées par la Nation*”³⁴⁶. Logo a seguir, em 1795, é criado o *Institut de France*, absorvendo as antigas *Académie Française* (1635), *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1663) e *Académie des Sciences* (1666) e criando a *Académie des Sciences Morales et Politiques* e a *Académie des Beaux-Arts*. Esta última fundiria, institucionalmente, as *Académie de peinture et de sculpture* (1648), a *Académie de musique* (1669) e a *Académie d’architecture* (1671).

³⁴⁵ Id., *ibid.*

³⁴⁶ WIKIPEDIA, *Académie de peinture et de sculpture*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Acad%C3%A9mie_de_peinture_et_de_sculpture>. Acesso em: 20 fev. 2010.



FIGURA 33 “DESSINER-DESIGN” NO SÉCULO XVIII. 33.1 (em cima à esquerda) Antoine Watteau (francês/1684-1721), “A festa musical”, óleo sobre tela, c.1718, Wallace Collection, Londres. 33.2 (em cima, à direita) Jean-Baptiste-Siméon Chardin (francês/1699-1779), “Os atributos da pintura e da escultura”, óleo sobre tela, c.1728, coleção privada. 33.3 (centro à esquerda) Laurent Cars (francês/1699-1771), “O doente imaginário”, gravura, 1734, Bibliothèque Nationale, Paris. 33.4 (centro) Giovanni Battista Tiepolo (italiano/1696-1770), “O banquete de Cleópatra”, afresco, 1746-47, Palazzo Labia, Veneza. 33.5 (centro, à direita-cima) Charles-Nicolas Dodin (francês/1734-1803), “Sete placas montadas sobre uma mesa-base”, porcelana (“soft-paste”), 1774, Musée du Louvre, Paris. 33.6 (centro, à direita-baixo) Antoine-Robert Gaudreaux (francês/1682-1746), “Cômoda”, carvalho folheado com “kingwood”, 1735-40, Wallace Collection, Londres. 33.7 (em baixo, à esquerda) Canaletto (italiano/1697-1768), “La Piazzetta”, óleo sobre tela, 1733-35, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma. 33.8 (em baixo, à direita) Michel-François Dandré-Bardon (francês/1700-1783), “Cena de salão”, pena, nanquim sépia e aguada, Musée du Louvre, Paris.³⁴⁷

³⁴⁷ WEB GALLERY OF ART, (imagens e dados). Disponível em: <<http://www.wga.hu/>>. Acesso em: 26 fev. 2010.

Juntamente com estes estabelecimentos legitimamente “acadêmicos” – relacionados ao objetivo de manutenção e difusão da “Arte” –, é fundada, em 1794, a *École polytechnique*, que seria responsável por estudos aplicados à engenharia, à mecânica e ao “*design*”. A França classicista da passagem dos séculos XVIII e XIX passava a ser dividida por estabelecimentos de ensino das duas designações, de “desenhos” artísticos (de arquitetura, escultura e pintura) e geométricos (de engenharia e mecânica). Será justamente no âmbito do “desenho” geométrico que três professores da *École polytechnique* de Paris, a partir do final do século XVIII até a década de 1830, darão sequência ao trabalho de Desargues³⁴⁸. Estes geômetras eliminarão as concepções métricas da geometria projetiva, tornando-a uma ciência “moderna”³⁴⁹. É preciso dizer que esta denominação compunha o conjunto de mentalidades classicistas e disciplinares que articulava a difusão do conhecimento no século XIX e XX, do qual fizeram parte todos os estabelecimentos escolares e universitários. Ou seja, o que foi pensado como “moderno” no século XIX e em boa parte do XX, não passava de uma renovação dos critérios classicistas de séculos anteriores. Portanto, não se trata da mesma acepção aqui usada para o entendimento de práticas modernas ou “desenho” moderno – a pressuposição de relatividade, jogo estratégico, incerteza, etc. Assim, ao mesmo tempo, essas práticas geométricas da *École polytechnique* eram disciplinares, classicistas e, de certo modo, relacionadas à “*designality*” – por servirem de apoio para práticas de “*design*”.

As primeiras práticas são do designer, engenheiro e geômetra Gaspar Monge (1746-1818) – também professor da *École royale du génie* de Mézières. Monge impactou a sociedade europeia da época pela simplicidade e fácil legibilidade de suas proposições (que substituíam a abstração algébrica pela visualidade geométrica) e à generalização posterior de seu uso em muitas áreas especializadas – mesmo que ele próprio não tenha sistematizado por escrito as teorias correspondentes. O reconhecimento de sua atividade o conduziria a desempenhar importantes funções na gestão do Estado francês da época e na logística do exército de Napoleão Bonaparte

³⁴⁸ É importante registrar que fora da França, existiram também práticas de matemáticos relacionadas à geometria projetiva e ao “*design*”, como é o exemplo de Johann Heinrich Lambert (1728-1777), autor de extensa obra entre 1858 e 1884. SANTOS; GUEDES, op. cit., p. 5.

³⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 1.

(1769-1821)³⁵⁰. Desenvolveu a *geometria descritiva*³⁵¹ ou “mongeana”, a representação de objetos pela *épura*³⁵² (sistema de reprodução gráfica, num plano, de qualquer figura tridimensional, mediante suas projeções ortogonais – elevação, planta baixa e perfil³⁵³ –, formando as vistas do objeto).

É importante assinalar, na teorização de Monge – completamente de acordo com o discurso de Desargues –, a substituição de uma visão absoluta e unificada, como acontecia na perspectiva italiana da *designalITÀ*, por uma visão das posições relativas do objeto, de acordo com a *designality*.

Já no século XIX, a segunda contribuição teórica crucial à designalidade do “*design*” seria de Jean-Victor Poncelet (1788-1867), que completaria o trabalho iniciado por Desargues, Pascal e Monge. Com Poncelet, a geometria projetiva assumiria o *status* de ciência, a partir da publicação do “*Traité des propriétés projectives des figures*” (1822)³⁵⁴, instalando-se na intersecção, própria da época, entre práticas clássicas e modernas. E a terceira prática teórica seria a de Michel Chasles (1793-1880), também professor da Sorbonne, que retomaria e reconhecera a obra de Desargues a partir de dois trabalhos do mesmo ano de 1837: “*Aperçu historique sur l’origine et le développement des méthodes en géométrie*” e “*Mémoire de géométrie sur deux principes généraux de la science: la dualité et l’homographie*”³⁵⁵. Não é por acaso,

³⁵⁰ WIKIPÉDIA, Gaspard Monge. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gaspard_Monge>. Acesso em: 17 fev. 2010.

³⁵¹ Pensou a geometria descritiva como parte da geometria projetiva. A idéia da geometria descritiva teria nascido na disciplina ministrada por Monge, *Teoria das fortificações*, na Escola militar de Mézières, diante do problema da defesa contra a exposição ao fogo direto da artilharia inimiga. Monge, no lugar da usual realização de complicados cálculos aritméticos, apresentou uma rápida solução geométrico-projetiva. A reação do Estado francês às evidentes e variadas aplicabilidades do sistema teórico de Monge foi transformá-lo em “segredo militar” durante quinze anos – somente em 1794, é autorizada a sua apresentação pública na Escola Normal Superior de Paris. WIKIPÉDIA, Gaspard Monge. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gaspard_Monge>. Acesso em: 17 fev. 2010.

³⁵² Épura: “forma regressiva do verbo francês “*épurer*”, “tornar puro, eliminando elementos estranhos”, derivada de “*é-*” (“*es-*”) + “*pure*” (“puro”). DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, verbete **épura**.

³⁵³ As projeções podem acontecer nos planos principais da épura – vista superior, inferior, lateral esquerda ou direita – ou em planos auxiliares. Id.

³⁵⁴ Ainda no século XIX, Poncelet publicaria – completamente inserido na racionalidade do “*design*” que procurei descrever – “*Cours de mécanique appliqué aux machines*” (1826), “*Introduction a la mécanique industrielle*” (1829) e “*Applications d’analyse et de géométrie*” (1864). WIKIPÉDIA, Jean-Victor Poncelet. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Victor_Poncelet#Travaux_publics.C3.A9s>. Acesso em: 18 fev. 2010.

³⁵⁵ WIKIPÉDIA, Geometria projetiva. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Geometria_projetiva>. Acesso em 17 fev. 2010; e WIKIPÉDIA, Michel Chasles. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Chasles>. Acesso em: 17 fev. 2010.

então, que a teorização de Desargues tenha sido recuperada justamente na década de 1830, o momento em que a Inglaterra deixava de centralizar a produção industrial, passando essas práticas a se expandirem para o noroeste europeu, para a Alemanha, e para o leste dos Estados Unidos. Mesmo assim, vale dizer que a França, apesar de viver também nesta mesma época uma aceleração de sua industrialização, não conheceu os mesmos resultados que a Inglaterra, a Alemanha ou mesmo os Estados Unidos³⁵⁶.

4.3 Séculos XIX e XX: “desenhos” clássico-modernos e a objetivação do “*design*”

Os séculos XIX e XX seguiriam marcados pela relação *designalité/designality*. A menção conjunta das práticas do romantismo, do ecletismo, do *Arts and crafts*, da fotografia, do *Art Nouveau*, da *Werkbund*³⁵⁷, das variadas vanguardas artísticas, do Construtivismo russo, da Bauhaus³⁵⁸, do Estilo Internacional de arquitetura e *design*, do *Urban Design*, da *Pop Art*, dos *softwares* gráficos, das interfaces gráficas e do *web design*, revela a série de acontecimentos de “desenho” entrecruzados, híbridos, apoiados por e apoiando os sentidos ao mesmo tempo “clássicos” e “modernos”, aos quais a sociedade ocidental deu visibilidade ao longo destes dois séculos.

Meu argumento é que, a despeito da emergência dos acontecimentos modernos nos séculos XVII e XVIII, principalmente perceptíveis no âmbito político-econômico (liberalismo, Estado econômico), a sociedade ocidental permaneceu, até o final do século XX, identificada por uma desigualdade que tornou visível uma racionalidade “moderna” mediante formas híbridas de *designality/designalité*. Ou seja, ainda hoje não é possível falar, no amplo panorama dos acontecimentos do século XX, de práticas de “desenho” generalizadas que tenham se relacionado exclusivamente a um “senso

³⁵⁶ WIKIPÉDIA, Revolução Industrial. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial#De_1830_a_1929:_A_Expans%C3%A3o_pelo_mundo>. Acesso em: 17 fev. 2010.

³⁵⁷ *Deutscher Werkbund* (Confederação Alemã do Trabalho): a organização da primeira década do século XX de promoção do *design* como elemento de afirmação da identidade nacional alemã. DENIS, op. cit., p. 111.

³⁵⁸ *Staatliches Bauhaus* (“Casa de Construção Estatal”): escola estabelecida na cidade alemã de Weimar em 1919. Id., *ibid.*, p. 117.

moderno”. É apenas possível perceber um indício disso com as novos acontecimentos relacionados à interatividade gráfica das interfaces de *softwares*, *pages* e de ambientes virtuais da *Web*. Entretanto, penso que não se tenha o devido distanciamento histórico para ponderar acerca de todas as variáveis concorrentes em questão. Portanto, e vou fazer uma afirmação temerária, penso que a feição da sociedade ocidental tem se mantido até hoje fundamentalmente clássica.

Como argumento contrário, o da existência de um “desenho” legitimamente moderno, usualmente tem sido feita a referência aos discursos das vanguardas do início do século XX (expressionismo, cubismo, suprematismo, surrealismo), que sob variadas práticas de distorções, estilizações, abstrações e geometrizações das formas, teria feito emergir a tipicidade moderna de um jogo entre as posições relativas das obras e dos espectadores. É certo que estas práticas produziram uma modificação importante das formas tradicionais do “desenho” clássico e acadêmico, e também deve ser dito que foram, em sua maioria, parte de movimentos políticos e intelectualizados de crítica social. O termo “vanguarda artística” denota um paralelismo mais que evidente com a referência “proletariado de vanguarda” dos discursos marxistas usados nas políticas socialistas e comunistas³⁵⁹. No entanto, estes foram movimentos que focaram principal e diretamente o conceito metafísico e iluminista de “Arte”, como se este fosse o símbolo de uma sociedade sem futuro, que se encontrava caminhando para a Primeira Guerra. Acontece que a discussão academicista e classicista sobre “Arte”, nunca havia chegado – como até hoje não chegou – ao senso comum. A imensa maioria das pessoas no modelo urbano de sociedade dos séculos XIX e XX viveu à parte destes discursos circunscritos a elites eruditas e aos recintos de academias, escolas e universidades. Ou seja, o discurso das vanguardas se fez erudito para combater a erudição metafísica clássica.

Os acontecimentos produzidos pelas vanguardas artísticas do início do século XX, a despeito de sua novidade e intenção crítica, redundaram em “modelos” a serem estudados nas academias, incorporados ao repertório de aprendizes de desenho que, sem fugir do processo prático de formação e atuação disciplinar, os têm reproduzido como elementos estilísticos ou padrões gráficos especializados. Para mim, em coerência com

³⁵⁹ GARCÍA-QUIRÓS, op. cit., p. 252.

tudo o que aqui descrevi e comentei, estas não podem ser consideradas práticas estritamente modernas, mas sim clássico-modernas.



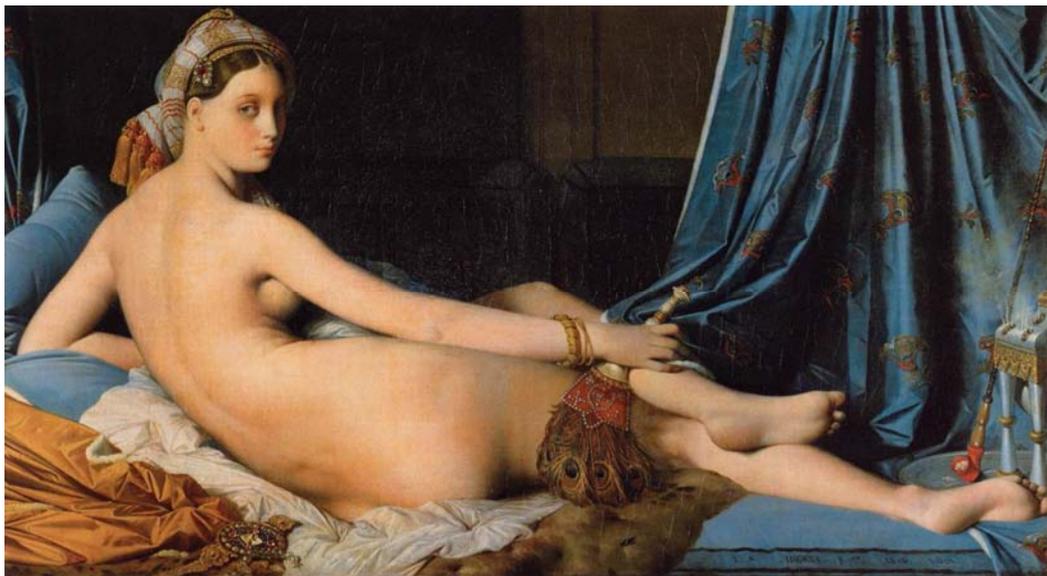




FIGURA 34 “DESSINER-DESIGN” NO SÉCULO XIX. 34.1 (pág. 147, linha de imagens de cima, á esquerda) Jacques-Laurent Agasse (suíço/1767-1849), “Retrato de um cavalo”, óleo sobre papel numa tábua, 1794-95, coleção privada. 34.2 (pág. 147, linha de imagens de cima, centro) François-Léon Benouville (francês/1821-1859), “Dois homens subindo uma escada”, pincel e tinta preta, giz branco e preto, Michael C. Carlos Museum of Emory University, Atlanta. 34.3 (pág. 147, linha de imagens de cima, à direita) Thomas Shotter Boys (inglês/1803-1874), “A torre de St. Jacques”, litografia, 1842, Musée Carnavalet, Paris. 34.4. (pág. 147, linha de imagens central, á esquerda) Károly Brocny (húngaro/1807-1855), “Bacante adormecida”, óleo sobre tela, 1850-55, Hungarian National Gallery, Budapest. 34.5. (pág. 147, linha de imagens central, à direita) Karl Pavlovich Bryullov (russo/1799-1852), “O último dia de Pompéia”, óleo sobre tela, 1833, State Russian Museum, St. Petersburg. 34.5 (pág. 147, linha de imagens de baixo, à esquerda) Gustave Courbet (francês/1819-1877), “Mulher com meias brancas”, óleo sobre tela, c.1861, The Barnes Foundation, Merion. 34.6 (pág. 147, linha de imagens de baixo, à direita) Carl Gustav Carus (alemão/1789-1869), “Uma gôndola sobre o Elba próximo de Dresden”, óleo sobre tela, 1827, Kunstmuseum, Düsseldorf. 34.7 (pág. 148, em cima, à esquerda) Augustus Charles Pugin (francês/1768-1832), “Espécies de arquitetura gótica (frontispício)”, gravura, 1821-23, coleção privada. 34.8 (pág. 148, em cima, à direita) Joseph Mallord William Turner (inglês/1775-1851), “A manhã depois do Dilúvio”, óleo sobre tela, c.1843, Tate Gallery, Londres. 34.9 (pág. 148, centro) Jean-Auguste-Dominique Ingres (francês/1780-1867), “A grande odalisca”, óleo sobre tela, 1814, Musée du Louvre, Paris. 34.10 (pág. 148, em baixo, à esquerda) François Gérard (francês/1770-1837), “A pátria em perigo”, óleo e grafite sobre tela, c.1832, coleção privada. 34.11 (pág. 148, em baixo, à direita) Eugène Delacroix (francês/1798-1863). “Sultão Mounay ben”, aquarela sobre grafite, 1832, Musée du Louvre, Paris. 34.12 (esta página, à esquerda) Francisco de Goya y Lucientes (espanhol/1746-1828), “Serrando a velha”, aguada sépia, c.1810, Musée du Louvre, Paris. 34.13 (à direita) Honoré Daumier (francês/1808-1879), “Mãe”, óleo sobre painel, c.1855, National Museum, Belgrado³⁶⁰.

O “*design*” gráfico de nossos dias convive com tal estado de coisas. Tudo parece ter se dado a partir da dominância absoluta da designalidade clássica (a *designalità* revivida e mantida pela *designalité*), que pôde se institucionalizar através do modelo

³⁶⁰ WEB GALLERY OF ART (imagens e dados). Disponível em: <<http://www.wga.hu/>>. Acesso em: 26 fev. 2010.

acadêmico no correr dos séculos XVI ao XVIII, e exercer a plena absorção dos discursos interiores e exteriores ao seu ideário. As generalizações de âmbito europeu e intercontinental das práticas de “desenho” do *Arts and Crafts*, *Art Nouveau* e *Art Déco* e do Estilo internacional de arquitetura e *design*, realmente atingiram grandes extratos populacionais, mas igualmente redundaram em estilos historicamente situados.

Todos esses acontecimentos foram continuamente relacionados com o modelo academicista francês que reproduziu, nos séculos XIX e XX, a sua mentalidade em cursos de arquitetura, pintura, escultura e *design* de escolas, institutos e universidades de todo o mundo, direta ou indiretamente baseados na ideia geral de “belas artes”. Ou seja, a grande maioria desses acontecimentos foi caracterizada por padrões clássicos, onde a ideia de “estilo” se fez e se faz presente (chega até nossos dias, por exemplo, pela nomenclatura “estilista” para o designer ou desenhista/projetista de moda).

Em meio a essa natureza bipartida da desigalidade dos séculos XIX e XX ocorreram, em dois momentos diferentes, duas práticas de objetivação do “desenho” que considero fontes fundamentais de apoio para o seu pensamento em nossos dias. Trata-se de um discurso do construtivismo russo na década de 1920 e de outro, de Michel Foucault, na década de 1970. Meu interesse sobre estes acontecimentos discursivos se deve principalmente a dois motivos. Primeiro, ao fato de se orientarem por perspectivas analíticas de práticas. Em segundo lugar, por identificar nelas raros exemplos de objetivação do “desenho” como “*design*”, na acepção que usei nesta pesquisa. O discurso construtivista parte das práticas de Paul Cézanne (1839-1906) e o discurso de Foucault, das práticas de Édouard Manet (1832-1883). A seguir, descrevo alguns acontecimentos que condicionaram os cenários antecedentes e contemporâneos às práticas de Manet e Cézanne, para no fim apresentar as duas análises.

O romantismo (*revivals* góticos, gregos, romanos), o *Art Nouveau* e o Estilo modernista de arquitetura e *design* foram formas e tentativas de homogeneizar, regionalizar e internacionalizar (nos dois últimos casos) padrões de “desenho”, que não fugiram de sentidos classicistas. Por um lado, a fotografia se refletiu em práticas pictóricas que enfatizavam a visão, anteriormente não usuais nos “desenhos”, de pequenos detalhes da natureza e do cotidiano, como o pré-rafaelismo inglês e o realismo

francês³⁶¹. Por outro lado, julgo também poder ser dito que não foi mais do que um deslizamento tecnológico do “olhar-janela”, da pintura e do “desenho” para a impressão foto-sensível. Ou seja, mesmo quando muitas dessas práticas se intencionaram críticas, não deixaram de fazer parte do imaginário clássico.

O século XIX foi caracterizado pela industrialização generalizada, inicialmente da economia das sociedades europeias e depois da sociedade norte-americana. Na minha visão, o fenômeno apontado por Medeiros, de uma “formatação” das massas populacionais de leitores da sociedade ocidental pelo enquadramento da e na página, somente tem verdadeiramente lugar no século XIX. Este não é somente o tempo apontado por Karl Marx (1818-1883), em suas publicações desde a década de 1840 e que culminam em *Das Kapital*, a partir de 1867, de uma massa de trabalhadores esmagados pela tirania do capitalismo. É também o tempo em que um maior contingente de assalariados acessa maiores possibilidades de consumo, anteriormente restritas a pequenas elites. A relação entre o trabalho assalariado, estendido a camadas mais pobres das populações, o uso industrializado da polpa da madeira para fabricar papel (somente generalizado a partir de 1840) e a difusão da alfabetização nos centros urbanos, viabilizam uma verdadeira explosão do público leitor, fazendo com que, dentre as mercadorias mais consumidas, estivessem impressos de todas as espécies – livros, cartazes, embalagens, catálogos, jornais e revistas ilustradas³⁶². A assunção oitocentista de modelo urbano para as sociedades ocidentais reproduziu uma ampliação das atividades culturais, que foram acompanhadas da produção e veiculação de imagens em larga escala e custos populares. Na França, por exemplo, entre 1830 e 1880, o número de semanários ilustrados (com “desenhos” gravados – a dominância de fotografias em preto e branco somente aconteceria a partir da década de 1890) aumentou dezessete vezes³⁶³.

As críticas de Marx não foram isoladas, encontram antecedentes no sentimento corrente e romântico de oposição à transformação da sociedade pela industrialização, como nos discursos dos ingleses William Blake (1757-1827) e Samuel Taylor Coleridge

³⁶¹ DENIS, op. cit., p. 55.

³⁶² Id., ibid., p. 40-41.

³⁶³ Id., ibid., p. 44 e 54.

(1772-1834) ou do escocês Thomas Carlyle (1795-1881)³⁶⁴. Em parte, é neste contexto que muitas vozes intelectuais, anteriores e posteriores à Marx, fizeram coro num conjunto de discursos marxistas. Foi assim que, na primeira metade do século XIX, emergiu o “*design crítico*” como parte de proposições políticas reformistas da sociedade. O inglês, arquiteto, designer e teórico do *design*, Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) inicia, na década de 1830, a defesa da recuperação de preceitos das formas medievais (mais propriamente góticas), com o objetivo de restaurar o “bom gosto” contra as formas industrializadas. As práticas de Pugin redundaram, sob variações de soluções e ideias, em acontecimentos relacionados, até o final do século, com o movimento *Arts and crafts* – e pode-se dizer, até o estabelecimento alemão da *Bauhaus* na Weimar da década de 1920.

Em 1837, o governo britânico estabelece uma rede de escolas públicas de *design*. Em 1856, Henry Cole (1808-1882) publica em Londres, *The Grammar of Ornament*, uma análise da aplicação histórica do *design* através da identificação de princípios geométricos básicos de formas culturais desde a Antiguidade até o Renascimento³⁶⁵. Em 1857, sob a direção de Cole, as escolas inglesas de *design* passam a fazer parte do South Kensington Institute, uma das mais importantes experiências de ensino de *design* do século XIX³⁶⁶.

John Ruskin (1819-1900), dando continuidade às práticas de Pugin e Cole, iria inovar quanto à forma crítica. Para ele, a organização do trabalho era a principal responsável pelos problemas de projeto e de estilo. Sob influência de uma visão sindicalista, acreditava que os bons resultados formais adviriam tanto da unidade de projeto e execução, quanto da satisfação do artesão no ambiente de trabalho. A partir da década de 1860, o designer e escritor William Morris (1834-1896) amplia a visibilidade sobre as ideias de Ruskin. Ao longo das décadas de 1860 a 1880, a firma de Morris e associados – a Morris & Co. – iniciaria uma série de práticas de produção de objetos decorativos e utilitários (móveis, tecidos, tapetes, azulejos, vitrais e papéis de parede),

³⁶⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 68.

³⁶⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 69.

³⁶⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 70.

sob uma intensiva atenção na qualidade dos materiais e nos aspectos da fabricação (sendo parte da produção feita artesanalmente ou por limitada mecanização)³⁶⁷.

Para mostrar a descontinuidade na relação entre a *designality* e a *designalité* é importante anotar duas coisas. Em primeiro lugar, estas práticas de “desenho” ou “*design*” produzidas na Inglaterra, apesar de fazerem uso da nomenclatura e se identificarem com a acepção vulgarizada de nossos dias, não correspondiam ao que aqui é considerado “desenho moderno”. Ao contrário, se inscreviam em práticas classicistas, estilísticas. Em segundo lugar, a *designalité* na França, no mesmo momento das práticas de Morris, a década de 1860, se encontra em franco desenvolvimento.

Em 1863, Napoleão III (1808 1873) muda o nome da *Académie des Beaux-Arts* para *École des Beaux-Arts*³⁶⁸. O ensino parisiense englobando academias e a *École des Beaux-Arts* se transforma num modelo de adoção internacional, no século XIX, e vai desempenhar este papel até as primeiras décadas do século XX – apesar das críticas ao seu modelo dirigidas pelas inúmeras vanguardas artísticas que emergiram nesse tempo. A expressão “belas artes” surgiu justamente como uma contraposição às “artes industriais”, da necessidade de marcar a diferença entre “*arts nobles*” e “*arts mécaniques*”³⁶⁹. Ou seja, a *École des Beaux-Arts* procurava se impor diante da também parisiense *École polytechnique*, valorizando suas práticas classicistas de “arte” – os alunos aprendiam através de catálogos de “tipologias” históricas de pintura, escultura e arquitetura – e menosprezando as práticas “tecnicistas” (o que não deve fazer supor que as práticas da *École polytechnique* também não fossem classicistas). Esses acontecimentos costuravam a relação *designality/designalité* no cenário das práticas francesas do século XIX – e, pode-se dizer, nele se inspiraram inúmeros estabelecimentos de ensino até o início do século XXI.

³⁶⁷ A partir da década de 1880, surgiram na Inglaterra diversas oficinas inspiradas no modelo de Morris de produção em escala artesanal ou semi-industrial, entre elas a Arts and Crafts Exhibition Society. Em 1891, Morris funda a editora Kelmscott Press, e produz importantes renovações das práticas de *design* de fontes e diagramação de páginas de livros. Na passagem do século XIX para o XX, o trabalho de Morris e das demais organizações inglesas similares atingiu repercussão internacional, passando a ser conhecido como movimento *Arts and Crafts* (“artes e ofícios”). *Id., ibid.*, p. 71-72 e 73-75.

³⁶⁸ WIKIPEDIA, *École des Beaux-Arts*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_des_Beaux-Arts>. Acesso em: 20 fev. 2010.

³⁶⁹ CABEZAS, op. cit., p. 54.

No século XIX, tanto o “*dessin*” e o “*dessein*” franceses, quanto o “*design*” inglês tiveram a obsessão de buscar um “estilo” que traduzisse de modo adequado o modo de vida da sociedade de seu tempo. Foram escritos textos apaixonados, principalmente arquitetônicos, em defesa de um ou outro estilo que qualificasse política, social e moralmente suas nações. Em meu entender, tanto as práticas historicistas de recuperação de formas gloriosas do passado grego, renascentista ou gótico, quanto a celebração mesmo dessa carência, enquanto possibilidade de combinação dos melhores aspectos dos vários estilos num ecletismo que denotasse a superioridade do presente, ou ainda a busca de um estilo que rompesse com as formas do passado e fosse o autêntico estilo de sua época, foram posturas clássicas, disciplinares³⁷⁰.

Ao mesmo tempo, de práticas tão díspares quanto às de “*design*” de Morris em Londres às de “*dessin*” da recém fundada *École des Beaux-Arts* em Paris, e da redação do primeiro dos volumes de *O Capital* por Marx, dois pintores franceses iniciariam separadamente uma série de práticas sob um regime diferente. Com uma pequena antecedência, primeiro Édouard Manet (1832-1883) e depois Paul Cézanne (1839-1906) produziram “desenhos” constituídos de tal forma que, para os olhos de alguns analistas, seriam responsáveis pela emergência de uma nova tradição pictórica.

E com efeito, o que fizeram Manet e Cézanne foi dar forma à *designality* que se esboçava desde o século XVII. Seus exemplos práticos serviram de apoio para os impressionistas e, pode-se dizer, para todas as vanguardas artísticas que se seguiram, dando lugar à estilização das figuras que a sociedade ocidental conheceu sob a forma generalizada de charges, histórias em quadrinhos, e design gráfico no século XX (e mesmo para a concepção dos “desenhos” de objetos utilitários do *Art Nouveau*, *Art Déco*

³⁷⁰ Posturas clássico-disciplinares que visavam a vitória, a superação. Pois, na verdade, a novidade do pensamento e das práticas modernas não reconduzia à concepção de hegemonia, de imposição de um regime de verdade. Esta é uma leitura condicionada pelo pensamento clássico. Se fosse assim, a emergência da modernidade seria somente uma renovação da racionalidade que fora dominante nos séculos anteriores. Pelo contrário, como bem mostrou Foucault, as novas ideias eram de relativização, de controlar sem disciplinar, governar economicamente e não policialmente. Não a rígida taxação interna dos produtos em cenários-nações, mas a observância de seus ciclos em mercados globais, em que muitas variantes se conjugam e devem ser ponderadas. Não uma única verdade, portanto. No entanto, mediante interesses classicistas, a discursividade moderna foi incorporada a políticas em que os “fins justificavam os meios”, de uma competitividade desligada da justiça social (com vários acontecimentos desastrosos bem conhecidos). Ou seja, mascarados pela racionalidade clássica e disciplinar, os acontecimentos modernos continuaram a ser, no século XX, defesas de verdades restritas a muito poucos. Dessa maneira, mediante conduções “clássicas” de iniciativas “modernas” – como aquelas das vanguardas históricas cubistas, dadaístas, expressionistas, construtivistas –, os acontecimentos foram formatados em estilos, padrões e modelos. E essas mesmas “vanguardas” transformadas em “estilos”.

e da arquitetura e *design* modernistas). Com Manet e Cézanne irrompem, com uma diferença de quase três séculos desde os primeiros usos da nomenclatura “*design*” na Inglaterra, as primeiras configurações pictóricas de práticas na nova designalidade, a moderna. As práticas de Manet e Cézanne, pela primeira vez na história da designalidade, literalmente viram de “cabeça para baixo” a antiga racionalidade da *designalITÀ*, tal como havia sido constituída no século XIII.

Duas objetivações do “desenho” foram produzidas, usando como base as práticas pictóricas de Manet e Cézanne, em meu entender constituindo o objeto moderno do “*design*”. É preciso voltar a dizer que não se trata da análise desses discursos como teorias. Nem se trata da busca da originalidade destas reflexões, mas de considerá-las como práticas discursivas específicas e históricas que buscam se impor às coisas. Meu interesse nesses dois discursos recai sobre sua capacidade de subverter as regras tradicionais impostas ao “desenho” e constituir uma nova ordem. Ou seja, trata-se de elementos de importância para a problematização do objeto do “desenho”. O primeiro discurso, dirigido à Cézanne, é do construtivista russo Tarabukin Nikolai Mikhailovich (1889-1956), na década de 1920. A segunda análise, dirigida à Manet, é de Michel Foucault na década de 1970. É importante atentar para duas coisas. Primeiro, a diferença no tempo em que tais discursos foram produzidos. Segundo, para o fato de que, depois do aparecimento dessas análises, muito pouco foi acrescentado a estas discussões. Minha suposição é a de que este “silêncio” seria uma evidência do prosseguimento da dominância das práticas classicistas em nossa sociedade. A dificuldade na compreensão e valorização de discursos como o de Mikhailovich e o de Foucault seria decorrente do estranhamento que eles provocam em pessoas formadas eminentemente numa ordem disciplinar.

É provável que Michel Foucault não tenha conhecido a obra de Mikhailovich quando, em 1971, numa conferência em Tunis sobre Manet – publicada somente em 2009 com o nome, *Manet and the Object of Painting* – analisou a reinvenção da pintura produzida por este pintor do século XIX, a partir de sua própria materialidade – como parte do objetivo presente no conjunto de sua obra, de pensar o impensado em instituições e práticas. Não havendo possibilidade de remediar a ausência de um comentário de Foucault que relacione suas teses sobre Manet às teses construtivistas e produtivistas sobre Cézanne, estabeleço aqui minhas próprias considerações.







FIGURA 35 AS PRÁTICAS DE MANET E CÉZANNE. 35.1 (pág. 157, em cima, à esquerda) Manet: “O tocador de pífaro”, 1866, Musée d’Orsay, Paris. 35.2 (pág. 157, em cima, à direita) Manet: “A música nas Tulherias”, 1862, National Gallery, Londres. 35.3 (pág. 157, centro) Manet: “Almoço na relva”, 1863, Musée d’Orsay, Paris. 35. 4 (pág. 157, em baixo, à esquerda) Manet, “Baile de máscaras na ópera”, 1873, National Gallery of Art, Washington. 35. 5 (pág. 157, em baixo, à direita) Manet, “Argenteuil”, 1874, Musée des Beaux-Arts, Tournai. 35. 6 (pág. 158, em cima) Manet: “Um bar no Folies Bergère”, 1881-1882, Institut Courtauld, Londres³⁷¹. 35.7 (pág. 158, em baixo) Cézanne: “Natureza morta de maçãs e laranjas”, 1895-1900, Musée d’Orsay, Paris. 35.8 (esta página, em cima, à esquerda) Cézanne: “Os jogadores de carta”, óleo sobre tela, 1892-95, Courtauld Institute, Londres. 35.9 (em cima, à direita) Cézanne: “Mont Sainte-Victoire”, óleo sobre tela, 1904, Museum of Art, Philadelphia. 35.10 (em baixo) Cézanne: “Banhistas”, óleo sobre tela, 1874-1875, Metropolitan museum New York. 35.11 Cézanne: “Banhistas”, óleo sobre tela, 1906, Museum of Art de Philadelphie³⁷².

³⁷¹ WIKIPEDIA, Édouard Manet. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Manet>. Acesso em: 20 fev. 2010.

³⁷² WIKIPEDIA, Paul Cézanne. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne>. Acesso em: 20 fev. 2010.

Para Foucault, Manet teria desarticulado o dispositivo ideológico clássico posto em prática desde o século XIII, a *designalità*, através de diferentes maneiras de tratar o espaço da tela, a iluminação e a posição do espectador. Manet teria rompido o “pacto” anteriormente existente nas pinturas clássicas – leia-se, aquelas que se utilizavam do senso “olhar através de” –, que ligava a imagem pintada à realidade que a inspirava. O estado do referencial, presente em toda esta tradição do século XIII ao XIX, seria literalmente mandado para os ares por Manet. Com Manet, a pintura se referiria a ela mesma, não imitaria nada além de seu próprio jogo.

Uma das ousadias apontadas por Foucault nas práticas de Manet, seria a insistência em muitas de suas telas de produzir um testemunho sem a participação do espectador, ao mostrar figuras que dirigem seus olhares em direção a um ponto fora da tela. Na pintura *Un bar aux Folies-Bergère* (1881-1882) – ver figura 35.6, na página 158 –, nem o espectador nem o pintor têm posições definidas em lugar algum, em virtude de um jogo de infidelidades e distorções presentes num espelho, que reflete o que não deveria refletir. O espaço normativo e disciplinado da pintura clássica, que atribui lugares claros e definidos ao autor e ao espectador, se transforma num jogo em relação ao qual o espectador deve se colocar. Dessa maneira, o espectador é continuamente lembrado de sua experiência diante de um objeto plano, sem profundidade, que a luz atinge de uma só vez, numa concepção de obra de “desenho” como “coisa diante do espectador”. O que Foucault assinala, na transformação do “desenho” em Manet, é o definitivo afastamento das certezas do indivíduo sobre o seu lugar no mundo. Espelho, superfície pictórica e realidade física passam a constituir três elementos cognitivos distintos. Para Foucault, com Manet se dá a emergência do “objeto-pintura”, da imagem como materialidade pura. A irrealidade das composições é tal que o espectador necessita se colocar numa posição autônoma, não havendo mais possibilidades de se projetar na ou se identificar com a obra diante de si. Manet daria lugar à nova experiência do espectador moderno, consciente de sua presença e posição diante de um objeto que o questiona.

Mais de cinco décadas antes de Foucault, o teórico e historiador de arte, Tarabukin Mikhailovich, produziu, nas discussões públicas da Rússia revolucionária, ao lado de outros teóricos como Ossip Brik (1888-1945), Boris Arvatov (1896-1940),

Boris Kushner (1888-1937) e Alexei Gan (1889-1940)³⁷³, uma análise da pintura de Paul Cézanne, semelhante a que Foucault dirigiu a Manet.

Em 1921, Mikhailovich participou do primeiro Grupo de Trabalho Construtivista e poucos meses depois, no mesmo ano, do movimento produtivista que propunha o “utilitarismo como uma radicalização materialista do construtivismo”. As obras de Mikhailovich que foram traduzidas para o francês, o inglês e o espanhol são as que produziu em 1923, *Do Cavalete à Máquina* e *Por uma Teoria da Pintura*. Sua obra capital, *O Problema do Espaço na Pintura* (1927) permanece sem tradução³⁷⁴.

Segundo Luiz Renato Martins, a nomenclatura produtivismo não é conhecida na terminologia ocidental (não é feita distinção). É comum, nos escritos ocidentais, entender construtivismo como relacionado a práticas artísticas baseados na abstração e geometrização – a exemplo daquelas da Bauhaus, do neoplasticismo holandês, do grupo francês Abstração-Criação, do manifesto inglês *Circle* (1937) e da escola suíça de Ulm (pós segunda guerra). Mas apesar de todas essas práticas serem ecos variados do construtivismo russo, em muito pouco se relacionam com seus princípios e objetivos³⁷⁵.

Para estabelecer uma polarização explícita do pensamento construtivista com a tradição pictórica ocidental, Mikhailovich pronuncia, em 1921, a conferência “*Foi pintado o último quadro*”. Esta não era apenas uma posição pessoal, mas sim uma ideia vulgarizada no meio intelectualizado do construtivismo russo. Tal referência aponta para a extinção da arte como atividade especial de bases artesanais. Esta “pintura” ou “arte de cavalete” envolvia tanto a pintura propriamente dita, quanto a literatura, o teatro ou a música. A questão era dirigida à dissolução da arte na vida e a valorização da vida como arte³⁷⁶. O objetivo do construtivismo foi se constituir como novo sistema estético, reunindo práticas artísticas e pensamento crítico numa nova síntese. A arte, sob

³⁷³ MARTINS, L. R., 2007, p. 57.

³⁷⁴ Id., *ibid.*, p. 57-58.

³⁷⁵ Estas análises teriam sido condicionadas por três acontecimentos relacionados. O primeiro foi a repressão stalinista, que amordaçou os discursos construtivistas e produtivistas na Rússia principalmente a partir de 1928. O segundo acontecimento seria ligado aos discursos de artistas emigrados para países ocidentais, que eram opositores da tendência majoritária do movimento construtivista e se apresentaram como construtivistas autênticos – por exemplo, Naum Gabo (1890-1977) e Antoine Pevsner (1866-1962). Wassily Kandinsky (1866-1944) e Marc Chagall (1887-1985), apesar de não terem se considerado construtivistas, também não contribuíram para desfazer estas confusões. O terceiro acontecimento seria, após 1945, a Guerra Fria, que deu sequência ao apagamento do construtivismo iniciado pelo stalinismo. Id., *ibid.*, p. 58-59.

³⁷⁶ Id., *ibid.*, p. 60.

a visão construtivista, se colocava em oposição à sistemática da arte representativa, que havia sido teorizada por Brunelleschi, Alberti e della Francesca, cinco séculos antes. Os teóricos russos visavam uma “arte não representativa”, a destruição da estética contemplativa e a elaboração de uma estética materialista, fundada no diálogo das práticas da arte, do trabalho e da “produção”³⁷⁷.

Ou seja, o construtivismo produtivista não tratava apenas de uma reestruturação funcional – como a que ocorreu nas práticas arquitetônicas modernistas ocidentais do início do século XX –, mas constituía um pensamento sobre o conjunto de relações sociais afetadas pelo trabalho artístico. O ato estético (conjugado ao marxismo) implicaria uma determinação recíproca entre produção, consumo e recepção, tanto no nível reflexivo quanto prático³⁷⁸. Portanto, não houve, no construtivismo produtivista, a pretensão de fundar um novo modelo contemplativo, fundado na geometrização ou na abstração, como foi feito no lado ocidental pelo suprematismo. O que é determinante no construtivismo russo é a consideração de um regime de experiência estética não contemplativa, mas socialmente interessada³⁷⁹.

As práticas de Cézanne tinham um significado estratégico para o construtivismo, pois segundo Mikhailovich, a partir deste pintor emerge a atenção sobre a estrutura material da tela. As semelhanças com a análise de Foucault dirigida a Manet são muitas – é curioso o fato de Foucault não referir Cézanne e Mikhailovich não referir Manet. Com Cézanne, para Mikhailovich – assim como Manet, para Foucault –, a estrutura da pintura ganha destaque, se apresenta como foco de atenção. Algumas vezes Cézanne apresentou telas com porções não pintadas – procedimentos que espantaram até mesmo os simbolistas (impressionistas). Seu intuito era, em oposição à tradição pictórica, evitar a hegemonia da composição, suas regras, sua lógica e combinações, e enfatizar a prática e o tratamento físico do suporte. Esta “arte processual” expunha a prática artística, algo que para o produtivismo, sempre fizera parte das representações desde a Antiguidade, mas que fora ocultado pela tradição da pintura ocidental desde o Renascimento. Para o produtivismo, a “arte processual” de Cézanne tinha o mérito de expor a fabricação e

³⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 61-62.

³⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 62.

³⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 62-63.

seus nexos, afastando a função de representar formas estranhas a ela. Apontava para uma consciência materialista, que conferia soberania à prática sobre a composição³⁸⁰.

Para os construtivistas produtivistas, após Cézanne, as obras de arte são objetos e não mais janelas para se olhar através. De acordo com Kazimir Severinovich Maliévitch (1878-1935), tratava-se de um “novo realismo pictórico”, que se pretendia distinto do realismo ingênuo e naturalista. Em outras palavras, as obras de arte são construções (materiais, reais, literais) e não composições (ilusões, representações).

[...] a participação de muitas indústrias é necessária à fabricação de qualquer produto. O objeto perde toda individualidade no processo de produção”, e ainda que “numerosos produtos atuais não se apresentam mais como objetos, mas como complexos de objetos, indissolúvelmente ligados no processo de consumo, e formando um sistema - ou bem nem se trata mais de trabalho materializado. Assim, tal é o caso da utilização de energia elétrica, um sistema complexo de instalações que fornece mercadorias, sob a forma de luz, calor, força motriz, etc. Nós chegamos por aí a um conceito novo, o de dispositivo, desconhecido nas condições de uma cultura material, menos desenvolvida. Enfim, a produção em série apaga as fronteiras da noção de objeto, ao conduzir a uma redução extrema do tempo de exploração do objeto, indo por vezes até a utilização deste uma única vez. [...] O objeto perde, pois, sua razão de ser, como algo concebido para um tempo de utilização importante, e se torna uma coisa que se consome uma única vez: não é mais um elefante, mas uma borboleta efêmera³⁸¹.

Mikhailovich atenta para o desaparecimento do objeto como resultado da produção em série. A agudeza deste discurso russo da década de 1920 impressiona pela semelhança com o cenário de inícios do século XXI. Ou seja, para mim, Foucault e Mikhailovich dão visibilidade, em suas análises de Manet e Cézanne, ao objeto pictórico moderno, a *designality*, que funda a participação dos espectadores em jogos de posições relativas, incertas e abertas, que se conectam com um sistema significativo maior, o mundo. A ordem da *designalità* era fechada; o objeto pictórico clássico definia – fazendo as vezes do “elefante” imaginado por Mikhailovich – o lugar dos espectadores diante dos “desenhos”. Os observadores do “*disegno*” e do “*dessin*” eram fixados numa ordem dada, apenas importando aquilo que era interiormente representado na pintura, o que se “via através dela”. Em meu entender, um dos elementos destacados tanto por Foucault quanto por Mikhailovich neste aparecimento do objeto pictórico moderno é a interatividade: o espectador faz a obra. Isto tanto esteve de acordo com as práticas “*ready-made*” de Marcel Duchamp (1887-1968), quanto também está na

³⁸⁰ Id., *ibid.*, p. 63-64.

³⁸¹ MIKHAILOVICH, *Do Cavalete à Máquina*, p. 65 apud MARTINS, L. R. op. cit., p. 70.

relação entre espectador (usuário) e interfaces pictóricas eletrônicas do mundo WWW, exemplos atuais das “borboletas-efêmeras” imaginadas por Mikhailovich na década de 1920.

Impressiona lembrar que estas práticas de “desenho” e esta reflexão construtivista sobre a designalidade foram substituídas pelo chamado realismo socialista de Stalin que, juntamente com a propaganda hitlerista, se constitui como um exemplo trágico do classicismo disciplinar no século XX. É conhecido o descompasso e a mescla de valores clássicos e modernos nos acontecimentos futuros do *design* inspirados nos principais movimentos vanguardistas: síntese, simplificação e abstração formal (ideias presentes em Manet e Cézanne), relacionadas ao interesse em padrões industriais baseados num racionalismo científico (ideias classicistas). É interessante apontar que as práticas ditas “modernistas” de “desenho” de mobiliários de Alvar Aalto (1898-1976), Gerrit Rietveld (1888-1964), Le Corbusier (1887-1965), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), Marcel Breuer (1902-1981) e Wilhelm Wagenfeld (1900-1990), se tornariam ironicamente “clássicos” do “*design*” do século XX – a despeito de sua intenção de serem acessíveis a grandes massas populacionais, constituíram-se em peças de coleção, vendidas a altos preços. A própria tradição discursiva aponta, portanto, o desajuste dessas práticas com a designalidade moderna. Se forem “clássicos” não podem ser “modernos”, ou pelo menos são representativos da simbiose *designality/designalité* que antes referi.

Ainda é possível perceber a clara vinculação das práticas pictóricas, arquitetônicas e de *design* modernistas à mentalidade acadêmica “*beaux arts*” do século XIX, mediante as nomeações dos vários prêmios oferecidos na década de 1950, como o *Good Design Award* na Grã-Bretanha, o *Compasso d’Oro* na Itália e o prêmio *Beauté France* na França³⁸². Melancolicamente, o estilo internacional de arquitetura e *design* fechou o seu ciclo nas décadas de 1970 e início de 1980, tendo alcançado o *status* de estilo comunicacional e arquitetônico preferido entre nove de dez grandes corporações multinacionais, não porque era um estilo de massa ou de contestação da ordem capitalista, mas sim porque permitia grandes economias e grandes lucros à

³⁸² DENIS, op. cit., p. 115.

racionalização dos canteiros de obras e à modulação industrializada dos elementos construtivos – como no caso exemplar da identidade corporativa da IBM³⁸³.

O desconcerto entre práticas clássicas e modernas, e a falta de visão histórica da centralidade do “desenho” nos acontecimentos atuais são nítidos nas palavras, proferidas em 2007, pelo arquiteto e professor da UNAM³⁸⁴, Alfonso Ramírez Ponce:

[...] por quê se substituíram, – sobretudo nas escolas –, as palavras adequadas em nosso idioma, que empregamos desde sempre, por outra palavra imprecisa e de outro idioma? A resposta é complexa, só observemos que num país como o nosso, no qual a dependência cultural não só persiste, mas segue se reproduzindo, é mais fácil repetir as ideias que nos vêm do mundo “desenvolvido”, que produzir e defender as nossas. Se nos países anglo-saxões, sua prática acadêmica e profissional faz com que o “*design*”, seja tomado como a totalidade, ao substantivá-lo; – “*urban design*”; “*architectonic design*”; “*landscape design*”; “*industrial design*”; etc. –, então, por quê não fazê-lo nós? Se copiamos sua arquitetura “internacional”, sua *high tech*, e em alguns casos, até sua forma de vida; Por quê não fazê-lo com seus termos? Claro, que por elementar congruência, sugeriríamos, aos que assim pensam e falam, que tratassem de mudar o nome de nossas escolas. De Escolas ou Faculdades de Arquitetura a Escolas ou Faculdades de *Diseño* e assim, enterramos de uma boa vez aos milenares arquitetos e ficamos com os “modernos” diseñadores ou “licenciados em diseño”. [...] o espanhol possui a palavra *diseño –dibujo–* que é diferente mesmo que se pareça na forma, da palavra *desígnio*, propósito. Assim *dibujar* é desenhar e *designar* é formar propósito. O inglês só tem uma palavra para referir-se a ambos conceitos, “*design*” é desenho e propósito, *diseño* e *desígnio*. Conseqüentemente “*to design*” equivale em inglês a desenhar e designar. Pois bem, em vez de manter a riqueza de nosso idioma, [...] o empobrecemos ao introduzir ao verbo espanhol *diseñar*, além de seu próprio significado, a *espanlesa* de designar, projetar, intentar. Colocada em andamento semelhante corrupção, o mencionado *diseñar* já em *spanGLISH*, se torna um coringa e acaba em sinônimo de pensar, de conceber e mesmo de cortar: “*diseñó* um tratado de matemáticas”; “vai *diseñar* uma nova política”; “está *diseñando* um novo vestido”³⁸⁵.

Este texto endossa o que foi dito a respeito da extensão das práticas academicistas clássicas (é um discurso de um professor da Universidade Nacional Autônoma do México) até o início do século XXI (foi publicado na *Internet* há apenas dois anos). Em primeiro lugar, penso que existe aí um apagamento do lugar central do “desenho” nas práticas pictóricas e arquitetônicas. Presumo que este tipo de discurso seja uma proveniência do conceito iluminista de “Arte” do século XVIII, que subtraiu o “desenho” do papel protagonista que ocupava no discurso da *designalITÀ*. Em segundo lugar, é classicista por dois motivos. Primeiro, por fundar uma defesa nacionalista do

³⁸³ Id., *ibid.*, p. 118.

³⁸⁴ Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

³⁸⁵ PONCE, 2007.

uso das palavras vernáculas. E segundo, por menosprezar o “desenho” e os praticantes de “desenho” e valorizar a arquitetura e os arquitetos. Além disso, carece do conhecimento que relaciona o “desenho” tanto ao “*disegno*” italiano dos séculos XIII ao XVI, quanto aos “*dessin*” e “*design*” dos séculos XVII ao XXI. Interessa lembrar que, para Foucault, conhecer não é compreender, mas romper. É mostrar a emergência histórica de um objeto, através de discursos que lhe dão visibilidade (neste sentido, não existem descobertas, os discursos já existem). Foi dessa modo que, aqui, pensei o “desenho” de uma maneira que eu mesmo não pensava.

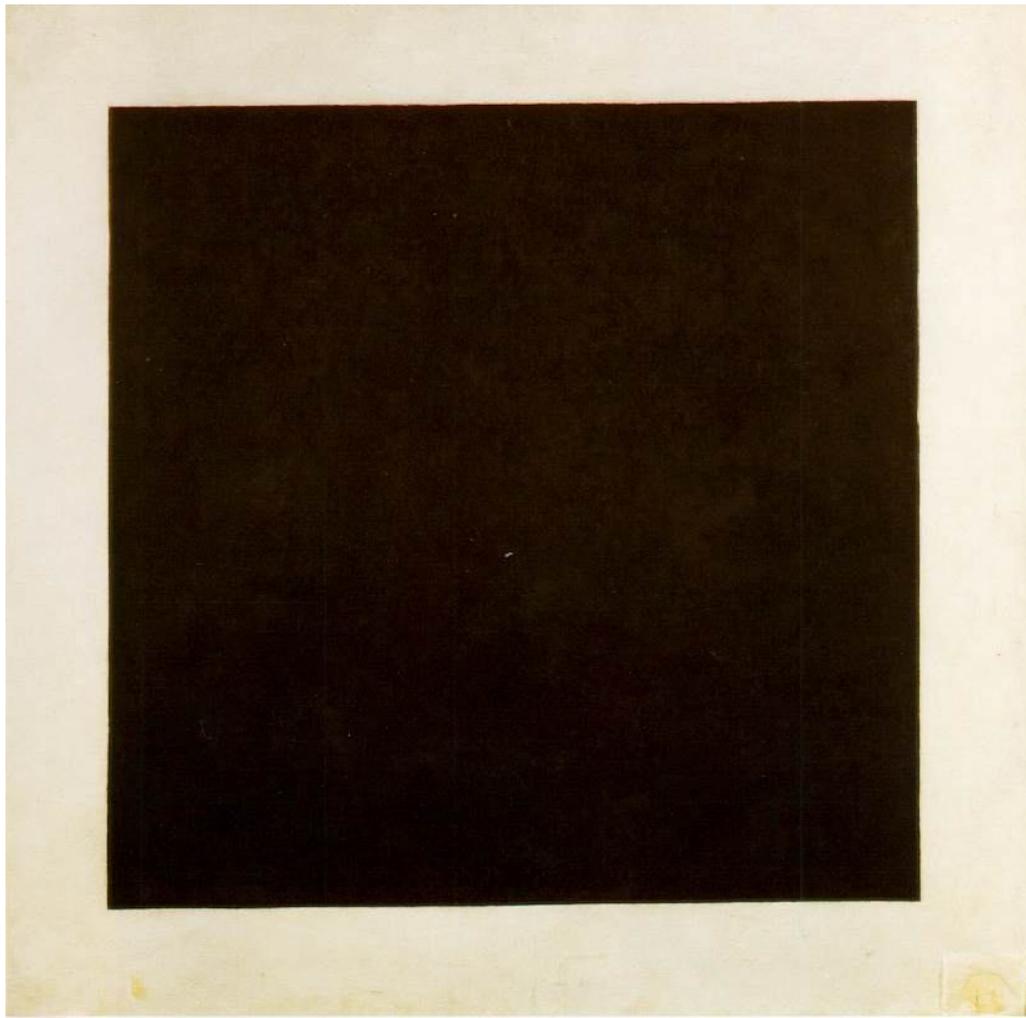


FIGURA 36 A INCERTEZA COMO UM VÉU SOBRE A JANELA. Kazimir Malevich (1878–1935), “Quadrado negro sobre fundo branco, óleo sobre tela, 1915, State Russian Museum, St. Petersburg³⁸⁶.

³⁸⁶ WIKIPÉDIA, Kazimir Malevich. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich>. Acesso em: 20 fev. 2010.

5 CONCLUSÃO: DA CENTRALIDADE PRÁTICA DO PROCESSO “DISEGNO/DESIGN” E PESQUISAS FUTURAS

Somos habituados a ouvir variadas versões de histórias formuladas na própria Modernidade, que se constituem em verdadeiras apologias sobre o “fim do desenho”. Defesas ora apaixonadas, ora cataclísmicas da perda de sua importância perante o aparecimento constante de novas técnicas. Penso que esta pesquisa contribuiu para evidenciar o lugar central do “desenho” na história e no tempo presente da sociedade ocidental. O motivo principal para esta pretensão é por julgar ter aqui mostrado que o “desenho”, desde o seu aparecimento no século XIII, se constituiu numa faceta discursiva das próprias racionalidades que deram suporte e foram suportadas pelas práticas generalizadas da sociedade ocidental. É dessa maneira que o “desenho” se transmuta em “designalidade” e está na própria visibilidade das racionalidades dominantes.

Então, primeiro e principal argumento desta pesquisa: a análise genealógica e discursiva dos acontecimentos do “desenho” daria conta do que aqui chamei “história da designalidade” na sociedade ocidental. Designalidades enquanto semânticas e sintaxes de indícios visuais, conjuntos de sinais perceptíveis das práticas que foram apoiadas e se apoiaram em duas formas de pensar dominantes nos últimos oito séculos, o classicismo disciplinar da *designalITÀ* e o liberalismo de controle da *designality*.

Ou seja, as formas, o “desenho” que traduz como as pessoas vivem, as coisas que manipulam, como se vestem, se abrigam, se locomovem, representam o mundo e a si mesmas, se comunicam por textos ou figuras, em páginas ou *pages*, e se organizam historicamente no tempo e arqueteticamente no espaço, é dado por este componente que expõe a urdidura de coerência – ou incoerência – de todas essas práticas: a designalidade. Daí que o “desenho” não possa ser simplesmente aprisionado a relações, comprometimentos e dependências exclusivas às transformações tecnológicas. Ele é anterior, está na base das transformações técnicas, práticas e de pensamento. É um sensível indicador das condições de possibilidade que estão dadas em cada cenário histórico distinto. Assim, a “revolução” eletrônica e digital não é nem será isoladamente responsável pelo destino do “desenho”, porque ela própria é em parte resultado dele.

Segundo argumento colocado por este texto: o desenho não existia antes do século XIII. Primeiro, pelo simples motivo de que esta palavra somente aparece neste tempo. Segundo, porque o “desenho” seria um componente da modificação de racionalidades cristãs ocorridas nos séculos XI e XII – de um homem subjetivado pelo pecado original a um homem feito à imagem e semelhança de Deus. É isto que a *designalità* torna visível quando se reproduz em “olhar-janela”, numa visão completamente diferente da visão do período medieval anterior. Agora o “desenho” possível era inundado pela luz divina – que antes apenas seria alcançada no além –, viabilizando um olhar humano como se de Deus fosse. Essa clara indicação e identificação da racionalidade cristã pela designalidade, fez com que o fenômeno do “desenho” passasse a coordenar todas as práticas pictóricas, independentemente da permanência das formas nominativas provenientes de tradições diferentes como o “debuxar” e o “*drawing*”.

Terceiro argumento defendido por esta pesquisa: o “debuxar” e o “*drawing*” são práticas nominativas e pictóricas decorrentes de tradições anteriores ao “desenhar” – a primeira greco-romana e com aproximadamente mil anos e a segunda céltico-germânica e com aproximadamente cinco mil anos –, que são absorvidas pela nova racionalidade cristã no século XIII, no processo da *designalità*.

Quarto argumento: a teoria da perspectiva dos séculos XV e XVI não deve ser vista como o suporte em que se fundou a pintura ocidental. Ela não é mais que o pensamento sistematizado da *designalità*, a tentativa de transformar a designalidade em ciência.

Quinto argumento: esta *designalità* teria sido a base para o pensamento absoluto e disciplinador que gerou o Estado policial, a maneira com que as sociedades europeias organizadas se geriram no tempo da economia mercantil. E estaria igualmente na base do modelo de implantação, nos séculos XVIII, XIX e XX, de muitas instituições que objetivavam o disciplinamento das populações: os quartéis, os hospícios, os hospitais, as escolas, etc.

A *designalità* foi dominante, numa condição de hegemonia que bateu às portas da exclusividade, até o século XVI. O discurso de Federico Zuccaro, de inícios do século XVII, “*disegno, segno di Dio*”, é a sua tradução, sua síntese em completa

coerência. Mas encontra relação também com a alteração da política em torno da *designalità* que acontece já no século XVI, como resposta às inúmeras reformas protestantes ocorridas neste tempo. Pode-se dizer que, “liberdade criativa” para a geração das formas da designalidade, nunca houve; as próprias formatações diferentes de “desenho” foram modelos de submissão a determinados sentidos de ordem. Mas, no século XVI, XVII e XVIII, a ausência de documentos escritos regulamentadores do “desenho”, pelo menos em termos de obras pictóricas, é substituída por documentos eclesiásticos católicos que determinavam o tom da luta contra os discursos luteranos. A sensibilidade indicadora da designalidade mostra que, em meio a este grande esforço da comunidade católica europeia para manter a visualidade de sua antiga “razão”, emerge o “*design*” como nova forma generalizada de praticar o “desenho”, em suas modalidades discursivas nomeadoras e pictóricas (arquitetônicas, escultóricas, etc.).

Sexto argumento: o “*design*” é a prática que torna visível a racionalidade moderna, através da *designality*. A *designality* seria o aspecto visual da racionalidade liberal, do jogo sem posições definidas, da relatividade, do controle mediante índices estatístico-populacionais, da incerteza, da interatividade. Não há aqui, obviamente, nenhuma defesa de determinado tipo de política em relação a outras. A constatação é devida principalmente a aceitação dos argumentos analíticos produzidos pelo filósofo Michel Foucault.

O aspecto “industrial” que hoje é vinculado ao “*design*”, faria com que fossem esperadas tanto sua emergência quanto a disseminação de suas práticas iniciais em regiões protestantes, pois muitas sociedades em lugares como estes, no século XVII, começaram a abandonar o modelo econômico mercantilista. No entanto, na descontinuidade dos acontecimentos do “desenho”, que é, em última análise, a verdadeira soberania de suas condições históricas de possibilidade, apenas se reservou esta pretensa “coerência” para a emergência do nome “*design*”, na Inglaterra de 1540. Quase ao mesmo tempo em que se deu a separação da Igreja anglicana da católica, apenas alguns anos antes, em 1534. No entanto, “*design*” com sentido de “projeto” somente apareceria na Inglaterra do século XVII, nas décadas de 1640 e 1660. E sua disseminação aconteceria num país católico, a França do século XVII, justamente o Estado do “rei sol” Luis XIV, que concentraria a política de manutenção da *designalità* através do projeto de uma *designalité* academicista e absolutista.

Sétimo argumento: a desigualdade a partir daí foi composta num binômio *designality/designalité* que chegou até o século XXI.

Talvez muitas das incertezas que acompanharam e acompanham a sociedade ocidental globalizada do século XX até nossos dias, não sejam apenas decorrentes das características da racionalidade liberal moderna. Presumo que a cisão, a disputa de dominância entre esta racionalidade e a racionalidade clássica, e a identificação direta, pelas populações, através da visibilidade dos acontecimentos conjuntos das duas desigualdades, tenham condicionado fortemente esses tempos.

É deste cenário de acontecimentos descontínuos, que emergiram duas objetivações do “*design*” que são coerentes com a noção que foi apresentada por esta tese.

Oitavo e último argumento: as reflexões do construtivista russo Tarabukin Nikolai Mikhailovich na década de 1920 e de Michel Foucault na década de 1970, sobre as práticas de Paul Cézanne e Édouard Manet, respectivamente, se constituíram aqui como objetivações do “desenho” moderno.

A noção contemporânea de desenho é base tácita e inseparável de uma infinidade de manifestações expressivas. Desde a variedade de tipos e letras usadas na publicidade e em editores de texto até as mais simples garatujas e rabiscos. De pinturas, gravuras e logotipos a práticas urbanas como o grafitismo e as pichações. Das primeiras animações bidimensionais de Walt Disney às interfaces gráficas computacionais tipo Windows, às animações 3-D (algumas estereoscópicas) e efeitos especiais para cinema e vídeo de estúdios como a Sony Pictures Imageworks, a Pixar Animation Studios ou a DreamWorks SKG (Spielberg, Katzemberg e Geffen). Desde a representação da tridimensionalidade euclidiana da perspectiva linear cônica clássica às experiências com imagens não-euclidianas de Maurits Cornelis Escher (1898-1972) ou de *softwares* que modelam fractais. Da materialidade milenar dos suportes táteis convencionais de desenho à novidade de algumas décadas da virtualidade interativa das telas de computador ou da surpreendente possibilidade de uma nova relação real-virtual de imagens holográficas – espécies de fantasmagorias, imagens imateriais que flutuam no espaço. Desde mapeamentos diversos, dirigidos a muitos setores das ciências (geografia, geologia, astronomia, biologia, fisiologia, sociologia, etc.), ao *design* (de

vestuário, de mobiliário, de joalheria, etc.), a projetos arquitetônicos, urbanísticos, mecânicos, eletroeletrônicos, eletroacústicos, navais, aeronáuticos, aeroespaciais. Se quisermos dizer que este estado de coisas é uma novidade para a sociedade ocidental, deve-se acrescentar: “que nos acompanha desde o século XIII”. A acumulação das formas nominativas e pictóricas no século XX e no início do século XXI são testemunhos da rica e descontínua história “desenhada” pelo “desenho”.

Meu argumento foi o de que, apenas agora estaríamos ingressando num tempo em que, pela primeira vez na história, práticas pictóricas e práticas nominativas do “desenho” moderno estariam se generalizando sob a incerteza, a relatividade e o jogo interativo, principalmente nos ambientes virtualizados da WWW. Configurando aquilo que Medeiros chamou de deslizamento da antiga transformação da superfície de papel em página, para a nova experiência de transformação da “área de trabalho” em *page*.

Dentre as possibilidades de ampliação desta pesquisa, que poderiam ser muitas, quero mencionar apenas três. A primeira seria a investigação das formas discursivas nominativas de “desenho” que não abordei (pelo menos nas línguas que participaram da designalidade, o francês, o inglês, o alemão e o holandês) em relação a suas correspondentes práticas pictóricas: “escorço”, “*scorcio*”, “esboço”, “*sbozzo*”, “esquete”, “*sketch*”, “esquisso”, “*esquisse*”, “*schizzo*”, “croqui”, “*croquer*”, “*entwurf*” e “*entwerfen*”, “*formgebung*”, “*zeichnung*” e “*zeichnen*”, “*afbeelding*”, “*ontwerp*” e “*ontwerpen*”, “*vormgeving*” e “*tekenen*”. Tratar-se-ia de averiguar o modo como essas práticas condicionaram a designalidade (e qual designalidade: a *designalITÀ*, a *designalITÉ*, a *designality*?).

A segunda investigação que julgo interessante seria a da possível emergência da generalização das práticas pictóricas modernas na década de 1960, diante de dois acontecimentos. O primeiro, a *Pop Art*, com suas visões humoradas, assumidamente *kitsch* e contrapostas às formas geométricas, funcionalistas e racionalistas, então tradicionais – que suscitaram sua referência como “*anti-design*”. Ou seja, pode-se ver a *Pop Art* como um movimento de relativização de todas as práticas. O segundo acontecimento da década de 1960 seria o chamado “*consumer-led-design*” (“design conduzido pelo consumidor). Em meu entender, a semelhança com a ideia presente entre dadaístas, Duchamp e construtivistas, da “obra de arte produzida pelo espectador”,

não é mera coincidência. Mesmo que seja, por outro lado, um pouco forçada a ideia mercadológica do usuário determinar o “design” do produto. Talvez esta seja a indicação da concretização amplamente generalizada da designalidade moderna.

A terceira possibilidade de expansão dessa pesquisa seria investigar a emergência dos acontecimentos generalizados de interatividade (quando apareceram, como, porque). Há dez anos, na virada do último século, as ideias sobre produtos interativos (que já se encontravam presentes nas práticas de Manet e Cézanne) geraram “desenhos” com densidade conceitual, permitindo desdobrar ou mesmo desconstruir as funções dos objetos. Em 2006, o professor de Ciências Humanas, fundador e diretor do programa de Estudos de Mídia Comparada do MIT (Massachusetts Institute of Technology), Henry Jenkins, publicou *Convergence culture: where old and new media collide*, onde analisa as práticas publicitárias que, respondendo ao ambiente de mídia atual, produzem envolvimento, participações e interações para atrair consumidores. Estas flexibilizações dos usos não foram acompanhadas por simplificações formais, mas, pelo contrário, por sofisticações de “design”. Existe o indicativo de proveniência dessas práticas, pelo menos a um acontecimento da década de 1960, o “desenho” vencedor, em 1965, pelo arquiteto e designer Philippe Starck, da competição para o mobiliário do *Parc de la Villette*, em Paris. Stark propôs bancos fixos, mas de assentos ajustáveis, em que os usuários podem optar por posições desejadas, buscar o sol, a sombra ou a proximidade de interlocutores³⁸⁷.

³⁸⁷ DENIS, op. cit., p. 187.

REFERÊNCIAS

ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO. (Website). Firenze – Italia. Disponível em: <<http://www.aadfi.it/accademici.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2010..

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE. (Website). Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca (MIUR). Disponível na em: <<http://www.accademia.firenze.it/istituzione/storia>>. Acesso em 15 mar. 2010.

ACERVOS ON-LINE IEB (INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA USP). (Website). Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>>. Acesso em: 2 jan. 2010.

ACTS 02 PENTECOST AND PREACHING... PENTECOTE ET PREDICATION_. (Website). Disponível em: <http://www.artbible.net/2NT/ACTS%2002%20PENTECOST%20AND%20PREACHING...PENTECOTE%20ET%20PREDICATION_/slides/13%20MINIATURIST%20INGEBORG%20PSALTER%20PENTECOST.html>. Acesso em: 26 mar. 2010.

ALLABOUTARTS/TUDOSOBREARTES. (Website). Disponível em: <<http://www.allaboutarts.com.br/>>. Acesso em: 15 mar. 2010.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia, Purgatório**. São Paulo: D. Giosa, indústrias gráficas S. A., 1955: eBook Divina Comédia – eBook Libris Livros digitais, 2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/purgatorio.html>>. Acesso em: 20 jan. 2010.

ALIGHIERI, Dante. **La Divina Commedia, Purgatorio**: The Project Gutenberg Etext Divina Commedia di Dante: Purgatorio [In Italian with no accents (7-bit text)], 1997. Disponível em: <<http://digital.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=998>>. Acesso em: 27 jan. 2010.

A MANSÃO DE QUELÍCERA: Site de apoio do educador. (Website). Tecnologia educacional para o ensino de Arte recomendado pelo Ministério de Educação do Brasil. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/a_mansao/guia_educador.htm>. Acesso em: 15 mar. 2010.

AMBIENTE MOODLE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Esquema da tavoletta de Brunelleschi, História da Fotografia. Disponível em: <<http://www.moodle.ufba.br/mod/book/view.php?id=20980&chapterid=12692>>. Acesso em: 14 mar. 2010.

AQUINO, Tomás. **Suma contra los gentiles**. Madrid: Editorial Católica, 2 v., 1952.

ARTCYCLOPEDIA: the guide to great art on the internet. (Website). Disponível em: <<http://www.artcyclopedia.com/>>. Acesso em: 24 mar. 2010.

ART OF THE EARLY MIDDLE AGES – New York University Department of Fine Arts. (Website). Disponível em: <<http://www.nyu.edu/classes/finearts/smith/medieval/plates2.html>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

AUTHORS' CALENDAR: FROM VERGIL (70 B.C.) TO LITERATURE NOBEL PRIZE WINNERS. *Petri Liukkonen & Ari Pesonen & Kuusankosken kirjasto 1997-2008*. (Website). Disponível em: <<http://www.kirjasto.sci.fi/calendar.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2010.

BARTOLOMEW'S WORLD - CATALOG OF IMAGES. (Website). Disponível em: <<http://cgi.stanford.edu/group/rufus-project/cgi-bin/imageindex.php?term=C>>. Acesso em: 4 fev. 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca Ltda., 1974.

BISMARCK, Mário. Contornando a origem do desenho. **PSIAX (Estudos sobre Desenho e Imagem)**. Porto, Edição conjunta da Universidade do Minho, da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, n. 3, jun. 2004, pp. 36-38. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/19045/2/Contornando%20a%20origem%20do%20desenho.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2010.

BIBLE IMAGES 2; ILLUMINATED MANUSCRIPTS. (Website). Disponível em: <<http://www.defendingthebride.com/bb/manuscripts2.html>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

BLOGRAPHOS: ciencia + tecnología + arte + cartografía. (Website). Disponível em: <<http://www.geographos.com/BLOGRAPHOS/?p=301>>. Acesso em: 14 fev. 2010.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Dogmatico, ... autorizado com exemplos dos melhores escriptores portuguezes e latinos, e oferecido a el-rey de Portugal D. João V. Coimbra: 1712-1728**: Acervos on-line IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), USP. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>>. Acesso em: 23 dez. 2009.

BOCCACCIO, Giovanni. Il Decamerone. Sesta Giornata, Novella Quinta. In: **Decameron Web. A growing hypermedia archive of materials dedicated to Boccaccio's Masterpiece**. Disponível em: <<http://www.stg.brown.edu/projects/decameronNew/DecShowText.php?myID=nov0605&expand=day06&lang=it>>. Acesso em: 3 fev. 2010.

CABEZAS, Lino. Métodos de debuxo e historia da educación artística. **Revista Galega do Ensino**, Barcelona, Tórculo Artes Gráficas, S.A.L., Universidade de Barcelona, Consellería de Educación e Ordenación Universitária, Dirección Xeral de Política Lingüística, n. 16, 1997, pp.49-77.

CHAA (CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA) PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS, UNICAMP. (Website). Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/english/revista02.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2010.

CHUKO, Cheng; PING-YU, Yang. A discussion on the changes and progress of design-related terms. In: IASDR07, INTERNATIONAL ASSOCIATION OF SOCIETIES OF DESIGN RESEARCH, 2007, Hong Kong. **Anais...** Hong Kong: Hong Kong polytechnic University, 2007. Disponível em: <<http://www.sd.polyu.edu.hk/iasdr/proceeding/papers/Etymology%20and%20the%20Interplay%20of%20Design%20Terminology.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2010.

COROMINAS, Joan. **Breve diccionario etimológico de la lengua castellana**. Madrid: Gredos, 2 v., 1976. 627 p.

COROMINAS, Joan. **Diccionari etimologic i complementari de la llengua catalana**. Madrid: Curial Edicions Catalanes S.A., 2 v., 1990. 1120 p.

COROMINAS, Joan. **Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico**. Madrid: Gredos, 6 v., 1980-1991. 1045 p.

CULTURA BRASILEIRA. (Website). Disponível em: <<http://www.culturabrasil.pro.br/revolucaoinglesa.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2010.

CUNHA, Tito Cardoso. In: NIETSCHE, Friedrich W. **Da retórica**. Lisboa: Vega, 1999, prefácio, pp. 5-23.

DAL SASSO, Giacomo; COGGI, Roberto. **Compendio della Somma teologica di San Tommaso d'Aquino**. Bologna: Edizioni Studio Domenicano, 1996.

DELEUZE, Gilles. POST ESCRIPTUM, Sobre as sociedades de controle. In: _____. **Conversações**, 1972-1990. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, pp. 219-226.

DENIS, Rafael C. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgar Blücher, 2000.

DERDIK, Edith. **Disegno.Desenho.Desígnio**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Versão 1.0: Instituto Antônio Houaiss, Editora Objetiva Ltda, 2001. 1 CD-ROM.

DICTIONARY OF ART HISTORIANS. A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art. In Association with the Department of Art, Art History and Visual Studies, Duke University. (Website). Disponível em: <<http://www.dictionaryofarthistorians.org/>>. Acesso em 14 fev. 2010.

DMC. DIGITAL MEDIA CENTER - THE LIBRARY. University of Haifa The Library. (Website). Disponível em: <http://digitool.haifa.ac.il/R/?func=dbin-jump-full&object_id=35065&local_base=GEN01>. Acesso em: 26 mar. 2010.

EDWARDS, Betty. **Desenhando com o lado direito do cérebro**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S. A, 1984.

ENCYCLOPEDIA.COM – search over 100 encyclopedias and dictionaries. (Website). Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/>>. Acesso em: 24 mar. 2010.

FARIAS, Emilia M. P. Uma breve história do fazer lexicográfico. **Trama**, revista do Curso de Letras, Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras, Unioeste, Campus de Marechal Cândido Rondon, Cascavel, v. 3, n. 5, 1.º semestre 2007. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/961>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

FENDLER, Lynn. O que é impossível pensar? Uma genealogia do sujeito educado. In: POPKEWITZ, Thomas S; BRENNAN, Marie. **O desafio de Foucault: discurso, conhecimento e poder na educação**. Colección Educación y conocimiento (Universidad de Granada). Barcelona: Ediciones Pomares-Corredor, S. A., 2000, p. 55-78.

FIELD, Charlotte; FIELD, Peter. **Design do século XX**. Colonia/Lisboa: Taschen, 2000.

FLORES, Cláudia, R. A problemática do desenho em perspectiva: uma questão de convenção. **ZETETIKÉ**, revista do Centro de Estudos, Memória e Pesquisa em Educação Matemática, Faculdade Educação, Unicamp, Campinas, v.11, n.19, Jan-jun. 2003, pp.81-99. Disponível em: <<http://www.fae.unicamp.br/zetetike/include/getdoc.php?id=485>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, pp. 15-37.

FOUCAULT, Michel. Modificações. In: _____. **História da Sexualidade II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985, pp. 9-16.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FOUCAULT, Michel. Tecnologias del yo. In: _____. **Tecnologias del yo y otros textos afines**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991, pp. 45-94.

FOUCAULT, Michel. A governamentalidade. In: _____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1992, pp. 277-293.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 568 p. (Coleção Ensino Superior).

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996. 79 p.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud, Marx. In: _____. **Ditos & Escritos II**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a. p. 40-55.

FOUCAULT, Michel. Estruturalismo e pós-estruturalismo. In: _____. **Ditos & Escritos II**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000b. p. 307-334.

FOUCAULT, Michel. O que são as luzes? In: _____. **Ditos & Escritos II**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000c, p. 335-351.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. **Ditos & Escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. A tecnologia política dos indivíduos. In: _____. **Ditos & Escritos V**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a. p. 301-318.

FOUCAULT, M. Verdade, poder e si mesmo. In: _____. **Ditos & Escritos V**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b. p. 295-300.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: _____. **Ditos & Escritos V**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004c. p. 264-287.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: _____. **Ditos & Escritos V**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004d. p. 288-294.

FOUCAULT, Michel. O retorno da moral. In: _____. **Ditos & Escritos V**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004e. p. 252-263.

FOUCAULT, Michel. Polêmica, política e problematizações. In: _____. **Ditos & Escritos V**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004f. p. 225-233.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população: curso dado no Collège de France (1977-78)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008a. 572 p. (Coleção Tópicos).

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-79)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b. 498 p. (Coleção Tópicos).

FOUCAULT, Michel; BOURRIAUD, Nicolas (Ed.). **Manet and the Object of Painting**. Direção geral de Nicolas Bourriaud. London: Tate Publishing, 2009. 80 p.

GARCÍA-QUIRÓS, Ignacio E. Dibutades o el arte de dibujar. **Arte, Individuo y Sociedad**, revista do Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, n. 12, p. 241-271, 2000. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0000110241A.PDF>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

GOMÉZ MOLINA, Juan José. **Las Lecciones del dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1995. 624 p. (Serie Grandes Temas).

GRAECIA ANTIQVA - a principio ad anno domini 529. (Website). Disponível em: <<http://greciantiga.org/img/index.asp?num=0459>>. Acesso em: 4 fev. 2010.

GROULIER, Jean-François. A teologia da imagem e a estrutura da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura, textos essenciais: a teologia da imagem e o estatuto da pintura**. São Paulo: Editora 34, v. 2, 2004. pp. 9-15.

GUMMERE, Francis B. BEOWULF, 8th century. In: **MEDIEVAL SOURCEBOOK, The Harvard Classics**. Massachusetts, P. F. Collier & Son., v. 49, 1910. Disponível em: <<http://www.fordham.edu/halsall/basis/beowulf.html>>. Acesso em: 23 jan 2010.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. 398 p.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1989. 352 p.

HONNECOURT, Villard de (séc. XIII). **Estudos de iconografia medieval: o caderno de Villard de Honcourt, arquiteto do século XIII**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997. 183 p.

INTERNET ARCHIVE. Universal access to all knowledge. (Website). Disponível em: <<http://www.archive.org/>>. Acesso em: 24 mar. 2010.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 528 p.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008. 368 p.

JOHNSON, Steven. **Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. 190 p.

KLAEBER, Friedrich. BEOWULF (in Old English). In: **MEDIEVAL SOURCEBOOK**. New York, D.C. Heath & Co., c.1922. Disponível em: <<http://www.fordham.edu/halsall/basis/beowulf-oe.html>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

LACUS CURTIUS. (Website). Disponível em: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home.html>. Acesso em: 17 jan. 2010.

LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis: Vozes, 2007. 383 p.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura, textos essenciais: O mito da pintura**. São Paulo, Editora 34, v. 1, 2004a. 174 p.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura, textos essenciais: A teologia da imagem e o estatuto da pintura**. São Paulo: Editora 34, v. 2, 2004b. 91 p.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura, textos Essenciais: A Ideia e as Partes da Pintura**. São Paulo: Editora 34, v. 3, 2004c. 133p.

LIZÁRRAGA, Antonio; PASSOS, Maria J. S. T. Havia uma linha esperando por mim: conversas com Lizárraga. In: DERDIK, Edith. **Disegno.Desenho.Desígnio**. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2007, pp. 65-79.

MARTINS, Luiz Geraldo F. A etimologia da palavra desenho (e design) na sua língua de origem e em quatro de seus provincianismos: desenho como forma de pensamento e de conhecimento. III FÓRUM DE PESQUISA FAU.MACKENZIE I, 2007. São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007. Disponível em: <http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/FAU/Publicacoes/PDF_IIIForum_a/MACK_III_FORUM_LUIZ_MARTINS_2.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2010.

MARTINS, Luiz Renato. O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin. **Ars**: Revista da Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, v. 2, 2007, pp. 57-71. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars2/debate.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2010.

MASCHIETTO, Michela; BUSSI, Maria G. B.; MARIOTTI, Maria A.; FERRI, Franca. Visual representations in the construction of mathematical meanings. In: **Research funded by the Ministry of Education, Universities and Research (MIUR) and the University of Modena and Reggio Emilia**. Modena: 2003. Disponível em: <http://www.icme-organisers.dk/tsg16/papers/Maschietto_TSG16.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2010.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312 p.

MATHEMATICS IN THE EARLY ITALIAN RENAISSANCE. Excerpt from Trattato d'Abaco by Piero della Francesca ca 1470? Angelo Mazzocco, Spanish and Italian; Mark Peterson, Mathematics. (Website). Disponível em: <http://www.mtholyoke.edu/courses/rschwart/mac/Italian/trattato.shtml>. Acesso em: 14 fev. 2010.

MAYHOFF, Karl F. T. Pliny the Elder: Naturalis Historia. Leipzig: Teubner, 37 v. 1906: *Lacus Curtius*. Disponível em: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home.html. Acesso em: 17 jan. 2010.

MEDEIROS, Lúcia. H. **Um breve elogio à leitura**. Porto Alegre: PPGEDU/UFRGS, 2005. Tese de Doutorado. 142 p.

MENDONÇA, Antonio da S. Referência I, Seleção e tradução da Naturalis Historia de Plínio, o Velho. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Centro de História da Arte e Arqueologia, Programa de Pós-Graduação do Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, n. 2, 1995/1996, pp. 317-330. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/english/revista02.htm>. Acesso em: 22 dez 2009.

MOLINOS EN MANUSCRITOS, INCUNABLES Y LIBROS RAROS. (Website). Disponível em: http://web.jet.es/plopezp/viento/mol_manus.htm. Acesso em: 25 mar. 2010.

MOREY, Miguel. La cuestion del método. In: FOUCAULT, M. **Tecnologías del yo y otros textos afines**. Barcelona: Paidós ibérica, 1991, pp. 9-44.

MOSTRA - LA BIBLIOTECA COMUNALE DI BOLOGNA ALL'ARCHIGINNASIO (Website). Disponível em: <http://badigit.comune.bologna.it/mostre/160/27.htm>. Acesso em: 26 mar. 2010.

MURTINHO, Vítor. Geometria: transversalidades de sistemas de representação. **Boletim da Associação dos Professores de Desenho e Geometria Gescritiva (APROGED)**, Centro de Formação Gaspard Monge, Porto, n. 22, 2003. Disponível em: <http://www.aproged.pt/boletins.html>. Acesso em: 15 jun 2008.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Da retórica**. Lisboa: Vega, 1999. 104 p.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. São Paulo: Companhia das letras, 2008. 352 p.

OLD-TIME ART IMAGERY - Graphic Illustrations from Medieval Manuscripts and Old-time Books. (Website). Disponível EM: <<http://www.art-imagery.com/book.php?id=mulling>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

OLIVEIRA, Mário M. de. **Desenho de arquitetura pré-renascentista**. Salvador: EDUFBA, 2002. 139 p.

ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY. By Douglas Harper. (Website). Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php>>. Acesso em 12 dez. 2009.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991. (Coleção Debates). 314 p.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma Simbólica**. Lisboa: Edições 70 Ltda., 1999. 160 p.

PATETTA, Luciano. **Historia de la arquitectura: antología crítica**. Madrid: Celeste Ediciones S.A., 1997. 416 p.

POLYHEDRA & PLAGIARISM in the RENAISSANCE. (Website). Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~matc/math5.geometry/unit13/unit13.html#de%20Abaco>>. Acesso em: 14 fev. 2010.

PONCE, Alfonso R. A palavra diseño. **Drops**, São Paulo: Romano Guerra Editora Ltda., n. 19.09, nov. 2007. Portal Vitruvius de Arquitetura. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/search/drops?page=6&sort=index>>. Acesso em 13 dez 2008.

PORTAL VITRUVIUS DE ARQUITETURA. (Website). Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/>>. Acesso em: 24 mar. 2010.

PROGRAMMI DELLE ÉCOLES INTERNATIONALES DE PRINTEMPS; RETE INTERNAZIONALE PER LA FORMAZIONE ALLA RICERCA IN STORIA DELL'ARTE – MASTER E DOTTORATO. Presentazione del tema “Il ritratto”. VIII école internazinale de printems, Firenze, 31 maggio – 5 giugno 2010 (proartibus.net; Réseau International pour la Formation à la Recherche en Histoire de l'Art; rete internazionale di storia dell'arte; The International Consortium on Art History; Internationales Netzwerk für Kunstgeschichte). (Website). Disponível em: <http://www.kunst.uni-frankfurt.de/akademie/it/it_eingang.htm>. Acesso em: 23 jan. 2010.

PROJETO SABER (Sistema de Acesso à Biblioteca Eletrônica de Revistas). (Website). Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/961>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 319 p.

RIFKIN, Jeremy. **A Era do Acesso**. São Paulo: Makron Books, 2001. 272 p.

SANTOS, Maria M.; GUEDES, Nadja, L. A teoria da perspectiva fundamentada pela geometria projetiva. In: GRAPHICA 2007, INTERNATIONAL CONFERENCE ON GRAPHICS ENGINEERING FOR ARTS AND DESIGN, 7 e SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOMETRIA DESCRITIVA E DESENHO TÉCNICO, 18, nov. 2007. **Artigos**: Curitiba, UFPR, 2007. Disponível em: <http://www.degraf.ufpr.br/artigos_graphica/A%20TEORIA%20DA%20PERSPECTIVA%20FUNDAMENTADA%20PELA%20GEOMETRIA%20PROJETIV.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2010.

SILVA, Antonio de M. Dicionário da língua portuguesa. Lisboa: Typographia Lacerdina. 1813: **Acervos on-line IEB** (Instituto de Estudos Brasileiros da USP). Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>>. Acesso em: 23 jan 2010.

SILVA, Antonio O. Pedagogia libertária e pedagogia crítica. **Revista Espaço Acadêmico**, São Paulo, Cultura Acadêmica Editora, n. 42, 2004. 350 p.

SOARES, Rosane B. O Ensino nas Academias de Arte: Uma revisão historiográfica. **Revista Digital Art&**, São Paulo, n. 9, abr. 2008. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-09/trabalhos/01.htm>>. Acesso em: 19 fev. 2010.

SQUARING THE CIRCLE: Geometry in Art & Architecture. By Paul Calter. Electronic Bookshelf. (Website). Disponível em: <<http://www.math.dartmouth.edu/~matc/eBookshelf/art/SquaringCircle.html>>. Acesso em: 24 fev. 2010.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1986. 121 p.

SUBIRATS, Eduardo. **A flor e o cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas – em torno da utopia urbana de Hugh Ferriss**. São Paulo: Nobel, 1988. 215 p.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **History of Aesthetics**. Twarda: Continuum International Publishing Group, 3 v., 2006. 1292 p.

TESORO DELLA LINGUA ITALIANA DELLE ORIGINI (Tlio). Il primo dizionario storico dell'italiano antico che nasce direttamente in rete. Opera del Vocabolario Italiano. Istituto del Consiglio Nazionale delle Ricerche, Firenze. (Website). Disponível em: <<http://tlio.ovl.cnr.it/>>. Acesso em: 1 jan. 2010.

THE AMERICAN HERITAGE DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE. Boston: Houghton Mifflin Company, 2004. (Website). Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/browse/designable>>. Acesso em: 13 mar. 2010.

THE ARTS: FINE ART, CONTEMPORARY ART & MUSIC. (Website). Disponível em: <<http://arts.jrank.org/>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM. Collections | Medieval & Renaissance Manuscripts. (Website). Disponível em: <<http://www.themorgan.org/collections/collections.asp?id=71>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

THE RISE AND SPREAD OF CHRISTIANITY. (Website). Disponível em: <<http://www2.hawaii.edu/~kjolly/151/12spxy.htm>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

TRATTATO DELLA PITTURA, STUDIES IN SEICENTO ART AND THEORY. (Website). Disponível em: <<http://arts.jrank.org/pages/14373/Giovanni-Battista-Agucchi.html>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

TRIPLO V.com: INTRODUÇÃO À MAÇONARIA CARBONÁRIA; OS SAGRADOS RITUAIS MAÇÔNICOS DAS FLORESTAS. (Website). Disponível em: <<http://www.triplov.com/carbonaria/introducao/index.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

UM OLHAR SOBRE A ARTE @ (Website). Disponível em: <<http://umolharsobrearte.blogs.sapo.pt/3644.html>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

UOL EDUCAÇÃO. (Website). Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/artes/ult1684u18.jhtm>>. Acesso em: 16 fev. 2010.

VELASCO, Palomino de Castro y. **Museo pictórico y escala óptica**. Madrid: Aguilar, 3 v., 1988. 598 p.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998. 285 p.

WALKERDINE, Valerie. O raciocínio em tempos pós-modernos. **Educação & Realidade**, revista da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v.20, n.2, jul/dez 1995, p. 207-226.

WEB GALLERY OF ART. (Website). Disponível em: <<http://www.wga.hu/>>. Acesso em: 24 mar. 2010.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 238 p.

WIKIPEDIA, den frie encyklopædi (dansk). (Website). Disponível em: <<http://da.wikipedia.org/wiki/Forside>>. Acesso em: 24 mar. 2010.

WIKIPEDIA, die freie Enzyklopädie (deutsch). (Website). Disponível em: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Hauptseite>>. Acesso em: 24 mar. 2010.

WIKIPEDIA, the free encyclopedia (english): (Website). Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>. Acesso em: 24 mar. 2010.

WIKIPEDIA, la enciclopedia libre (español). (Website). Disponível em: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>>. Acesso em: 24 mar. 2010.

WIKIPÉDIA, l'encyclopédie libre (français). (Website). Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal>. Acesso em: 24 mar. 2010.

WIKIPEDIA, a enciclopedia libre (galego). (Website). Disponível em: <<http://gl.wikipedia.org/wiki/Portada>>. Acesso em: 24 mar. 2010.

WIKIPEDIA, l'enciclopedia libera (italiano). (Website). Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Pagina_principale>. Acesso em: 24 mar. 2010.

WIKIPEDIA, de vrije encyclopedie (nederland). (Website). Disponível em: <<http://nl.wikipedia.org/wiki/Hoofdpagina>>. Acesso em: 24 mar. 2010.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre (português). (Website). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal>. Acesso em: 24 mar. 2010.

WOXIKON: DICIONÁRIO ONLINE. (Website). Disponível em: <<http://www.woxikon.com.br/>>. Acesso em: 13 fev. 2010.