

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Entre Estilo e Substância

Prática e análise além do fundamental no desenho

Rodrigo de Carvalho Peixe Tápia da Silveira

Trabalho de Projeto

Mestrado em Desenho

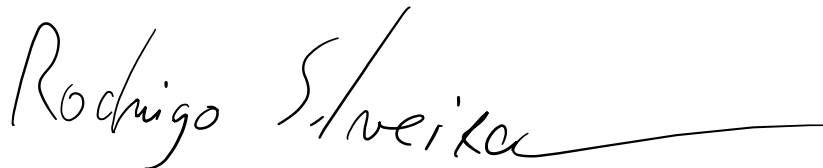
Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Henrique Costa

2019

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Rodrigo de Carvalho Peixe Tápia da Silveira, declaro que a presente dissertação / trabalho de projeto de mestrado intitulada “Entre Estilo e Substância”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato,

A handwritten signature in black ink that reads "Rodrigo Silveira". The signature is written in a cursive style with a long horizontal flourish extending to the right.

Lisboa, 6 de Novembro de 2019

RESUMO

Este projeto de investigação explora como os artistas podem aprender com a obra um do outro em quantidade e qualidade, e desvendar as questões mais complexas que surgem da aplicação de tais tentativas. Neste, o que separa o estilo e substância no desenho é posto em questão. O trabalho projecto divide-se em duas partes: a primeira trata as teorias preconcebidas da aprendizagem, da arte e da semiótica, as quais levam em conta tanto o observador comum quanto o desenhador novato ou experiente; a segunda parte trata-se de um segmento mais pragmático que consiste num exercício em que o autor da dissertação estudou mais de cinquenta artistas, seguido da sua análise empírica (baseada no processo de execução dos referidos estudos e nas ideologias anteriormente apresentadas). Após a análise destes componentes, serão apresentadas as conclusões retiradas a partir dos resultados deste projeto em comparação com as expectativas iniciais tal como com as teorias que o unem ao mundo exterior por via da arte e da didática, comentando o valor da aplicação de tais e similares métodos sempre em relação ao progresso do desenhador praticante. As dualidades, especialmente as que se encontram na rivalidade genérica entre o que se considera estilístico ou substancial na arte, precisam que a sua divisória seja mais definida ou manchada de acordo com determinados aspetos para que o desenhador encontre melhores meios de auto-expressão. Unindo a ideologia com a prática, o objetivo principal do exercício que o autor se compromete a completar pretende servir de ponto de comparação e contraste para qualquer outro aspirante a artista no caminho do auto-aperfeiçoamento.

Palavras-Chave:

Estudo; Estilo; Progresso; Expressão; Contraste

ABSTRACT

What separates style and substance in drawing is brought into question in this project. The project is divided in two aspects: the preconceived theories of learning, art and semiotics, of which take in account both the common observer and either the novice or expert artist in relation to drawing; and the more practical segment which consists of an exercise where the author of the dissertation studied over fifty artists and follows it with its analysis (based on the process of executing said studies and the previously presented ideologies). The conclusion consists of criticizing the results of this project in comparison to initial expectations as well as to the theories that unite it with the larger world of art and didactics, commenting on the value of applying such and similar methods always in relation to one's progress as both an artist and a draftsman. This dissertation explores how artists can learn from one another's work in quantity and quality, and to unveil the more intricate questions that arise from such an attempt. Dualities, especially the ones within the question of what is stylistic and substantial in a drawing, need to have their line either sharpened or blurred according to certain aspects if the student is to find better means of self-expression. Uniting ideology with practicality, it is the prime objective that the exercise the author self-subjected himself to complete serving as a point of comparison and contrast for any other aspiring artist on the road of self-improvement.

Keywords:

Study; Style; Progress; Expression; Contrast

Agradecimentos:

Ao professor Henrique Costa por rever e avaliar a dissertação assim como pelas recomendações de leitura e ajuda geral no desenvolvimento das ideias do projeto.

A Carolina Jorge por ter ajudado com questões técnicas, pragmáticas e académicas.

A Álvaro Silveira por ter lido e corrigido a dissertação múltiplas vezes antes da entrega.

A Cristina Plácido e Carla Peixe pelo seu constante apoio durante desenvolvimento do projeto assim como no resto do mestrado.

A Victor Mesquita pela sua honesta opinião e dedução através do trabalho realizado.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Desenho digital do autor a imitar o gráfico representado na pág. 32 do livro “Science and Art of Drawing” de Harold Speed (edição de 2009).....	21
Figura 2 - Desenho digital do autor para representar o básico de delinear a topologia de um objecto hipotético para fazer sobressair a sua forma.	24
Figura 3 - Desenho a lápis de Luciano Testoni feito em 15 de Março de 1995. Imagem encontrada em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Staircase_perspective.jpg . (consultada em 23/9/2019).....	25
Figura 4 - Desenho a grafite de estudos anatómicos por Stan Prokopenko. Imagem encontrada em https://www.proko.com/human-anatomy-for-artists/ . (consultada em 23/9/2019).....	26
Figura 5 - Desenho a grafite de miniaturas feitas para ilustrações com intuito de demonstrar a importância da composição. Do livro “Creative Illustration”. Imagem encontrada em https://idioticaautodidactic.wordpress.com/2012/03/14/it-begins/ . (consultada em 23/9/2019).....	27
Figura 6. Desenhos a grafite explicativos de como funciona a propagação da luz num objeto esférico. Imagem encontrada em http://www.huevaluechroma.com/021.php . (consultada em 23/9/2019)	
.....	27
Figura 7. Desenhos gestuais a carvão de um modelo em movimento. Imagem encontrada em http://khaledesignblog130.blogspot.com/2012/10/5-design-concepts-gesture-line.html . (consultada em 23/9/2019)	28
Figura 8. Pintura a guache por David Briggs (2007). Imagem encontrada em http://www.huevaluechroma.com/011.php . (consultada em 23/9/2019)	
.....	28
Figura 9. Ilustração a acrílico e tinta da china por Yoshitaka Amano/ Esboço a riscador de ponta de prata por Leonardo Da Vinci. Imagens encontradas, respectivamente, em https://www.yoshitakaamano.com/ e https://www.leonardodavinci.net/drawings.jsp . (consultadas em 24/9/2019).	
.....	30

Figura 10. Gráficos feitos em desenho digital pelo autor com o propósito de tornar mais intuitiva a relação das ideologias tal como o texto acompanhante.	39
Figura 11- John Singer Sargent - <i>Lady Agnew of Lochnaw</i> , 1893, pintura a óleo. Editada por Anthony Jones.	51
Figura 12 - Gráfico digital feito pelo autor como modelo para representar o progresso dos exercícios do projeto.	52
Figura 13- Gráfico digital esboçado pelo autor para identificar processos no desenho importantes na crítica dos estudos do exercício.....	53
Figura 14 - Estudos desenhados digitalmente pelo autor apartir da obra de Peter Gric.	54
Figura 15 – Estudos desenhados digitalmente pelo autor apartir da obra de Jerome Witkin.	55
Figura 16 - Estudos desenhados digitalmente pelo autor apartir da obra de Jean Giraud.	56
Figura 17 – Estudos desenhados digitalmente pelo autor apartir da obra de Phil Hale.	57
Figura 18 – Estudos desenhados digitalmente pelo autor apartir da obra de Anthony Jones.	58
Figura 19 - Estudos desenhados digitalmente pelo autor apartir da obra de Tan ZhiHui.	59
Figura 20 – Estudos desenhados digitalmente pelo autor apartir da obra de Glenn Vilppu.	60
Figura 21- Estudos desenhados digitalmente pelo autor apartir da obra de Ash Thorp....	60
Figura 22- Estudos desenhados digitalmente pelo autor apartir da obra de Victor Pflug.	61
Figura 23- Estudos desenhados digitalmente pelo autor apartir da obra de Yoshitaka Amano.	62

Figura 24 - Ilustração desenhada digitalmente pelo autor, influenciada pelo trabalho de Yoshitaka Amano.

..... 63

Figura 25- Estudos desenhados digitalmente pelo autor a partir da obra de Nicolas Demiri e Yoji Shinkawa.

..... 64

Figura 26- Estudos desenhados digitalmente pelo autor a partir da obra de Jakub Rebelka e Enki Bilal.

..... 66

Figura 27- Estudos desenhados digitalmente pelo autor a partir da obra de Katsuya Terada e Tatsuyuki Tanaka.

..... 67

Figura 28- Estudos desenhados digitalmente pelo autor a partir da obra de Victor Mesquita e Allen Williams.

..... 68

Figura 29 - Estudos desenhados digitalmente pelo autor a partir da obra de Alex Nino e Masahiro Ito.

..... 69

Figura 30 - Estudo desenhado digitalmente pelo autor a partir da obra de Jamie Hewlett.

..... 70

Figura 31- Estudo desenhado digitalmente pelo autor a partir da obra de James Jean.

..... 70

Figura 32- Estudos desenhados digitalmente pelo autor a partir da obra de Adolf Lachman.

..... 71

Figura 33- Estudos desenhados digitalmente pelo autor a partir da obra de Claude Weisbuch.

..... 71

Figura 34- Ilustração desenhada digitalmente pelo autor, inspirada pelo trabalho de H.R. Giger e Naoyuku Katoh.

..... 72

Figura 35 - Estudos desenhados digitalmente pelo autor a partir da obra de Pierre Clayete.	72
Figura 36 - Estudo desenhado digitalmente pelo autor a partir da obra de Vania Zouravliov.	73
Figura 37- Colagem das várias páginas de estudo realizadas.	74
Figura 38 - Colagem do histórico visual da sequência de estudos feita.	75
Figura 39 - Desenhos do autor a grafite e digital (Photoshop).	76
Figura 40 - Desenhos do autor a tinta da china com caneta de aparo.	77
Figura 41- Desenhos do autor a tinta da china, aguarela, acrílico e marcadores coloridos	78
Figura 42 - Desenhos do autor feitos digitalmente (Photoshop).	79
Figura 43 - Desenhos do autor feitos com tinta da china: marcadores, canetas e aparo.	88
Figura 44 - Colagem digital do autor através de obras de outros artistas (descontextualizadas) assim como desenho digital, também por parte do autor.	89
Figura 45- Mosaico de estudos	98
Figura 46 - Estudos do autor a partir da obra de Adolf Lachman, através do método do desenho digital	99
Figura 47- Estudos do autor a partir da obra de Akihiko Yoshida e Huan Jia Wei, através do método do desenho digital	100
Figura 48- Estudos do autor a partir da obra de Anthony Jones, através do método do desenho digital	101
Figura 49- Estudos do autor a partir da obra de Ash Thorp, através do método do desenho digital	102
Figura 50- Estudos do autor a partir da obra de Burne Hogarth, através do método do desenho digital	103
Figura 51- Estudos do autor a partir da obra de Charles Burns, através do método do desenho digital	104
Figura 52- Estudos do autor a partir da obra de Claude Weisbuch, através do método do desenho digital	105

Figura 53- Estudos do autor a partir da obra de Craig Thompson, através do método do desenho digital	106
Figura 54- Estudos do autor a partir da obra de Leonardo Da Vinci, através do método do desenho digital	107
Figura 55- Estudos do autor a partir da obra de Daisuke Taijima, através do método do desenho digital	108
Figura 56- Estudos do autor a partir da obra de Darren Bartley, através do método do desenho digital	109
Figura 57- Estudos do autor a partir da obra de Frank Miller, através do método do desenho digital	110
Figura 58- Estudos do autor a partir da obra de HR. Giger e Naoyuki Katoh, através do método do desenho digital.....	111
Figura 59- Estudos do autor a partir da obra d Giovanni Batista Piranessi, através do método do desenho digital.....	112
Figura 60- Estudos do autor a partir da obra de Gobi e Bill Otomo, através do método do desenho digital	113
Figura 61- Estudos do autor a partir da obra de Enki Bilal e Jakub Rebelka, através do método do desenho digital.....	114
Figura 62. Estudos do autor a partir da obra de James Jean, através do método do desenho digital	115
Figura 63- Estudos do autor a partir da obra de Jamie Hewlett, através do método do desenho digital	116
Figura 64- Estudos do autor a partir da obra de Jerome Witkin, através do método do desenho digital	117
Figura 65- Estudos do autor a partir da obra de Joe Madureira, através do método do desenho digital	118
Figura 66- Estudos do autor a partir da obra de Juan Gimenez, através do método do desenho digital	119
Figura 67- Estudos do autor a partir da obra de Karl Kopinski, através do método do desenho digital	120
Figura 68- Estudos do autor a partir da obra de Katsuya Terada, através do método do desenho digital	121
Figura 69- Estudos do autor a partir da obra de Koji Morimoto, através do método do desenho digital	122

Figura 70- Estudos do autor a partir da obra de Lucian Stanculescu, através do método do desenho digital	123
Figura 71- Estudos do autor a partir da obra de Makoto Kobayashi, através do método do desenho digital	124
Figura 72- Estudos do autor a partir da obra de Masahiro Ito e Alex Nino, através do método do desenho digital.....	125
Figura 73- Estudos do autor a partir da obra de Mike Mignola, através do método do desenho digital	126
Figura 74- Estudos do autor a partir da obra de Jean Giraud, através do método do desenho digital	127
Figura 75- Estudo do autor a partir da obra de Naohisa Inoue, através do método do desenho digital	128
Figura 76- Estudos do autor a partir da obra de Nurzhan Bekkaliyev, através do método do desenho digital	129
Figura 77- Estudos do autor a partir da obra de Peter Gric, através do método do desenho digital	130
Figura 78- Estudos do autor a partir da obra de Phil Hale, através do método do desenho digital	131
Figura 79- Estudos do autor a partir da obra de Pierre Clayette, através do método do desenho digital	132
Figura 80- Estudos do autor a partir da obra de Sergio Toppi, através do método do desenho digital	133
Figura 81- Estudos do autor a partir da obra de Syd Mead e Tsutomu Nihei, através do método do desenho digital.....	134
Figura 82- Estudos do autor a partir da obra de Tan Zhihui, através do método do desenho digital	135
Figura 83- Estudos do autor a partir da obra de Toru Nakayama e Yo Yoshinari, através do método do desenho digital.....	136
Figura 84 - Estudos do autor a partir da obra de Vania Zouravliov, através do método do desenho digital	137
Figura 85- Estudos do autor a partir da obra de Vicotr Mesquita e Allen Williams, através do método do desenho digital	138
Figura 86 - Estudos do autor a partir da obra de Victor Pflug, através do método do desenho digital	139

Figura 87- Estudos do autor a partir da obra de Glenn Vilppu, através do método do desenho digital	140
Figura 88 - Estudos do autor a partir da obra de Yoji Shinkawa e Nicholas Demiri, através do método do desenho digital	141
Figura 89- Estudos do autor a partir da obra de Yoshitaka Amano, através do método do desenho digital	142

ÍNDICE

1. Introdução – p. 14
 - 1.1. Objectivos – p. 16
 - 1.2. Metodologias – p. 17
2. Teoria
 - 2.1. O desenho e a didática – p. 18
 - 2.1.1. A aprendizagem do desenho – p. 20
 - 2.1.2. Elementos fundamentais do desenho – p. 24
 - 2.1.3. Aprendizagem posterior: além do fundamento – p. 29
 - 2.2. O desenho e a ideologia – p. 32
 - 2.2.1. O artista e o Mundo: movimentos passados e atuais – p. 32
 - 2.2.2. Arquitetura do sociocultural e o visual: semiótica e estruturalismo – p. 41
3. Projeto
 - 3.1. O estudo de cinquenta artistas – anatomia do exercício – p. 50
 - 3.1.1. Primeiras experiências - p. 54
 - 3.1.2. Um por dia - p. 58
 - 3.1.3. Um numa semana – p. 62
 - 3.1.4. Dois em um – p. 64
 - 3.1.5. Exemplos remarcáveis e indesejáveis – p. 70
 - 3.1.6. Avaliação da sequência, do particular e do conjunto – p. 74
 - 3.2. Comparação entre os primeiros e últimos desenhos – p. 76
 - 3.3. Conclusões entre a teoria e a prática/ as expectativas e o resultado – p. 82
 - 3.4. A *gestalt* pessoal: diálogo entre o estilo e a substância do artista – p. 85
4. Conclusão – p. 80
5. Bibliografia
 - 5.1. Bibliografia imprensa – p. 92
 - 5.2. Bibliografia em Linha – p. 93
 - 5.3. Filmografia – p. 97
6. Anexo de Imagens – p. 98

1. INTRODUÇÃO

“Copiar de um é plágio, copiar de muitos é pesquisa.”¹

– “Lei de Felson” (Wilson Mizner)

Neste trabalho de projeto, tanto na componente prática como teórica, são subvertidos e até mesmo contrariados os ideais do artista renascentista enquanto, simultaneamente, observado e replicado o estudo e rigor deste, tal como muitos outros tipos de artistas que surgiram com os números movimentos e escolas do desenho. Mais especificamente, é posta em questão a ideia de que a natureza seja o nosso supremo mestre na prática do desenho, sendo a observação e dissecação desta a melhor e mais rápida maneira de chegar a qualquer ambição desenhista. Julga-se então que a acumulação de movimentos artísticos e de panoramas socioculturais criou uma estrutura de complexidade suficientemente intrínseca ao ponto de poder ser considerada uma nova natureza. Sendo que novos paralelos podem ser revelados dentro desta, de tal maneira a informar o desenhador praticante outros métodos de reagir à sua presença, procurando então novas formas de expressão dentro do desenho que podem ir muito além da prática dos fundamentais.

O artista aprendiz/praticante, de acordo com o seu tempo e espaço atual e os contrastes/paralelos emergentes dos panoramas que daí advêm, adquirirá necessidades de ensino próprio e expectativas de qualidades que podem ir além do estudo de aspetos universais do desenho, como a forma, luz e perspectiva. Combinações de particularidades dos ditos fundamentos, quando unidas ao traço único do desenhador em determinadas quantidades e especificidades, surgem juntos num resultado a que chamamos “estilo”.

Se a combinação de tais elementos se intersecta no mundo da qualidade, única para cada desenhador, então para um estudo mais analítico tem de se considerar a qualidade. A prática analítica dos elementos fundamentais seria a chave para atingir a “substância”. Mas esta distinção é de muitas formas um dilema abstrato, que tem mais consideração por universais

¹ “Felson’s Law - If you steal from one author it’s plagiarism; if you steal from many it’s research.” Cf. CASE, Frank (1938). *Tales of a Wayward Inn* p. 248 Tradução livre do autor.

humanistas do que pela compreensão da realidade, ao qual os filósofos desconstrucionistas chamariam de falso-binário (ou falso-dilema)². Em termos argumentativos, este dilema anteriormente mencionado considera-se uma falácia informal de apelo emocional, como se o termo “É mais estilo que substância” fosse sempre representativo de uma análise negativa, indicando a falta de profundidade (e mérito) de uma obra. Mas sendo um falso-binário, é indicado que a linha divisória destas dualidades é uma abstração, como será explorado na parte teórica da dissertação. Exemplifiquemos como estilo também pode ser substância: o físico Alan Sokal³ escreveu um ensaio no estilo pós-modernista na revista *Social Text*. Foi criticado porque o conteúdo do texto não dizia nada com sentido, sendo até mesmo o título *nonsense*⁴, que se contradizia a si mesmo. Mas, numa análise mais detalhada, identificou-se o estilo que Sokal usava era satírico, e, portanto, o seu argumento lógico era implícito. O estilo que usou não precede a substância, mas é, na sua própria maneira, substância em si. O caso tornou-se famoso no mundo académico pela interação entre a forma e o conteúdo não ser o expectável para uma publicação de física teórica.

Nas artes, a subjetividade da qualidade e a abrangência de estilos que afetam tanto a forma como o conteúdo de uma obra alarga-se muito além das expectativas formais das ciências naturais. Considera-se, então, o desenhador no mundo, com o potencial para desenvolver na prática fundamental e individualmente linear dos elementos principais do desenho tal como criar um estilo único através de influências que, praticadas em conjunto com outros fatores, podem ajudá-lo a destacar-se. O desenhador aprendiz quererá destacar certos aspetos acima de outros, e encontrar uma forma de se expressar com o mundo que o rodeia que não contrarie a sua a pessoa. Mas pergunta-se se este sujeito hipotético tem a capacidade de distinguir quando os aspetos do estilo e da substância se entrecruzam e quando se dividem. Será que este já não está a ser alvo de muitas influências que impactam o seu trabalho mesmo antes de sequer saber da importância ou até mesmo da existência das práticas fundamentais do desenho? Ou será que na prática infundável desses fundamentos acaba por desvalorizar a singularidade de expressão que um estilo próprio pode oferecer? Como se pode conciliar estes aspetos de forma a que o artista possa vir a obter considerável valor reconhecido por ele próprio como do olhar exterior?

² DERRIDA, Jacques (1991) *Afterword: Toward An Ethic of Discussion*, p. 123–24, 126

³ Cf. SOKAL, Alan D. (June 5, 1996), "A Physicist Experiments with Cultural Studies", *Lingua Franca*, e "Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity", *Social Text*.

⁴ “Sem-sentido”, palavra inglesa adotada como definidora de um estilo onde o significado não existe, sendo de natureza absurda.

1.1. Objectivos

Decidiu-se que o corpo do trabalho se dividiria em duas partes: a teoria e a prática. Tem-se o intuito de fazer com que o desenhador aprendiz e/ou praticante reflita sobre certos aspetos da aprendizagem humana de acordo com a visão, movimentos socioculturais que impactam perspetivas gerais e individuais, e outros elementos que contribuem para a atualidade. Isto para levantar questões da importância do estilo artístico e, caso se entenda entrar na perseguição deste, então ajudar a descobrir qual a melhor maneira de obtê-lo através do desenho. Desmistificando o seu reconhecimento como elemento superficial para efeitos de *branding*⁵ ou por mera falta de outras aptidões, um dos principais objetivos da dissertação é demonstrar como também podem ser criados exercícios e práticas para melhorar a nossa proficiência estilística tal como a habilidade de desenvolver perícia nos fundamentais.

Num mundo onde a arte oscila entre a natureza de representação e apresentação⁶, e em que ambas as áreas revelam ser tão efémeras como saturadas, é comum que o jovem artista possua influências e ambições variadas. Por este motivo classificou-se a busca da prática do desenvolvimento de um estilo como algo pessoal, sendo que o que é demonstrado neste projeto não é feito com a intenção de ser replicado, mas sim como fonte guia (ou de inspiração) através das provações e tribulações de outra entidade que tentou desenvolver o seu próprio sistema de estudo com intuito de melhoramento próprio no desenho. Assim, em adição à importância da consciência dos movimentos e panoramas que informam a atualidade, visa-se despertar no artista aprendiz a curiosidade no desenvolvimento de sistemas de estudo pessoais independentemente das preferências deste, possibilitando então um alcance alargado de influências e objetivos serem conciliados com as especificidades necessárias entre cada um. Seja desenho de galeria, ilustração de capas, *concept art*⁷ ou outros.

⁵ Técnica de facilitamento de comercialização através do reconhecimento de símbolos e padrões

⁶ Sendo a *anti-mimesis* uma das principais posições filosóficas a contrariar noções antigas de beleza como a *mimesis* original (Aristotélica). Exemplo (tradução livre do autor) “A Vida imita a Arte muito mais do que a Arte imita a Vida” Wilde, Oscar (1891). *The Decay of Lying, Intentions*

⁷ Categoria de desenvolvimento de designs e outros elementos conceptuais na fase de pré-produção de um projeto artístico de maior escala.

1.2. Metodologias

O método de autoaperfeiçoamento adotado pelo autor foi no exercício do estudo aprofundado dos desenhos de outros artistas. Os estudos realizados são desenhados e pintados a partir das obras de mais de cinquenta artistas. Uma forma mensurável de progresso foi a de realizar quatro desenhos antes da realização do exercício mencionado e outros quatro posteriormente. Planeou-se organizar esta sequência de estudos de forma a analisar o todo e o particular de cada artista: perceber o que é estilístico e substancial de cada um, e onde o essencial destes elementos se intersecta. Métodos como a análise (desenhada), dissecação (divisão de um desenho em matérias específicas), cópia e rastreamento são usados com o objetivo dos estudos demonstrarem as dificuldades e os limites do autor. Um pequeno teste de imitação estilística é feito por cada um dos artistas estudados. A escolha dos artistas foi feita a partir de uma lista de referências que o autor foi desenvolvendo ao longo dos anos, este revelando-se assim como entre os mais influencias e/ou admirados pelo autor. Prevê-se que, em retrospectiva, a realização deste exercício revele informação importante para a evolução no desenho do autor, ou que pelo menos a prática deste se torne notável no traço dos desenhos feitos após a sua resolução.

Da mesma forma que estudamos os fundamentos para melhoramento na prática no desenho como representação substancial da tridimensionalidade, movimento, luz e perspectiva, poderíamos, em adição, estudar aspetos mais pessoais como a busca dum estilo pessoal de acordo com as nossas influências que se alie ao nosso traço. O que se planeia retirar no estudo de cada artista é esse elemento fulcral que, na conjugação de uns com os outros assim como as outras práticas do desenho, se torne na maior aproximação de um estilo “ideal”. O efeito que se procura está mais dentro da área do “único” do que do “bom”. Não existindo uma equivalência de valores entre estes, assume-se, para efeito do exercício, que na busca do “bom” aplicamos o estudo dos fundamentos enquanto na do “único” se adaque mais o estudo de padrões que se destacam de outros artistas. Mesmo existindo subjetividade que nunca permite descoser completamente estes dois aspetos, esta divisão artificial é feita apenas como método de identificação para reconhecer como filtrar o trabalho de cada artista. Assim, o foco deste projeto nos aspetos “únicos” tenta beneficiar o artista praticante, e, com tempo, o observador também.

2. TEORIA

2.1. O desenho e a didática

No livro “Art & Fear”, é exposta a seguinte situação⁸: “Um professor de cerâmica anunciou que iria dividir a turma em dois grupos. Todos os que estavam no lado esquerdo do estúdio seriam classificados apenas na quantidade de trabalho que produziram, enquanto os do lado direito apenas na qualidade. (...) Na hora da classificação surgiu um fato curioso: os trabalhos de mais alta qualidade foram todos produzidos pelo grupo que iria ser classificado pela quantidade. Parece que, enquanto o grupo de "quantidade" estava ocupado a produzir pilhas de trabalho - e a aprender com seus erros - o grupo de "qualidade" permaneceu a teorizar sobre a perfeição e, no final, tinha pouco mais a mostrar dos seus esforços do que teorias grandiosas e uma pilha de argila morta. (...) Quantidade leva à qualidade. (...) Martela no aspeto em que queres melhorar. Não ao ponto de seguir um caminho fácil. Precisas de desafiar-te rotineiramente com aspetos difíceis, enquanto amplias as tuas habilidades. Mas quanto mais fizeres, melhor será o trabalho.”

Na ação, ao contrário da observação, a quantidade e a qualidade são mais difíceis de distinguir. Com esta história podemos verificar a importância da iteração no estudo: melhorar em incrementos em problemas diversos dá mais resultados do que o foco intenso na resolução de um problema de maior importância e escala. Se a aprendizagem humana fosse representada graficamente como uma sequência, seria mais comparável a um gradiente do que divisórias em preto e branco, embora a divisória de matérias maiores em matérias menores seja o método primário de obter conhecimento. Existem muitas teorias de ensino como o behaviorismo e cognitivismo⁹, mas não costuma haver um desvio teórico destes fatores básicos. Empilhamos camadas de conhecimento que, numa rede que bem poderia ser representada pelas próprias vias neurais, nos permite chegar às conclusões que permitem o ensino das matérias que fazem parte do mundo que nos rodeia. Percebemos então a importância da prática constante: de encontrar um problema de cada vez. É através de um estudo com esta natureza de iteração e aperfeiçoamento em incrementos que conseguimos transformar a quantidade em qualidade. Inclusive, no livro citado, o autor considera que

⁸ (tradução livre do autor) BAYLES, David e ORLAND, Ted (1993), p. 29. “*Art & Fear: Observations on The Perils (and Rewards) of Art Making*”

⁹ David L, “*Summaries of Learning Theories and Models*”, Learning Theories (consultado em 4 de Setembro de 2019). Disponível em: <https://www.learning-theories.com/>.

tentar escrever um terrível poema ou pintar uma má pintura pode ser a melhor maneira de encontrarmos os nossos pontos fracos, que planearemos apagar com o estudo subsequente.

Vejamos então que, ao longo dos tempos, o “desenho como problema” era a representação do universo tridimensional num meio bidimensional, para se conseguir representar a realidade com mestria. Pela inabilidade de chegar à perfeição, e a perspectiva das várias culturas de como interpretar o que é sequer a “realidade”, criou-se na sociedade certos padrões que nas artes se refletiam na criação de cânones, e, mais tarde, nas vanguardas artísticas. Tanto a sociedade como o indivíduo evoluíram na maneira de como interpretavam esta tradução bidimensional do mundo, ao ponto de criarmos necessidades além do representativo, como vemos no simbólico e no abstrato. Entende-se cognitivamente da necessidade de jogos complexos de convergências e de perspicazes medições para se produzir uma boa grelha perspéctica capaz de guiar a criação de um desenho representativo de um espaço compreensível. Ou como na anatomia visamos compreender as conexões do corpo como objeto móvel através de blocos construtivos por detrás da forma exterior, que é traçada por cima da compleição destes. Mas a facilidade de dedução de como exceler na prática destas atividades nunca se revelou com a mesma facilidade, pois estes eram substituídos ou distorcidos pelos filtros de culturas e mitologias. Só com o isolamento destas matérias é que se conseguiu aprofundar o campo de estudo, através da tal iteração construtiva, numa escala social. Mas porque o ser humano, sendo capaz de exercer a sua grande capacidade cognitiva aliada aos nossos sensores visuais naturais, não chegou às conclusões que nos levariam a uma melhor representação do universo tridimensional e a sua riqueza anteriormente à criação desses filtros que tornavam o desenho e a pintura planos, e muitas vezes a roçar na linguagem dos símbolos? Através da forma como a visão se desenvolve num ser humano, dá para identificar aspetos chave que podem explicar estes fenómenos.

Este capítulo será dedicado à forma de como se desenvolvem estes fenómenos visuais no indivíduo, assim como no esclarecimento de o que são os fundamentos do desenho e os seus métodos de aprendizagem. Desvendaremos como o ser humano é capaz de aprender as numeras distinções do mundo visual, mas que, sem a prática da representação, como a sua compreensão permanece no lado mais simbólico.

2.1.1. A aprendizagem do desenho

No livro de Harold Speed “The Practice and Science of Drawing”, há um capítulo que fala da natureza da visão, exprimindo a sua importância se quisermos ter algum tipo de compreensão da forma. Após uma descrição de como a luz é refletida e fracionada no espaço e das mudanças que daí advêm quando o olho humano capta o fenómeno, afirma que o aspeto mais notável é que as imagens nas nossas retinas são planas, como se fossem de apenas duas dimensões tal como o papel em que desenhámos. Se a informação do mundo objetivo que obtemos é meramente bidimensional, então como temos conhecimento da distância e solidez das coisas? “O poder de julgar a distância vem principalmente de termos dois olhos em posições e posicionamentos ligeiramente diferentes, de onde então temos duas visualizações dos objetos, e também da habilidade dos olhos conseguirem focar-se em distâncias diferentes (numa única imagem só se pode focar em uma distância). (...) Mas o facto de termos duas imagens planas nas nossas retinas a ajudar-nos e de conseguirmos focar-nos em planos diferentes são aspetos insuficientes na compreensão da forma do mundo objetivo, se estes não estivessem associados com outro sentido: o tato.”¹⁰ Então Speed começa a mencionar a importância do toque no desenvolvimento da visão, que em conjunto nos ajudam a interpretar o mundo. “Na nossa infância, o tato é usado para sentir o mundo objetivo fora de nós próprios. Quem nunca viu as mãos de um bebé a sentirem tudo ao seu alcance, e fora do seu alcance, pelo facto que ainda não tem conhecimento de o que está ou não numa distância próxima (ou longínqua). Quando uma criança toca à volta de um objeto e sente-o em várias posições, olha-o intensamente, até aprender a associar o tatear com a sua aparência. Dessa forma ele desenvolve as ideias de rugosidade e suavidade, dureza, solidez, entre outras, que mais tarde será capaz de as distinguir sozinha apenas pela visão, sem necessidade de toque.” Elabora ao afirmar que, como espécie, a nossa sobrevivência depende muito deste sentido do toque. “Temos de saber se o chão é duro o suficiente para caminharmos sobre ele, ou se existe um buraco à nossa frente: algo que raios de cor a acertarem na nossa retina em grande quantidade, que é o que consiste na visão, não nos vão dizer por eles próprios.” Apenas associados com o conhecimento do toque vindo dos nossos primeiros anos é que conseguimos distinguir certas combinações de raios de cor para identificarmos objetos, símbolos, ambientes entre outros elementos do “mundo objetivo”. A visão não é uma importância do olho sozinho.

¹⁰ (tradução livre do autor) Cf. SPEED, Harold (2009). *The Science and Art and Drawing* p.28-33. (estas páginas aplicam-se a todas as subsequentes citações a deste livro)

Enquanto se desenvolvia a percepção das coisas na nossa mente, o lado puramente visual foi-se tornando progressivamente negligenciado. “(...) negligenciado a certo ponto que quando uma criança tenta desenhar, o sentido da visão não é o primeiro sentido que consulta.” Começamos então a perceber como se formula uma linguagem de símbolos que se sobrepõe às verdadeiras medidas, formas e gradações presentes no mundo visual exterior. “Portanto, se fosse dito a uma criança para desenhar uma cabeça, esta pensa primeiro nesta com um objeto que tenha uma fronteira contínua com o espaço. Que a sua mente instintivamente concebe como uma linha. Depois, o cabelo é expresso pelo enfileiramento de muitas pequenas linhas a sair dessa fronteira, à volta do topo. A criança pensa nos olhos como dois pontos ou círculos, ou pontos em círculos, e o nariz como um triângulo ou uma linha em forma de “L”. Se usar o seu tato e sentir à volta do seu nariz vai perceber a razão por detrás disto”. Exemplifica como a forma no nariz se assemelha a um triângulo e como em termos de informação não-visual isso exprime a sua utilidade para com o resto da cara, e como os desenhos infantis de uma boca também seguem a mesma lógica, demonstrando-se então uma abertura com números dentes em fila representados como retângulos e/ou quadrados. “Um cego não desenharia de forma diferente se este adquirisse a habilidade de ver exclusivamente enquanto desenha.”.

Necessitamos de uma grande distinção entre os dois sentidos no campo do desenho. Speed demonstra esta dicotomia afirmando que se a visão fosse consultada para desenhar uma cara com o mínimo de informação possível, então a imagem resultante seria algo como o gráfico B, oposta ao gráfico A cujo tato foi consultado com a expectável prioridade:

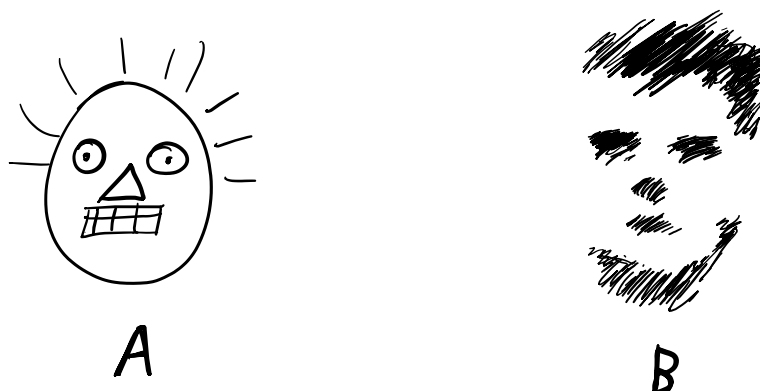


Figura 1 – Exemplo de Harold Speed recriado pelo autor da dissertação

A razão do gráfico B não ser desenhado é que este, embora a sua realização seja de semelhante dificuldade, não satisfaz o sentido do toque, que forma tamanha compreensão da ideia de o que é o objeto na mente das crianças. A contínua negligência do sentido de visão continua até à fase adulta, a maior parte das vezes servindo como complemento apenas para outros sentidos, sendo raramente consultada por si só. “Eles olham para o céu para ver se vai estar bom tempo; para o chão para ver se está seco, ou nos campos para ver se há uma boa colheita de feno; para a fonte não para observar a beleza das reflexões do céu azul ou dos campos verdes a dançar na sua superfície ou a rica coloração das suas profundezas ensombradas, mas para calcular a sua profundidade ou quanto poder forneceria para fazer trabalhar um moinho, quantos peixes pode conter, ou qualquer outra associação estranha ao aspeto visual.” Estabelecida a dicotomia por detrás da razão do desenho não treinado, Speed relembra-nos que “claro que estes dois pontos de vista estão intimamente conectados. Não se consegue pôr um contorno preciso à volta de um objeto sem observar a forma que ocupa no campo de visão. E é difícil considerar o “mosaico de formas coloridas” sem primeiro estar muito consciente da significância objetiva da cor que as massas retratam.”

A importância de encararmos como a visão se desenvolve deve anteceder a aprendizagem dos fundamentos para facilitar os mesmos. Claro que não se quebra com um único exercício a forma como fomos acostumados a interpretar o mundo visual pela nossa própria biologia, e os fundamentos definitivamente seriam uma ferramenta emprestada pelo lado do sentido da visão. Mas existem maneiras mais diretas de contrariar o esquema visual que nos foi passado pelo tato. Os exercícios contidos no livro “Drawing from the Right Side of the Brain”¹¹ de Betty Edwards são reconhecidos como clássicos exemplares de como mudar o modo de observar/pensar referido por Harold Speed para o lado puramente visual, através destes conseguiremos compreender os fenómenos mais particulares na criação dos aspetos do mundo observável. Os exercícios são feitos de forma a obrigar o estudante a reconstruir a forma como pensa na execução do desenho. Exemplos variam entre o espaço negativo, desenho com referência sem olhar para o papel, contorno cego, redesenhar um outro desenho existente, mas virado ao contrário para se perder o seu contexto de acordo com outras preconceitos que a nossa mente cria através dos outros sentidos, e mais.

¹¹ EDWARDS, Betty (1979) “*Drawing from the Right Side of the Brain*”

Os exercícios demonstrados no livro de Edwards, servindo como exemplo, têm imenso sucesso pois o estudante que os pratica revela uma quase imediata mudança de forma de abordar o desenho. Este evolui da representação simbólica e consegue desenhar um retrato simples e identificável ao retratado. Torna-se fácil de compreender como alguém capaz de mudar a forma de pensar desta forma conseguiria a partir daí entender outros aspetos fundamentais do desenho.

Independentemente da nossa inabilidade de puxar pelo lado do puramente visual enquanto crianças, nada nos impedia de desenhar. Todas as crianças desenhavam, no entanto, maior parte delas param a um certo ponto das suas vidas. Entre as que continuam a desenhar, podemos afirmar que existe a distinção entre aquelas que priorizam o desenho de imaginação que naturalmente vai buscar a linguagem de símbolos imposta pelo tato (que é a maior parte), e aqueles que também desenhavam à vista. Este último começa por desconstruir o seu modo de ver o mundo mais cedo e, assim, vai adquirir um maior nível de iteração no desenho, mesmo não tendo consciência do que se está a passar na colisão dos dois mundos visuais que se alternam na sua mente. Mesmo que não seja um “desenho à vista”, que é incomum as crianças fazerem, existe também a possibilidade de traçarem outros desenhos ou imagens que lhes sejam apelativas. Se este ato for realizado com alguma frequência, então a criança que traça outros desenhos vai desenvolver uma maior mestria no traço e na visualização de elementos que vão além da sua presente capacidade. Pois, mesmo não pensando diretamente no assunto, obrigar o movimento da sua mão e braço a seguir padrões de maior complexidade da qual as formas estão subjacentes a aspetos fundamentais do desenho. Irá, como consequência, desenvolver uma disciplina de como usar a linha de formas contínuas e descontínuas com uma natureza própria em vez de servir como mera função de imprimir as suas ideias visuais (que vêm de uma fonte limitada e externa) no papel. O facto de certas pessoas desenvolverem este ritmo antes de apresentarem uma capacidade de atuação notável, levam-nos muitas vezes a verbalizar a habilidade destas na palavra “talento”. Mas este ato pode ser replicado em qualquer idade, assumindo que maior parte dos adultos não quebram esta barreira visual por desistirem de desenhar ainda enquanto crianças, obtendo estes semelhantes resultados nas práticas das mesmas ações. A aprendizagem do desenho é sempre contínua, pois, mesmo quando a nossa compreensão destes fatores atinge o seu auge, a prática das complexidades individuais nos vários campos que se encontram no mundo visual é infundável. Vejamos no que se constituem estas.

2.1.2 Elementos fundamentais do desenho

Os fundamentos do desenho são como os suportes de um edifício. A sua prática ajudará a manter todo o resto da estrutura. Estes são de máxima importância pois mesmo que o estudo aprofundado num destes elementos não se desenvolva para além do necessário para um outro objetivo artístico, o conjunto que é aprendido em cada uma destas áreas permanece, no mínimo, na memória muscular¹² do desenhador, aumentando sempre a qualidade de qualquer outro projeto que envolva o desenho. O estudo destes alarga os horizontes do estudante ao ajudar a compreender como são construídos muitos objetos e fenómenos visuais. Esta desmistificação é imprescindível para qualquer um que requer elementos do desenho representativo para seja qual fim. O desenhador que usa o insaciável estudo dos fundamentos para melhorar a prática destes por si mesmos, até chegar a uma mestria própria, em que ambições da criação de um estilo são secundárias, terciárias ou até mesmo um efeito colateral é referido como sendo um “*draftsman*”¹³ De acordo com o consenso do mundo artístico, os fundamentos do desenho dividem-se nos seguintes:

- Forma ou Topologia

Saber como definir objetos tridimensionais no meio bidimensional onde desenhamos. Topologia é o conjunto de propriedades geométricas que se definem através de contínuas deformações. Através destas se delineia a superfície de um objeto ou massa para atingir a tridimensionalidade e se perceber as particularidades do seu todo. É neste fundamento do desenho onde vemos como se intersectam os polígonos primitivos como cones, cubos e esferas para se fundirem em corpos mais complexos. Exemplifiquemos como se poderiam representar elementos básicos da forma.

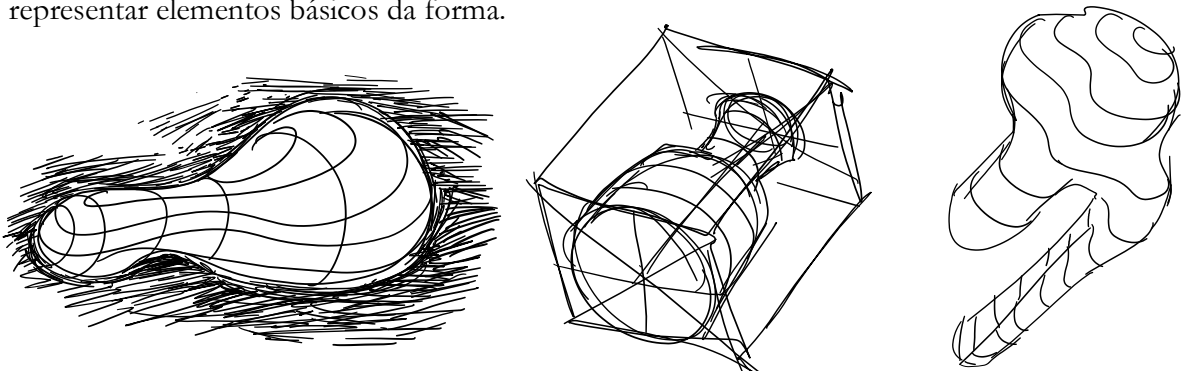


Figura 2 – exemplos de formas esboçadas para melhor se compreender a topologia.

¹² *Muscle memory* – Termo usado para referir (neste caso, nesta área) à informação não-consciente que um desenhador adquire ao realizar gestos semelhantes no desenho de qualquer referência, esta que mais tarde com prática irá guiar o seu traço sem ser necessária uma atenção particular nos tais gestos.

¹³ Não existindo uma tradução que implique a mesma intensidade do significado, *draftsman* é aquele que pratica os aspetos mais técnicos do desenho, tentando chegar ao máximo expoente destes.

- Perspetiva

Ver em perspetiva é saber que quando as coisas se afastam do olho do observador elas vão tornando-se mais pequenas, e saber qual a ordem, a razão e a construção que leva aos padrões desse crescimento e decrescimento. A linha do horizonte, componente elementar da perspetiva, está sempre ao nível do olhar e é representada como uma linha horizontal. Nesta linha coloca-se o ponto de fuga, para onde se convergem todos os elementos contidos no espaço representado do desenho. Para se manter uma relação consistente entre o tamanho dos objetos e tal convergência, desenham-se linhas ortogonais a partir do ponto de fuga que, através de medições e/ou interseções, representam os limites de tais objetos. Estes contêm a informação necessária para completar a sua forma de acordo com este fenómeno. Os vários passos por detrás deste fundamento acabam por formar uma grelha perspética que serve como guia para qualquer outro objeto que quisermos adicionar no nosso desenho. Podem existir mais do que um ponto de fuga, sendo que, a partir do terceiro, este sai por fora da linha do horizonte para atingir o efeito necessário. Existem outros métodos para se deduzir medidas de objetos mais complicados, recorrendo-se a rebatimentos e espelhamentos de várias linhas construtivas.

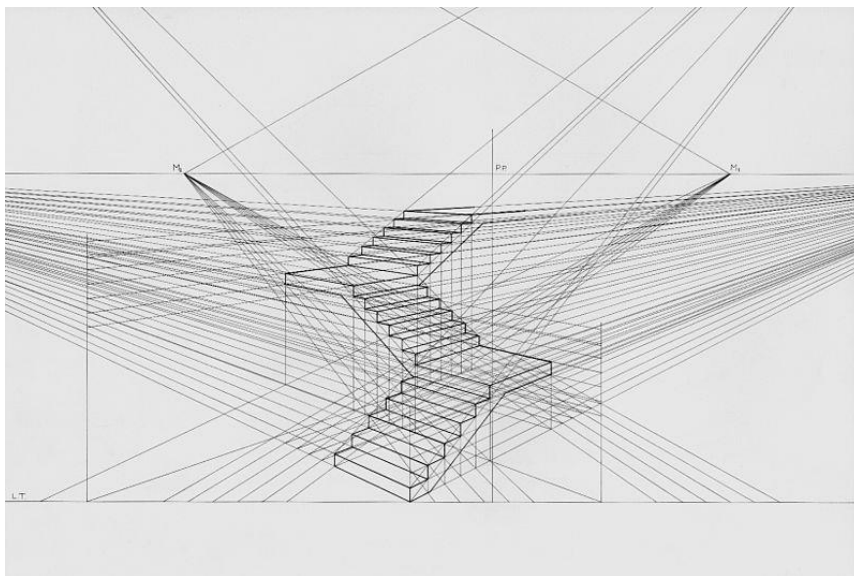


Figura 3. Exemplo de escadas desenhadas através de linhas perspéticas

- Anatomia

Todos os seres vivos têm alguma anatomia. Para os desenhar precisamos perceber a lógica por detrás das articulações, a forma e a flexão dos músculos e quais os ossos que estes conectam para possibilitar o seu movimento. A maior parte dos animais podem ser interpretados a partir de uma anatomia base, pois a natureza contém padrões semelhantes entre muitas espécies. Se estudarmos o corpo humano, é importante sabermos a localização e o tamanho de maior parte dos ossos e músculos e mais ainda como estes formam um todo. Inclusive, a prática do desenho de anatomia melhora no desenhador vários aspectos no desenho de qualquer forma ou substância ou forma orgânica devido ao jogo de curvas sobrepostas para representar os vários membros e os seus detalhes.

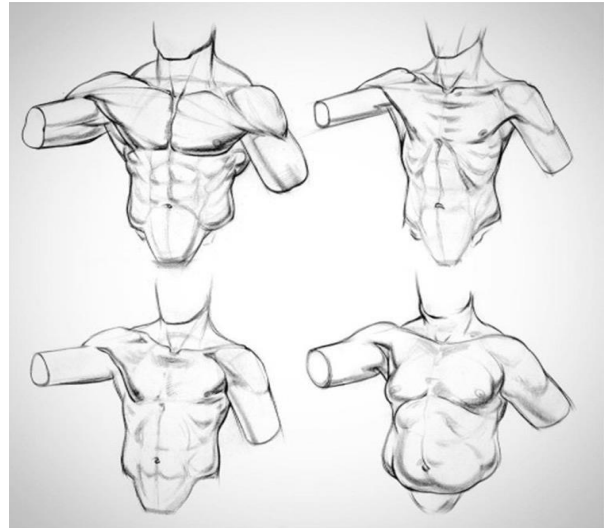
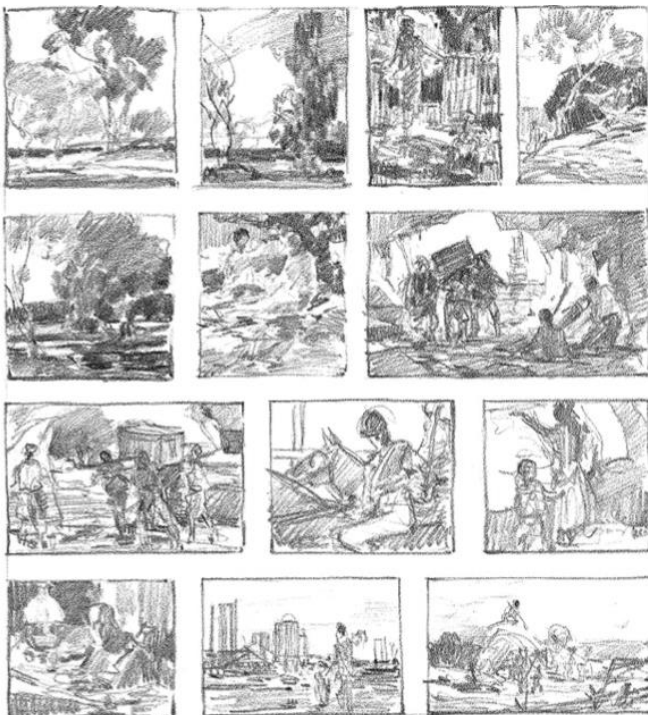


Figura 4. Exemplos de estudos anatómicos por Stan Prokopenko

- Composição

É o conjunto de elementos que vão formar o todo de uma imagem/pintura/ilustração. Miniaturas são iteradas num grau menor nos estados iniciais da sua criação para se antever como se irá compor a imagem. A composição é assim determinada entre como vários objetos



se impõem na tela bidimensional e como vão operar de acordo com os outros fundamentos. Uma composição é definida pelo tamanho, ângulo, perspectiva e atenção aos objetos no fundo e no primeiro plano, entre outros. Este é um campo de estudo que está presente também na fotografia e cinematografia, pois o essencial não é o “desenho” de cada elemento, mas como o todo forma algo superior à soma de todas as partes.

Figura 5. Exemplos de “thumbnails” (miniaturas) feitas por Andrew Loomis

- Claro/Escuro (Luz e Sombra)

A gradação entre os tons claros e escuros é o que faz sobressair o desenho, adquirindo contraste e tridimensionalidade. É o princípio que antecede qualquer textura ou cor, pois é necessário perceber como funciona o jogo da iluminação para saber como estes se representam em qualquer objeto. Consistem em saber como a luz se reflete nas várias superfícies, através dos processos especulares e difusos, tal como as resultantes sombras se propagam e com que intensidade. Também se tem de ter consciência dos materiais dos objetos em si pois cada material reflete a luz de forma diferente. Em termos hápticos, desenhar as gradações representativas da sombra é uma forma de conseguir controlar o lápis com várias intensidades. Cria-se então um hábito de perceber a quantidade de tons necessários enquanto se desenha para se fazer sobressair o objeto desejado.

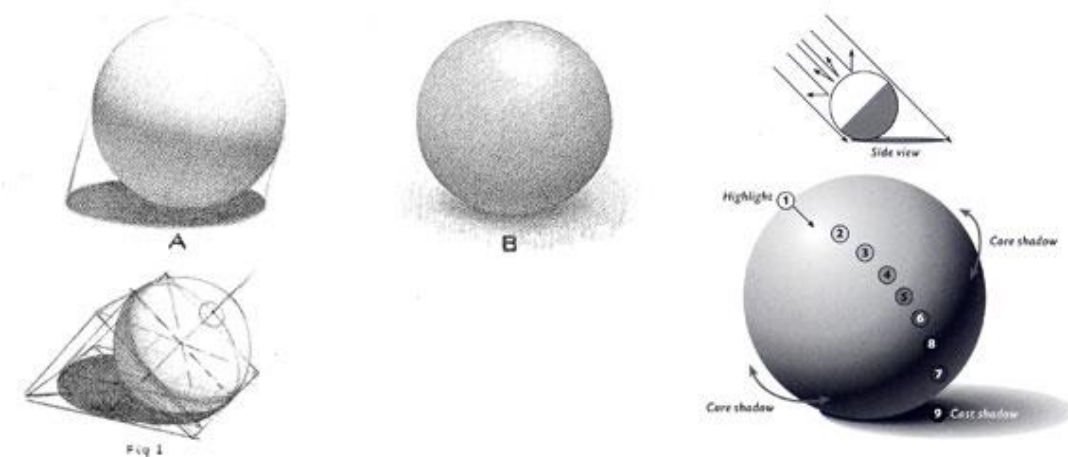


Figura 6. Traços guia para calcular os trajetos e colisão da luz, delineando as sombras

-Gesto

Este fundamento tem a ver com o movimento com o qual se desenha uma ação, um corpo ou até mesmo objetos mais peculiares. O movimento expressado pode ser ubíquo ou focado, assumidamente dinâmico ou delicado. Em termos práticos os desenhos de movimento são feitos rapidamente, normalmente com tempo limitado propositadamente, isto porque o esboço que se representa não pode ser trabalhado continuamente, pois a energia capturada pode desaparecer no desenho perlongado. O gesto serve para combater o desenho rígido e hirto. Encontra-se também noutras áreas como a caligrafia. Pode dizer-se que o gesto é o fundamento mais aliado ao melhoramento do traço.



Figura 7. Exemplo de rápidos esboços gestuais

- Cor

A cor localiza-se numa curta gama do espectro electro-magnético, existindo como ondas cuja frequência determina a sua matiz e saturação, enquanto o valor da sua intensidade vem da sua propagação com o meio ambiente. A sua percepção é limitada pelas nossas células fotorreceptoras que constituem a nossa retina. A cor está intensamente aliada ao claro e escuro. Na física são inseparáveis estas matérias, mas no desenho, embora se reconheça a conexão necessária, também é lógica uma breve separação. O estudo do claro e escuro ajuda a sobressair os objectos e cria um ambiente que se revela tridimensional. Mas os outros aspectos existentes na cor roçam-se mais num espectro temático e emocional. A divisão entre cores frias e quentes podem ter influências naturais, mas a nossa representação destes não costuma ser meramente científico. Existem inúmeras combinações de cores possíveis. A maneira como respeitamos ou exageramos certos tons e saturações, ou até mesmo a nossa escolha de paleta inicial, revela algo sobre nós que vai além do que está ser representado. Por isso são feitos também “estudos de cor”, em vez de imprimir com perfeição os fenómenos

luminescentes que se apresentam à nossa frente. Harmonia, unificação, ritmo, ênfase, a cor salienta todos os outros aspectos fundamentais quando aplicada.

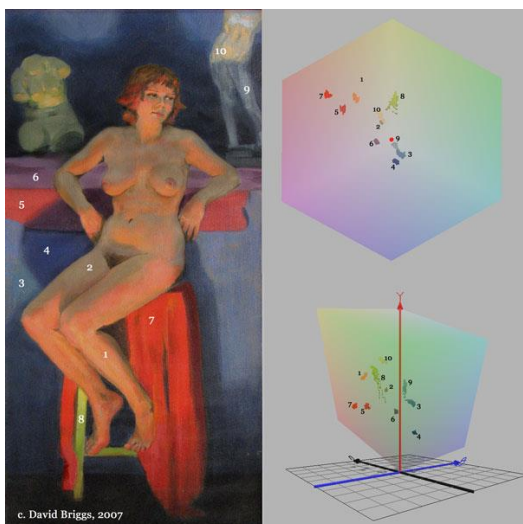


Figura 8. Pintura colorida na esquerda com as cores escolhidas representadas no espectro cromático na direita

2.1.3. Aprendizagem posterior: além do fundamento

Sendo que a aprendizagem artística se revela maioritariamente não linear, excluindo aqueles que se focam num aspeto fundamental e exploram-no até ao expoente máximo (ambiçãõ não partilhada por inúmeros artistas), pergunta-se então se existem possíveis métodos de obter prática e conhecimento que vão além destes elementos fundamentais. O estilo existe através de uma mistura de pontos fracos e fortes que um artista exibe nos fundamentos em adiçãõ a como interpreta a sua biblioteca visual¹⁴ no papel. O “como” e até mesmo o “porquê” do estudo do desenvolvimento de um estilo próprio são assuntos questionados, com uma considerável abrangência de respostas diferentes. Entre as mais populares, se quisermos explorar os aspetos extremos do assunto, seria a ideia que o estilo se desenvolve naturalmente e que devemos focar-nos apenas nos elementos fundamentais do desenho e da pintura pois estes libertam-nos para conseguirmos representar seja que o que for. Esta contrasta com o outro extremo que afirma que a melhor maneira de desenvolver tanto a qualidade quanto um estilo desejável vem do complexo e técnico estudo de outras obras já completas. Por vezes a isto está referida a ideia de um estudo-mestre¹⁵. Não é sempre o caso. No mundo da banda desenhada e do *mangá* não é incomum encontrar artistas de estatuto profissional que aprenderam primeiro através de desenhos de outros profissionais da área e cujos fundamentos estudados serviram mais como um suplemento, para melhor ou pior. E, no entanto, estes desenvolvem um estilo satisfatório para eles próprios e para um público considerável. Pode-se deduzir que se o estudo das obras de outros artistas for bastante técnica e alargada, pode desenvolver uma vasta e sólida biblioteca visual que se desenvolve como um fiel aliado na deduçãõ visual e do traço que o segue. O oposto também pode ser dito. Stan Prokopenko, desenhador do exemplo anatômico do capítulo anterior, durante toda a vida praticou os elementos fundamentais como o gesto, a anatomia, o claro e escuro e a forma, chegando a reconhecer-se com um bom *draftsman*. No entanto, quando tenta desenhar algo de imaginaçãõ, neste caso uma espécie de criatura, não consegue interligar os mesmos

¹⁴ O conjunto de experiências visuais que a memória recorda, influenciadas pelo mundo real ou qualquer fonte visual como imagens, filmes, etc. Cada artista tem uma biblioteca visual própria, independente da sua abrangência, de acordo com as imagens que já experienciou. A palavra “biblioteca” é usada metaforicamente: como se fossemos proprietários de uma e tivéssemos milhares de livros, e não necessitássemos de ler todos de uma vez, mas, sempre que pensamos num livro, saberíamos onde o encontrar.

¹⁵ Estudos de obras de grandes artistas do passado. Normalmente pinturas que demonstram mestria nos elementos mais importantes do desenho/pintura. Muitas escolas exigem aos estudantes a prática deste método. O resultado é suposto ter o mínimo quantidade de diferenças da obra original. No mundo das artes clássicas este método é reconhecido como das mais eficazes maneiras de melhorar o rigor e todos os aspetos do desenho envolventes.

fundamentos que eram os pilares de qualidade das suas peças representativas. O resultado não é muito diferente de algo feito por uma criança, ou uma incompatibilidade conjunta de elementos que, individualmente, estão bem executados¹⁶. Caso necessário um exemplo para o lado oposto, vejamos a obra de Yoshitaka Amano. O espectador ao observar as peças deste artista vê uma imediata influência japonesa, como a semelhança a desenhos a partir o método *ukiyo-e*¹⁷, enquanto, simultaneamente, os aspetos mais matizados revelam práticas ocidentais. Numa entrevista, Amano diz o seguinte: “Quando comecei a fazer ilustração, não sabia qual era o meu estilo, ou as minhas peculiaridades, embora eu tinha de as exprimir no meu trabalho. Foi por isso que observei o trabalho de outros variados artistas, como Moreau, Mucha e muitos outros como Da Vinci.”¹⁸ Se estas influência não tivessem sido levantadas, pelo menos seriam teorizadas na mente do espectador. Mas estando confirmadas, é impossível não notar os aspetos mais peculiares destas influências, e não apenas as qualidades fundamentais. Mesmo quando exprime ter tido influência do trabalho de Leonardo Da Vinci, fácil é reparar que não advém apenas do grande engenho que este tratava os fenómenos da construção e anatomia, mas sim do traço próprio do mestre renascentista que ondulava os cabelos das suas figuras tal como ornamentava a colisão dos seus esboçados fluxos de água.



Figura 9. Esquerda: Da Vinci/ Direita: Amano

¹⁶ Cf. PROKOPENKO, Stan (2017) *Drawing from Imagination - Tips on Improving Visual Memory* (consultado em 24/9/2019). Disponível em <https://youtu.be/GOUlgevBHs8?t=2236>

¹⁷ Género de arte japonesa entre os séculos XVII e XIX. Desenhos caracterizados pela nuance dos tipos de linha usados em conjugação com a leveza da cor, impressos em xilogravura.

¹⁸ (tradução livre do autor) AMANO, Yoshitaka (2017) *Amano - his universe, on paper, Archipel* (consultado em 24/9/2019). Disponível em <https://www.destructoid.com/this-mini-documentary-makes-me-love-yoshitaka-amano-even-more-469313.phtml>

Seguindo esta lógica, também conseguimos encontrar óbvias influências de Francis Bacon do trabalho de Masahiro Ito, ou de Wilhelm Freddie no de HR. Giger. A cadeia de influências é infundável, identificamo-la através da nossa pesquisa e certos padrões começam a revelar-se. Compreende-se porque existe a discussão no mundo artístico que nenhum estilo é “realmente original”, mas sim um resultado de várias grandes influências, pequenas memórias e cópias gestuais ou técnicas, de imagens de outros artistas. O desenhador-estudante, sendo este influenciado, irá exibir hábitos construtivistas¹⁹ quando for altura de este exprimir o seu próprio estilo. O artista de BD Jean Giraud, mais conhecido como Moebius, agregou num artigo dezoito dicas para aspirantes artistas. Eis o que este tem a dizer sobre o estilo artístico: “A continuidade estilística e a sua apresentação pública estão cheias de símbolos; conseguem ser lidas como um baralho de Tarot. Escolhi o nome “Moebius” como uma piada (...) mas na verdade, o nome veio a ressoar com significado. Se aparecesses com uma t-shirt do Dom Quixote, isso dir-me-ia quem és. No meu caso, fazer desenhos de uma simplicidade relativa e com indicações subtis é importante para mim.”²⁰ É imprescindível lembrar que o estilo é algo extremamente pessoal. Mesmo se tivermos a intenção de imitar outro artista após atingirmos alguma mestria dos fundamentos, não teríamos completo acesso ao histórico de influências e as práticas destas para conseguirmos atingir as mesmas qualidades no nosso trabalho. Muitas vezes um estilo pode ser resultante de uma mudança dramática na vida de uma pessoa. O livro “*Beyond Art Fundamentals*” (2016) da *3D Total Publishing* exhibe os métodos que múltiplos artistas usam para executar as suas obras, revelando dicas e passos detalhados escritos por cada um destes. Mas a verdade é que a repetição destes passos, no máximo, nos ajudaria apenas a representar uma obra semelhante àquela dissecada perante nós. A informação omitida é todos os passos que levaram o artista a desenhar assim em primeiro lugar. Atingiríamos uma imagem semelhante, mas nunca os padrões que nos ajudariam a criar uma imagem no mesmo estilo, por exemplo. Seria impossível absorver o histórico de cada artista, mas se nos focarmos no panorama social, tornam-se mais claros os picos e vales das influências do mundo sobre a arte. Talvez em engenharia reversa, conseguiremos compreender como o indivíduo se relaciona a estes parâmetros.

¹⁹ Teoria de aprendizagem construtivista – O novo conhecimento é formado através das experiências do passado, construindo um esquema que o aprendiz utiliza no processo do ensino. O contexto e configuração do ambiente do aprendiz determina a efetividade deste criar um conhecimento próprio. A partir destes métodos já experienciados, o aprendiz transfere o conhecimento desenvolvido e aplica-o em novas situações. (Como um novo estilo a partir de muitas outras influências.)

²⁰ (tradução livre do autor) GIRAUDE, Jean (1996) *La Jornada, 18 Wisdom-Filled Tips to Aspiring Artists* (consultado em 24/9/2019). Disponível em <http://www.openculture.com/2015/03/moebius-gives-18-wisdom-filled-tips-to-aspiring-artists-1996.html>

2.2. O desenho e a ideologia

“Muitos estúdios e os seus artistas têm um estilo base ou processo próprio, sendo isso o que escolhem para os definir, em vez de uma filosofia. E, para mim, os artistas são filósofos visuais. Podemos chegar a profundos significados da vida, humanidade, desumanidade... Ou apenas a filosofia de como a forma reage à nossa mente.”²¹

- Steve Huston (2018)

“Quando é que um tal *Homo Sapiens* percebe que as marcas que o seu corpo deixa são possíveis de ser interpretadas por outro. Quando é que o gesto distraído sobre a terra lisa ou a areia se tornou intencional?”²²

- Ana Leonor Madeira Rodrigues (2016)

Entre a conquista de Ceuta, a tomada de Constantinopla, as viagens de Colombo ou Vasco da Gama e a Revolução Francesa, a Europa passa por um período drasticamente transformativo. Revolucionava-se tudo o que se sabia até então. No mundo artístico a consequência destes poderia caracterizar-se como a mudança para a idade adulta. Os vários métodos e componentes do desenho, pintura e escultura começariam a libertar-se das grandes narrativas que os caracterizavam e simultaneamente limitavam. Esses mesmo componentes iriam ser estudados individualmente, sendo que os artistas renascentistas puxavam pelo máximo expoente que a arte possibilitava. Perante estes desafios artísticos, os muitos *draftsmen* eram mais caracterizados pelo quão conseguiriam representar e a abrangência dos seus talentos para mais que uma área artística; noções intrincadas e precisas de luz, anatomia e perspetiva assim como esculpir um cavalo de pedra que se aguenta em pé só com as patas traseiras assentes. Enfim, a noção de estilo era um efeito secundário no meio de estes complexos estudos da vida. A seguinte revolução mais notável foi uma reação ao poder de um olho mecânico capturar automaticamente muitas das ambições da arte representativa. A invenção da câmara foi um momento de grande magnitude no mundo da arte porque muito do que se achava fundamental de repente poderia ser obtido com grande facilidade. Não era uma substituição total, e já existiam *outliers*²³ anteriormente com estilos de pintura bastante extravagantes (como Hyeronimus Bosch). Mas em consenso, o impacto foi sentido, e daí vem a importância de “filosofia visual”.

²¹ (tradução livre do autor) HUSTON, Steve (2018) *Making your Art Look Finished* (consultado em 25/9/2019) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IPFhrVgAytM>

²² Cf. RODRIGUES, Ana (2016) *O Observador Observado* p. 14

²³ Algo ou alguém classificado diferentemente de um corpo principal/relacionado

“No essencial, pode dizer-se que o modo de resolver os problemas estéticos e os problemas filosóficos é semelhante, fazem o mesmo tipo de exigência e de trabalho com a linguagem, com o pensamento, com a visão, com a percepção e com o vasto conjunto das atividades humanas em que se inserem.”²⁴

- Nuno Crespo (2011)

A época modernista e as suas vanguardas podem servir como um mapa de pensamentos já traçados e iterados previamente para o artista individual: isto é, um estudante desenhista irá definitivamente deparar-se com certas perguntas sobre a relação do seu trabalho com o observador e o resto do mundo, e estas questões serão elas mesmas razões para puxar por certas matérias e elementos acima de outros. Assim, o grande *boom* artístico no final se séc. XIX e no início do séc. XX, tal como os movimentos posteriores que evoluíram a partir deste, serve como um aglomerado de várias ideologias: estas como respostas a problemas estéticos, normalmente em correspondência a fatores espaciais, contextos presentes durante o seu desenvolvimento, rebatimento de outros estilos artísticos, libertação expressiva, entre os outros característicos catalisadores da explosão destes novos meios e géneros. Será que os “problemas artísticos” que estes despoletaram podem obter equivalência no microcosmo do artista individual no mundo atual? As vanguardas artísticas criaram universos próprios que foram cultivando “cânones” internos. Poderíamos exemplificar com a razão de ser, assim como as particularidades do impressionismo, cubismo, art nouveau e surrealismo entre os demais. Devido às muitas descrições extensas que resultariam, sendo o âmbito atual resumir o foco desejável, recomenda-se a pesquisa através de autores como Ernst Gombrich²⁵, capazes de contextualizar as nuances destas épocas não só em relação com o seu espaço-tempo, mas também com o nosso. Os parâmetros contidos nas vanguardas têm uma relação de vai-e-volta com o mundo que as rodeia. Se o artista aprendiz tenciona tornar-se um filósofo visual, este terá de compreender as questões existenciais, conhecimentos e valores por detrás da estética que observa; sendo que a arte, partindo do modernismo, ganhou um carácter “apresentativo”²⁶. Este capítulo trata estes movimentos e os seus anteriores/posteriores com uma lente mais abrangente, com a intenção destes se espelharem de novo perante o indivíduo.

²⁴ CRESPO, Nuno (2011) *Wittgenstein e a Estética* p. 33

²⁵ Ernst H. Gombrich (1909-2001); o autor reconheceu este autor como exemplo notável pela sua escrita ter uma plasticidade que continuamente interliga as várias épocas e movimentos uns com os outros através de perspicazes contrastes e semelhanças enquanto esta se mantém articuladamente simples. O seu livro *A História da Arte* é uma recomendação titular.

²⁶ Caracterizado mais pela sua forma de apresentação perante o mundo/observador do que o conteúdo interno. Elementos escolhidos ponderadamente, consciência do movimentado mundo exterior. O contrair dos elementos meramente representativos da época iluminista.

2.2.1. O artista e o Mundo: movimentos passados e atuais

Fora dito anteriormente: a arte a partir do séc. XX tinha agora uma relação diferente com o sistema. De tal forma que o termo “modernista” tornou-se uma medida central entre os movimentos anteriores e posteriores, como iremos ver. Isto tem parte a ver com o movimento acelerado do mundo desenvolvido pós-industrial, cuja informação e comunicação se tornavam cada vez mais massificadas. O modernismo afetou todas as áreas de estudo. Tanto na filosofia como (por exemplo) na escrita de Virginia Wolfe, notamos o começo da ideia de que os arredores já não são estáticos como elementos culturais que sobreviveriam ao passar do tempo devido à importância da sua estatura, mas sim algo constantemente sujeito à mudança. A grande *media* começara a afetar tudo. Se fossemos procurar um choque no sistema, a obra mais reconhecida seria a “Fonte”²⁷ (1917) de Duchamp, que concentrou num objeto (em contraste com o local no qual se localizava) todo o tipo de perguntas de o que era a arte. Estas questões afetariam o consciente social, como se o ato de Duchamp fosse caracterizador desses tempos e dos que se iriam seguir. Uma colaboração com o sistema poderia ser exemplificada com as várias aparições cinematográficas e a geral extravagância de Salvador Dalí, assim como a sua coprodução comercial, exemplificada com o facto de o artista ter desenhado o logotipo dos Chupa-Chups. Esta relação entre a arte e a comunicação alastrava-se, tornando mais claro o mundo que se estava a desenvolver, este cada vez mais interconectado, cuja cultura se formava e desfazia através da maquinaria da rápida sociedade e o crescimento da produção.

Muitos destes fenómenos continuam após a época modernista, pois muitos destes se enraizaram no quotidiano do individuo como se desenvolvessem, em conjunto, uma segunda natureza, esta com as suas próprias leis e regras. Robin White, presidente da *Engine*, explica da seguinte maneira: “O surrealismo distorce a realidade. Mas a escola de anúncios de Bill Bernbach existia com o propósito de ser real. O que viram nos anos 70, (...) é que, quando se está restringindo pelas leis da realidade – não podes dizer que fumar é bom, por exemplo – a única escolha é ir para o domínio da irrealidade”²⁸. O “anúncio” então começou a andar mão a mão com o surrealismo, estes alimentando-se um ao outro, exagerando as particularidades dos produtos, das reações, da exposição destes, ou expondo os exageros. A esfera pública já não tinha uma única mitologia mestre, portanto existia a necessidade de

²⁷ DUCHAMP, Marcel (1917) *A Fonte* – urinol exposto numa galeria de arte

²⁸ (tradução livre do autor) WHITE, Robin *Advertising... Surrealism... iguanas* (Consultado 26 de Setembro de 2019). Disponível em: <https://www.campaignlive.co.uk/article/advertising-surrealism-iguanas/912839>

constante experimentação entre a arte e o consumo, com o objetivo de chegar a fórmulas que ditariam como estes coexistiriam de forma a continuar a produção. Até uma moda acabar e escreverem-se outras fórmulas.

“As massas são uma matriz a partir da qual todo o comportamento habitual sobre as obras de arte emerge como recém-nascido. A quantidade (*reprodução tecnológica*) foi transformada em qualidade: o aumento considerável da massa de participantes produziu um tipo diferente de participação”²⁹

Walter Benjamin (1935)

“Em todas as artes, existe um componente físico que não pode mais ser considerado ou tratado como costumava ser, já não é afetado pelo nosso conhecimento e poder modernos. Nos últimos vinte anos, nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo têm sido o que eram desde tempos imemoriais. Devemos esperar que grandes inovações transformem toda a técnica das artes, afetando a própria invenção artística e, talvez, provocando uma mudança surpreendente na nossa própria noção de arte.”³⁰

- Paul Valéry (1928)

A rápida mudança que caracterizava o modernismo, numa relevante ironia, levou também à mudança deste mesmo. Não se pode descrever o pós-modernismo sem primeiro classificar o que realmente definia o modernismo. Afirmemos que este é o movimento filosófico, artístico e sociocultural que resultou de e acompanhou o grande crescimento da sociedade industrial, assim como a eventos de uma escala nunca vista como a primeira guerra mundial. Fora caracterizado por rejeitar a certidão que vinha do pensamento iluminista, reformando grande parte do método e pensamento que se tornava datado neste crescimento descomunal das cidades e da produção dos sistemas de comunicação. Assim o resultado foi uma natureza de iteração e experiência, pois estes elementos foram libertos dos seus moldes anteriores, expandindo-se agora omnidireccionalmente numa constante procura da descoberta do potencial dos muitos novos meios criados. Rejeitando o realismo, e existindo em paralelo com o facto de a divulgação científica começar-se a integrar no mundo do cidadão comum, a arte, assim como a escrita e a filosofia, criaram constantes rotações de novas regras, contrastes e paralelos. Estes formavam os andaimes da estrutura modernista. Desenvolvia-se nos centros urbanos uma nova mitologia social com muitos mais símbolos, estilos e ícones

²⁹ BENJAMIN, Walter (1935) *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* Second Version (2008) p. 39

³⁰ (tradução livre do autor) VALÈRY, Paul (1928) *La Conquête de l'ubiquité*

do que qualquer panteão tinha em deuses. O pós-modernismo criticava estas noções. Este afirma a não-existência de verdades absolutas, logo, não podem existir meta-narrativas. As muitas vanguardas acompanhantes do modernismo poderiam ser classificadas como meta-narrativas sob esta lente. Estas tendo missões e métodos identificáveis. A natureza do pós-modernismo é uma de desapego e ironia, virando-se mais para as componentes do criticismo próprio, social, sem-significado e cuja audiência bem se podia classificar como uma reflexão tardia ou até mesmo uma irrelevância. No entanto, torna-se difícil descrever o pensamento pós-modernista, sendo este um que desconstrói as barreiras do próprio significado. Este pode ser mais facilmente caracterizado por aquilo que não é do que por aquilo que é. A pós-modernidade criticava a expansão modernista, considerando em vão este esforço multifacetado sabendo que não existira um limite na infundável busca que este praticava: não havia uma finalidade racional na missão de percorrer caminhos infinitamente, sendo a humanidade uma entidade finita. O pensador pós-modernista diria ao modernista para deixar de correr em frente, para parar, e olhar para os redores, e ponderar sobre o que perderia nesta corrida insaciável. Valeria mesmo a pena correr em busca de mais e mais realidades? Não conseguiremos obter a mesma infinidade ao simplesmente rebatermos os mesmos panoramas que o presente nos oferece?

A pluralidade modernista nunca se iria resolver numa unidade cultural (embora muitas narrativas da época continham esta pretensão), escapando a condições definíveis de teorizações sociológicas: estas não sendo capazes de oferecer uma interpretação de modernidade dado que a diversidade social, cultural e histórica moderna mal podem ser adequadamente conceituadas, resumidas ou periodizadas. A mudança de um movimento para o outro não foi imediata ou soberana, mas sim, como se em degradê, uma onda que visava limpar os paradoxos que se criavam na sociedade para com o seu consciente filosófico e artístico passasse pela areia modernista em camadas. O pós-modernismo continha as suas próprias contradições, embora existisse com estas num estado assumido.

O desenvolvimento tecnológico e social atingira velocidades ainda superiores, e o pensamento filosófico atravessava caminhos não antes explorados a fundo. Isto pode identificar-se na desconstrução de Jacques Derrida, criticando, analisando e separando as noções e relações estabelecidas dos muitos binários criados pelo homem no seu logocentrismo (digamos, o contradizer da natureza ser o referente transcendental do conhecimento, afirmando que “não existe nada fora do texto”, sendo que a origem das ideias é uma existência independente que é apenas criada no momento de extrapolação de significado, assim o mundo não tem significados próprios até ao momento em que o são

atribuídos)³¹. Entre muitos destes pensadores, considerou-se mais revelante para esta dissertação a obra e pensamento de Jean Baudillard, este que trouxe para o primeiro plano o estudo do simulacro. As implicações sociais do pós-modernismo não eram claras no início. Baudillard considera a sociedade pós-modernista como uma auto estrada: o indivíduo observa outros apenas como borrões momentâneos, tendo consciência da existência de uns e outros, mas que cada um vive numa realidade interna (carros) e é um estranho para toda a gente que partilha a mesma estrada. Isto porque a tese principal de Baudillard é que o indivíduo já não experiêcia a realidade³²: esta, na sociedade urbana devido à comunicação em massa dos *media*, tornou-se um jogo de espelhos onde o objeto refletido já não se consegue identificar. Tudo o que absorvemos do mundo são simulações, e simulações de simulações, e assim por diante. A realidade original já não é comunicada, nem considerada, e de acordo com o filósofo, é quase impossível ressuscitar a sua relevância. Os locais representam mapas em vez de mapas representarem locais. A linguagem de signos que criámos evoluiu de tal forma nos jornais e ecrãs que toda a linguagem resultante é estranha a qualquer sentido de uma presença objetiva, existe sempre o consumo subjetivo pelas massas que à partida procuram o tipo de conteúdo que as atrai ou agrada. E, claro, os produtores desse conteúdo fabricam as realidades necessárias para se tornarem melhores agregadores na economia da atenção. Exemplificando, usaremos a afirmação mais controversa de Baudillard: “A Guerra do Golfo não vai ocorrer. A Guerra do Golfo não está a ocorrer. A Guerra do Golfo nunca ocorreu.”³³ O significado é que a cobertura dos *media* sobre o assunto nunca iria refletir a realidade da situação. Cada corpo que reportava informação tinha motivos ulteriores, o tempo entre os acontecimentos e as reportagens era mínimo, as poucas imagens que víamos eram partilhadas entre milhões, muitas vezes não questionadas. Tempestades de notícia após notícia, como se tornou comum, reagiam-se umas às outras, uma infundável quantidade de informação especulativa inundava qualquer avenida por onde se estimava que passasse a verdade. Reagiam a reações, geravam-se imagens de imagens, cópias de cópias que se criticavam mutuamente. Até então, uma guerra era algo sentido presencialmente.

Simultaneamente, na esfera popular, programas de televisão/anúncios criticavam-se a eles próprios, simulando o que seria a genérica crítica posterior do público através da ironia. Esta auto-depreciação pop era usada como uma armadura comercial. Tudo isto mudava o fator

³¹ Cf. TURNER, Catherine (2016) *Jacques Derrida: Deconstruction Key Concept* (Consultado em 27 de Novembro de 2019) Disponível em: <http://criticallegalthinking.com/2016/05/27/jacques-derrida-deconstruction/>

³² Cf. KELLNER, Douglas; Stanford Encyclopedia of Philosophy (2005) *Jean Baudrillard* (Consultado em 27 de Novembro de 2019) Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/ baudrillard/>

³³ (tradução livre do autor) BAUDILLARD, Jean (1991) *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*

tátil e humano para segundo ou terceiro plano, como se a autenticidade tivesse uma natureza hostil. A crítica desta ironia relativista pode ser resumida através de um famoso e breve discurso de David Foster Wallace durante uma entrevista: reconhecido como “O Problema da Ironia”³⁴. Esta seria a linha de pensamento que iria originar outro movimento, também meio-intitulado de “modernismo”. Gerações nasceram num *status-quo* onde a comunicação era, em primeiro lugar, irónica e desapegada e, em segundo lugar, sincera (pensemos em séries como “South Park”³⁵). Se o pós-modernismo é difícil de classificar, então no “Pós-pós-modernismo” é difícil de demonstrar a sua existência. Parcialmente porque após o pós-modernismo aparentam existir rendimentos decrescentes na magnitude dos movimentos do consciente artístico-filo-socio-cultural. Porque, em primeiro plano, novas tecnologias de comunicação tendem a alimentar a fome dos *media* já estabelecidos. Outro nome para o pós-pós-modernismo é “A Nova Sinceridade”. Tal como o nome indica, existe com a ambição de tornar outra vez comum a sinceridade, mas através de novos métodos que não existiam nas épocas anteriores. Sendo que, ao nomear-se estes “modernismos”, conseguimos identificar um padrão, há que realçar a razão de porque o modernismo, tal como o homem servira como medida de todas as coisas, parece que serve como medida para todos os movimentos. Se vivemos numa época “moderno-cêntrica”, há que classificar de forma linear e compreensível a evolução dos muitos movimentos a partir da classificação deste. Inclusive, um recente movimento que segue a Nova Sinceridade, o “Meta-Modernismo”, existe com o propósito de classificar a oscilação em ciclo destes valores e teorias, examinando-os a partir duma camada exterior, afirmando que o meta-modernista tem de ele próprio, antecipadamente, oscilar entre estados de pura honestidade e pura ironia. O meta-modernismo é de um obscurantismo superior ao pós-pós-modernismo, sendo que a continuação deste tende a ser localizado em poucos grupos. As ambições do meta-modernista podem ser encontradas no “Manifesto Meta-Modernista”.³⁶ Um dos populares exemplos é um vídeo com o ator Shia LaBeouf: “*Just do it*”³⁷. Organizado e filmado pelos mesmos autores do manifesto. A página seguinte tenciona tornar mais clara a relação da evolução destes movimentos através de uma partilhável linha condutora.

³⁴ WALLACE, David (1997) Citação pode ser encontrada em: <https://www.goodreads.com/quotes/165289-irony-and-cynicism-were-just-what-the-u-s-hypocrisy-of>

³⁵ PARKER, Trey/ STONE, Matt (1996) *South Park* – Desenho animado americano de comédia crua que, no entanto, critica importantes aspetos da sociedade. Famoso a nível mundial.

³⁶ TURNER, Luke (2011) *METAMODERNIST // MANIFESTO* (consultado em 27/9/2019). Disponível em <http://www.metamodernism.org/>

³⁷ LaBeouf, Rönnkö & Turner (2015) *Shia LaBeouf "Just Do It" Motivational Speech*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZXsQAXx_ao0 – Vídeo feito como o intuito de, usando os meios de comunicação actuais, tornar-se viral tanto pelo lado ridículo e irónico tal como pelo lado motivacional.

Pré-Modernismo: Crença numa única verdade derradeira. Deus, mitologia, soberania. Toda a obra da sociedade existe conforme o que é ditado pelos corpos do poder que representam e expressam esta única realidade. Peças individuais, como a arte, existem somente para propagar e continuar esta convicção. O “estilo” de arte existira como uma reflexão direta do que se pretendia exprimir sobre a singular entidade. Idade média, natureza estática.

Proto Modernismo: Renascimento/Iluminismo. Embora se mantivesse a crença unificada que guiava a sociedade, os campos de estudo foram libertos da total conjunção com a narrativa instalada, sendo atribuídos com individualidade. A arte desenvolvera-se através das suas próprias regras e métodos, dando aso a qualidades nunca vistas. O progresso era linear, mas nesta linearidade descobriram-se os fundamentos necessários para evoluir. O mundo anteriormente definido encontrava todo o seu potencial aqui, através de importantes iterações. Nestas se descobriram métodos ainda usados muito após o fim deste período.

Modernismo: Explosão de novos géneros de arte e pensamento, assim como na produção. Estando estabelecidos os alicerces criados na Revolução Industrial, o desenvolvimento tecnológico impulsionou/obrigou a mudança de todos os aspetos da sociedade. Arte, comunicação, filosofia... Estes campos expandiram-se numa variedade antes desconhecida. A arte até agora existindo como forma de retratar a realidade natural com a melhor fidelidade e perspicácia, havia-se dividido em inúmeras vanguardas, cada uma com as suas regras, identidade e razão de ser. A nova efemeridade encorajava um constante movimento em todos os campos de estudo. Estes cresciam infundavelmente, procurando o seu máximo exponente.

Pós-Modernismo: Reação irónica e desapegada à tamanha ambição do modernismo. A realidade objetiva não era possível ser identificada, logo a expansão dos tempos modernos não tinha um objetivo final, era somente vítima de seja qual for a narrativa que a engloba. Autoindulgência e obras propositadamente “sem sentido”. A linha pós-modernista recua e rebate-se entre si mesma, descobrindo fendas e rachas da criatividade não antes exploradas. A destruição de definições deu aso à fácil fabricação de realidades momentâneas para consumo subjetivo.

Pós-pós-Modernismo ou Nova Sinceridade: O desapego pós-modernista tornou obscura a simples honestidade humana, esta que se estranhava cada vez mais na estrutura consumista. A nova sinceridade existe com o ideal de tornar a motivação sincera como o elemento principal, usando métodos que só começaram a existir dentro da sua época (tecnologias como a internet). A linha neo-sincera assemelha-se à modernista, tendo ideais semelhantes, mas mais avenidas por onde explorar devido às significantes descobertas com potencial criativo desenvolvidas desde então.



Meta-Modernismo: Consciência do ciclo da honestidade-ironia-honestidade-assim-em-diante. Combinação de elementos modernistas e pós-modernistas, consciente da dualidade oposta que representam. Combate este paradoxo ao afirmar que o ser humano contemporâneo deve oscilar entre o estado irônico e honesto, afeiçoado e desapegado. A linha meta-modernista é uma mistura das anteriores, revelando a sua expansão da mesma forma que é teorizada a sua ideologia: nunca contente com o caminho certo ou aleatório. Coexiste com a sociedade da curta-atenção resultante da omnipresença das redes sociais e *smartphones*.

A razão por que o “modernismo” se tornou a medida de todas as coisas é porque este movimento foi o primeiro a condensar tantos acontecimentos, valores, meios de expressão, comunicação e pensamentos (e um crescimento exponente da escala dos mencionados) durante um período relativamente mínimo na evolução da sociedade humana. O tempo ganhava novas medidas, ou era medido de forma diferente. O que tem a classificação destes movimentos da humanidade com o artista estudante ou praticante? Tudo e nada. Depende da vontade de exploração que nasça do mesmo. Acredita-se que o artista não deveria ser apático à evolução destas ideologias. Da mesma forma que o modernismo cimentou uma nova forma de coexistirmos com uma das maiores forças: o tempo (a experiência deste revelando-se encurtada), o indivíduo também tem uma relação relativa com o mesmo. A certo ponto da vida todos nós sentimos que o tempo acelera, ou se estabiliza. Da mesma forma que modernismo serve como ponto de partida anacrónico no julgamento das outras ideologias, também nós temos um estado, atingido a certa altura do desenvolvimento do cérebro, pelo qual conseguimos iniciar o julgamento da nossa vida, passado ou futuro. A comparação evolutiva dos movimentos ideológicos representados pelo autor pode parecer redutora. No entanto, tal mapeamento resumidamente orgânico ajuda a tornar intuitiva a relação do indivíduo com o mundo. E se o artista fosse capaz de mapear o seu histórico com a mesma intuição? Não revelaria isso qual a importância das suas influências? Acredita-se que, como “filósofo visual”, o artista tem de procurar este tipo de relações e contrastes que possibilitam mudanças estilísticas. O artista pode encontrar-se à deriva de acordo com as forças de uma das ideologias mencionadas, se não prestar a devida consideração.

Se a leitura do texto da página anterior foi mais intuitiva devido aos gráficos do lado esquerdo, deve-se ao fenómeno semiótico. Este é dos mais relevantes campos de estudo sobre a relação do objeto e do observador. Sendo que o artista vive entre estas duas entidades, aconselha-se que solicite a sua compreensão.

2.2.2. Arquitetura do visual e sociocultural: semiótica e estruturalismo

“A capacidade intelectual decorrente de um treinamento para criar e compreender as mensagens visuais está a tornar-se uma necessidade vital para quem pretenda participar nas atividades ligadas à comunicação. É bastante provável que o alfabetismo visual venha a tornar-se, no último terço do nosso século, um dos paradigmas fundamentais da educação.”³⁸

Donis A. Dondis (1973)

Inclusive, Dondis afirma que é possível que o texto acabe a servir como complemento do visual em vez do contrário, como fora em tempos anteriores. O semiólogo expressa que há três níveis nos quais recebemos mensagens visuais: o representacional, o abstrato e o simbólico. Eis como brevemente classifica cada um³⁹:

Representacional: Aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência;

Abstrato: A qualidade cinestética de um fato visual reduzido aos seus componentes mais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, emocionais e primitivos de criação de mensagens;

Simbólico: O vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribui significados.

A semiótica é a teoria e o estudo de signos e símbolos na linguagem e outros sistemas de comunicação (tal como a sintaxe visual referida por Dondis). Signos comuns partilhados globalmente seriam, por exemplo, sinais de trânsito, *emojis* e logotipos. Na língua falada também se consegue encontrar a semiótica na forma de intertextualidade, trocadilhos, metáforas e referências a semelhanças culturais. Dispensável é dizer que signos e símbolos rodeiam-nos por completo. Até mesmo associações básicas a que chamamos de “lógica” são determinadas pela estrutura simbólica partilhada pela humanidade. O que associamos a frio e quente, como o grande não pode existir sem o pequeno. Inclusive, a criação de tecnologias que mudam o paradigma leva a esta intuição humana a desenvolver novas associações, como foi dito com a criação dos sinais de trânsito. Embora isto também se aplique a elementos mais gerais e ubíquos: como o conceito do tempo modificado pela imprensa, ou o conceito do espaço para sempre modificado pela capacidade de reprodução de imagens da câmara⁴⁰.

³⁸ DONDIS, Donis A. (1991) *Sintaxe da Linguagem Visual* p. 14

³⁹ Cf. DONDIS, Donis A. (1991) *Sintaxe da Linguagem Visual* p.51

⁴⁰ Cf. DONDIS, Donis A. (1991) *Sintaxe da Linguagem Visual* p.53

Nem mesmo a comunicação pessoal não-verbal escapa ao universo dos signos. O encolher de ombros, rolar de olhos, acenos com a mão e outros aspetos de linguagem corporal mantêm um nível universal de reconhecimento da sua intenção. Até mesmo a afinação, tom, frequência, volume e timbre da voz têm significados implícitos ao comunicarem informações adicionais subjacentes de um grupo de palavras⁴¹. Mostrando que mundo simbólico não se limita à visão. Mas o foco que a semiótica exerce sobre a visão tem razão de ser. O universo de mensagens visuais incorpora uma simultaneidade omnipresente com a qual o auditivo não consegue competir, em adição ao maior número de classificações de mensagens visuais devido à forma de como interpretamos o mundo (digamos, o som quando recriado pelo homem, como a música, é imediatamente abstrato, e contém menos caminhos transformativos entre as áreas do representacional e simbólico). A forma acompanha a função, e dessas formas o ser humano cria interconexões que em conjunto criam estruturas de interpretação. Afinal de contas, a visão é tão veloz e de tal grande alcance analítico e sintético, que, requerendo tão pouca energia para funcionar, permite-nos conservar infundáveis unidades de informação em segundos. “Muitas coisas no meio ambiente parecem não ter estabilidade. O círculo é um bom exemplo. Parece o mesmo, seja como for que o olhemos, mas, no ato de ver, conferimo-lo estabilidade impondo-o o eixo vertical que analisa e determina o seu equilíbrio enquanto forma, e acrescentando em seguida a base horizontal como referência que completa a sensação de estabilidade.”⁴²

No cerne da semiótica está a distinção e relação do significado e do significante, associação reconhecidamente classificada por Saussure⁴³. O mais popular exemplo indicativo deste fenómeno incorpora-se na pintura “A Traição das Imagens”⁴⁴, feita por René Magritte em 1929. Por debaixo da imagem de um cachimbo está escrito “*Ceci n'est pas une pipe*”, ou seja, “Isto não é um cachimbo.” Trata-se de uma meta-mensagem que brinca com o nosso poder de associação simbólico. É uma pintura/desenho de um cachimbo, mas não um cachimbo real, no entanto, identificamo-lo de imediato. O mesmo seria dizer que um mapa não é um território. O “significante” seria a pintura: a tela ou papel onde está representado o conceito imaginado de cachimbo, sendo este último o “significado”.

⁴¹ NORDQUIST, Richard. (2019) *Semiotics Definition and Examples* (consultado em 29/9/2019). Disponível em: <https://www.thoughtco.com/semiotics-definition-1692082>

⁴² DONDIS, Donis A. (1991) *Sintaxe da Linguagem Visual* p.17

⁴³ de SAUSSURE, Ferdinand. (1916) “*Cours*”, in *Literary Theory: An Anthology* (2001)

⁴⁴ *La Trahison des images* (1929) (*Ceci n'est pas une pipe*), Los Angeles County Museum of Art

Um signo é algo que representa ou indica outra coisa: o objeto. Assim, o signo é o todo que resulta da associação do significante com o significado. A relação entre o significante e o significado é chamada “significação”. Desta não existe uma teoria unificada, mas vários pontos de vista cada um com as suas particularidades. Charles Sanders Peirce divide a significação em três categorias: o ícone (assemelha-se diretamente como a aparência do objeto, como o exemplo do cachimbo), o índice (conexão implícita com o objeto através de lógica, ex: estômago rabugento significa fome) e o símbolo (que não tem implicação lógica e reconhece-se através de um consenso universal, ex: cruz em “t” significa Deus). Umberto Eco divide o signo em “natural” e “artificial”, sendo que cada um destes tem uma subclassificação própria. Os signos naturais são divididos em: signos identificados como eventos ou coisas naturais; sinais produzidos não intencionalmente por um agente humano. Signos artificiais: produzidos intencionalmente para significar; produzidos intencionalmente como uma função principal, uma função secundária ou uma função combinada⁴⁵. Nesta área de estudo, entre os demais, existe o referente, o paradigma, a função poética, a isotopia, o modelo atuacional e o triângulo/quadrado semiótico. Para uma compreensão mais aprofundada, redireciona-se o leitor para o abrangente e explicativo site dedicado somente ao assunto: “*Semiotics for Beginners*”⁴⁶ de Daniel Chandler, cujo *link* se encontra no rodapé como indicado pelo referente. Para uma breve introdução, menciona-se também o humoristicamente intuitivo vídeo: “*What is Semiotics?*”⁴⁷ do utilizador “Occam’s Answers”, *link* localizado na mesma secção.

Dondis afirma que o alfabetismo visual, por muito importante que seja, nunca poderá ser um sistema tão lógico em comparação com a linguagem verbal (p.11 do livro já citado deste autor). Pois esta fora inventada pelo homem com o propósito de codificar, armazenar e decodificar informações. A estrutura criada através desta é algo tão enraizado na psique humana que o carácter interpretativo e transformativo da sintaxe visual não consegue destronar. As letras são símbolos, que constituem palavras, individualmente abstratos, mas conjuntamente coerentes. Neste aspeto muitos símbolos visuais não são estranhos à estrutura linguística em termos significativos, mas para compreender a importância de cada uma destas facetas, há que compreender a estrutura em si.

⁴⁵ GUILLEMETTE, Lucie e COSSETTE, Josiane (2013) *The Semiotic Process and the Classification of Signs* (Consultado em 29/9/2019). Disponível em: <http://www.signosemio.com/eco/semiotic-process-and-classification-of-signs.asp>

⁴⁶ CHANDLER, Daniel (1994) *Semiotics for Beginners* (Consultado em 29/9/2019). Disponível em: <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/>

⁴⁷ *Occam’s Answers: What is Semiotics* (2017) (Consultado em 29/9/2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R7VA95JdbMQ>

O estruturalismo indica que num sistema cada elemento do grupo só consegue ser compreendido pela sua relação com outros elementos como sendo parte de uma estrutura maior⁴⁸. A teoria revolta-se contra a noção básica de que damos nomes a coisas do mundo natural porque estas precisam de algo que as identifique propriamente. Ao considerarmos o sistema de signos composto da associação de significantes e significados, compreendemos que uma coisa é muito mais definida pelo que não é do que pelo que é. Não há nada na palavra “árvore” que identifique uma árvore verdadeira por si só, a fonética e semântica não indicaria nada do objeto a alguém que não compreende a língua portuguesa. Mas sabemos que uma árvore não é uma pedra, não é a floresta toda e também não é os seus componentes como as folhas e as raízes. O sistema da linguagem e compreensão/definição do mundo que nos rodeia é multi-ramificado: cada nóculo (palavra/símbolo) interliga-se com todos os outros nóculos existentes e para cada ligação é indicado se associação é positiva ou negativa. O resultado é a estrutura a que se refere o estruturalismo, uma conjunção de “nãos” e “sins” dos elementos da compreensão humana. Nestes é fácil notar que existem muitos mais “nãos”, pois a comunicação e identificação verbal é mais negativa que positiva: para cada signo, só o sabemos porque não é tudo o resto. Até mesmo ao conjuntarmos múltiplos signos para criar significados mais complexos conseguimos reparar neste fenómeno. Se usarmos: “o; pássaro; para; ladra; cão; o”, conseguimos criar: “O cão ladra para o pássaro”.⁴⁹ No entanto, ao misturarmos estas mesmas palavras de outra maneira, notamos que existem muitas mais combinações que não fazem o sentido que as outras que fazem. O estruturalismo ajuda-nos a compreender como veio o ser humano a interiorizar e comunicar entre os seus sistemas os elementos do mundo exterior. Saussure, inclusive, assumiu a noção de *Parole et Langue*. Se *Langue* é a estrutura de símbolos existente, *Parole* é o desenrolar no tempo a partir desse conjunto de possibilidades dadas no espaço⁵⁰. Significando que ao falar, escrever ou exprimir com qualquer outro tipo de sistema de linguagem, estamos progressivamente a criar novos significados ao cancelarmos a possibilidade de muitas outras existências. E assim se forma a lógica estrutural da comunicação humana.

O sistema estruturalista não é infalível. Os significados estão constantemente a mudar, não podem ter uma associação estática. O mundo pós-modernista encorajou uma leitura mais polissêmica. Reagiu-se com o pós-estruturalismo, este cujo foco se encontra na maleabilidade

⁴⁸ BLACKBURN, Simon (2008). *Oxford Dictionary of Philosophy, second edition revised* p. 353

⁴⁹ *Thatoneguyinlitclass: Saussure, Structuralism, and Semiotics* (2014) (Consultado em 30/9/2019)

Disponível em: <https://youtu.be/aaRxu1-Z6NY?t=279>

⁵⁰ de SAUSSURE, Ferdinand. (1986). *Course in general linguistics (3rd ed)* p. 9-10, 15.

da existência humana, em vez da abrangente abordagem determinista do estruturalismo⁵¹. O pós-estruturalista exige agência do sujeito que se encontra dentro da estrutura de significados: normas descritivas tornam-se cada vez menos úteis nas nossas vidas, sendo que, assim, este tem de saber como identificar novos significados através dos grupos de signos. Isolado um sistema de signos, compreendemos o valor entre o significante e o significado, mas se o significado de cada um é dado apenas diferencialmente, precisamos da compreensão de mais signos que existem fora desta estrutura supostamente isolada. Extrapolamos então que nenhum grupo é realmente independente ou fechado, mesmo que a corrente onde a palavra é definida se revele potencialmente infinita⁵². Nenhum sistema será alguma vez completado porque nenhum significante é totalmente definido. Os pós-estruturalistas interessam-se mais pelo que pode escapar ou desestabilizar um sistema de signos, como certas revoluções sociais ou ideológicas que mudam o panorama geral. Pois, diz-nos este que não temos alcance fora do domínio da linguagem: tudo o que existe é significado, e múltiplos discursos e narrativas, paralelos uns com os outros, criam um mundo significativo. Mesmo que nestes discursos não seja sentido o exercício de poder, haverá vencedores e perdedores que criarão o contexto e significado do futuro. Como já foi citado por Jacques Derrida anteriormente: “Não há nada fora do texto”. O conhecimento não existe até ao momento em que é extrapolado, a estrutura então, sendo só definida entre si, existe num estado de mudança constante. Para uma criativa e intuitiva introdução aos conceitos de ambas as ideologias, recomenda-se o vídeo “*Animating Poststructuralism*”⁵³, e para uma mais compreensiva e detalhada menciona-se o livro “*Post-Structuralism: A Very Short Introduction*”⁵⁴.

Voltemos então à comparação simbólica da imagem com a palavra. As letras são individualmente símbolos visuais, ou seja, imagens. Apenas em conjunto revelam a sua natureza indicativa. A nossa dedução desta dicotomia existe na forma como são usados os elementos próprios de cada entidade. A verdade é que tanto as imagens como o texto acabam por serem reciclados em informação na nossa mente, esta que no seu estado puro infetará o significado originalmente entendido através de todos os elementos ideológicos ou até mesmo intuitivos que nos definem. O que importa é a forma como é processada essa informação.

⁵¹ DERRIDA, Jacques e KAMUF, Peggy (1991) *A Derrida Reader: Between the Blinds* p. 271-276

⁵² ROY, Jeff - *Basic Differences Between Structuralism and Post-Structuralism* (Consultado em 30/9/2019); Disponível em: <https://sites.google.com/site/jeffsliteraturecafe/basic-differences-between-structuralism-and-post-structuralism>

⁵³ BOTON, Christopher (2012) *Animating Poststructuralism* (consultado em 30/9/2010); Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6a2dLVx8THA>

⁵⁴ BELSEY, Catherine (2002) *Poststructuralism: A Very Short Introduction*

Segundo a lógica estruturalista/pós-estruturalista, mencionaremos dois exemplos, referentes da linguagem verbal e visual, e como o artista se relaciona com estas.

“Consegue-se reconhecer um pioneiro pelas flechas nas suas costas”⁵⁵ - Quais são as imagens despertadas na mente ao lermos esta frase? Podemos dizer que é o aspeto negativo do “*First-Mover Advantage*”⁵⁶, como se um indivíduo com uma ideia inovadora a metesse em prática, possibilitando uma revolução significativa em seja que área ou campo de estudo se enquadra. Mas, sendo alvo dos seus competidores, este é destronado do seu próprio potencial por meter em risco o estatuto destes. Conseguiremos reconhecer um grande inventor pelas traições cometidas pelos seus pares? Esta é uma leitura bastante ideológica. Se nos focarmos em certos contextos históricos e sociais, a mesma frase consegue representar um significado completamente diferente. Os índios nativo-americanos, afinal de contas, defendiam-se dos pioneiros americanos com flechas. Para compreender como pode ser subjetivamente digerida a informação discernida através das imagens, ilustremos um espaço: Num bar existe uma pintura emoldurada. Um homem visita este bar frequentemente, olha todos os dias para a moldura, com o tempo afeiçoa-se à pintura devido à familiaridade que constrói. Entre vários estados de espírito, vai atribuindo significados a esta. A pintura não está assinada, e não é nem se assemelha a nenhuma outra pintura conhecida. Um dia, este homem está num estado particularmente depressivo, no mesmo dia, o dono do bar mudou de lugar a pintura. O homem ao olhar para a pintura, interpreta-a de uma forma que nunca tinha antes. Resolve então perguntar ao dono do que se trata a pintura, tendo o seu dia parcialmente melhorado devido a realizações que fez de acordo com a sua nova interpretação. O dono do bar disse que a pintura foi feita por um parente, e que não sabia nada de um significado próprio, mas que as pinturas feitas por esse mesmo parente se baseiam em certas intenções, baseadas em experiências pessoais. O homem, ao ouvir de que intenções se tratavam, repara que era quase exatamente o contrário do significado que tinha elaborado. Não só mantém o significado que construíra, mas, no fim, salienta-o devido ao tamanho contraste entre a intenção original e a sua observação. A pintura adquire uma identidade mental neste indivíduo que não existe no mundo exterior, classificada apenas pelas características próprias deste mesmo indivíduo. Pode-se dizer que a “beleza está nos olhos de quem vê”, ou, mais especificamente, “na mente de quem interpreta”.

⁵⁵ Frase citada de um autor anónimo da internet cujo vídeo onde esta se localizava fora removido.

⁵⁶ Cf. BLANK, Steve (2010) *Why Pioneers Have Arrows in Their Backs* (Consultado em 30/9/2019); Disponível em: <https://www.fastcompany.com/1692952/why-pioneers-have-arrows-their-backs>

E se o artista praticante se tornasse autor de uma obra semelhante? Existe sempre a expectativa de como um trabalho artístico vai ser interpretado. Como abordamos esta relação do nosso trabalho com o mundo exterior, sendo este também composto de indivíduos?

Se usarmos o estilo como nossa identidade, talvez exista o potencial de dirigir a mente do espectador para uma certa interpretação. No entanto, os significados atribuídos, como indicado pelas ideologias discutidas, podem tanto ter o seu carácter identificativo num universo de semelhanças e diferenças, como pode ser inteiramente relativo e construído na mente do espectador através das suas próprias relações de definições. Há que estabelecer possibilidades de significados, em conjugação com a nossa própria intenção na criação de tal desenho, pintura ou ilustração. E como podemos fazer isso sem compreender o mundo exterior? Mesmo tendo um estilo e qualidade própria, que afirmamos ter adquirido através da nossa própria agência, a verdade é que somos moldados por um histórico de várias influências e significados determinados a partir de certos eventos marcantes das nossas vidas. Alguns destes podem até já ter sido esquecidos, mas o impacto original perdura, no ponto de vista em que este informou outras decisões que nos levaram ao nosso estatuto presente. Uma forma de continuar o processo deste histórico que nos define, é constantemente desafiar a nossa noção do mundo exterior e interior. Podemos identificar através de um superior conhecimento este que não tínhamos anteriormente, o que nos levou a seguir um caminho e não outro, com a devida análise. Neste traçaríamos um maleável estruturalismo pessoal: um conjunto de influências que se mantém muito após a sua introdução que definimos com “sins”, tal como outros elementos que identificamos como sendo triviais ou repelentes por uma razão ou outra, sendo estes os “nãos”.

Não é difícil encontrar paralelos entre as ideologias levantadas e a dicotomia do estilo e da substância. Pensamentos advindos destas ideologias são úteis para o desenhador praticante como aspirante filósofo visual. Ajuda este a compreender que ele é sempre definido mais pela diferença do que pela semelhança, sempre mais uma coleção de “nãos” do que de “sins”. Somos ou fazemos sempre menos coisas do que podíamos ser ou fazer. Meros fatores físicos impossibilitam-nos. Se fosse possível fazer uma detalhada retrospectiva, tais fatores do espaço e do tempo seriam o que moldou as vanguardas artísticas, como uma mão invisível, e todos os estilos gerados desde então. Este aspeto reflete-se na arte de cada um, e é fácil de ver porquê. Porque ter múltiplos estilos distintos significaria múltiplas identidades e o esforço

acompanhante necessário de cada uma⁵⁷. A maior parte dos artistas então foca-se em áreas específicas, ou até mesmo categorias ou subcategorias dessas áreas.

Com um trabalho consistente, este expressado através do carácter individual, chegamos ao tal aspeto chamado “estilo”, seja do ponto de vista próprio ou do observador. Donis. A Dondis refere: “As possibilidades de uma manifestação visual que se ajuste perfeitamente a essa descrição são literalmente infinitas. Essas variações dependem da expressão subjetiva do artista, através da ênfase em determinados elementos em detrimento de outros, e da manipulação desses elementos através da opção estratégica das técnicas. É nessas opções que o artista encontra o seu significado.”⁵⁸

Como vimos antes, no pós-modernismo, a comunicação social e artística tornou cinzenta a divisão entre “estilo” e “substância”. Pois, no panorama total de consumo subjetivo, um excelente desenho representativo não tem um valor de comunicação necessariamente superior a um feito por outro artista que seja claramente um inferior *draftsman*. A coleção de falsos-binários exposta no pós-modernismo através de ideologias como a desconstrução e o pós-estruturalismo visa a mostrar que o mundo em que o artista vive dá-lhe a liberdade momentânea de escolher o que “não ser”. O lado negativo desta liberdade seria a enorme saturação do mercado.

No entanto, a escolha de sucessivas práticas no desenho criará o tal histórico estruturalista pessoal cujo resultado culminará na voz única expressada pelo artista. Será esse o ponto em que a sua filosofia visual se traduzirá para o desenho qualitativo. A diferença é que não existe um ponto único de melhoramento exponencial, é tudo gradual. Por isso é que a iteração no desenho, estilística ou fundamental, tem de ser constantemente considerada em relação e contraste com a ideologia do próprio desenhador. Para revelar algo que una o seu interesse próprio com o do mundo exterior, por muito nebuloso que aparente ser inicialmente.

⁵⁷ WEBSTER, Kyle (2016) *The Style Problem for Artists*; (Consultado em 1/10/2019) Disponível em: <https://medium.com/astro-hq/the-style-problem-for-artists-bb4c79f2582e>

⁵⁸ DONDIS, Donis A. (1991) *Sintaxe da Linguagem Visual* p. 16

O exercício que se segue foi feito com o intuito de tornar mais concreta esta nebulosidade, para a remodelar, tornando-a mais sólida. Não existem respostas para todas as perguntas, e não foi feito para nele se encontrarem resoluções imediatas. Mas nele consegue-se definir a identidade e a astúcia/adversidade advinda do sistema de diferenciações contida no estruturalismo pessoal. Isto é, identificar qualidades e dificuldades próprias através do estudo, e indicações visuais de como as melhorar na prática futura, definindo, pouco a pouco, através da absorção em *mimesis*, como chegar a um estilo relativamente único.

3. PROJECTO

3.1. O estudo de cinquenta artistas – anatomia do exercício

“Ao registar, anota-se o que se viu e experimentou; ao imitar, estabelece-se uma coisa ou alguém como modelo, tornando a relação ética e afetiva mais intensa. Imitar é também a maneira mais direta de aprender; é através da repetição imitativa que aprendemos a fazer coisas mesmo antes de saber o que estamos a fazer. Devagar, aquilo que imitamos torna-se nosso e, então, aquilo de que somos capazes de fazer é também aquilo que sabemos (de *mimesis* a *poiesis*).

(...) O momento da imitação pode ser anterior à invenção, mesmo quando a imitação contém ligeiras invenções não assumidas.

(...) Quase todos os desenhos à vista são desenhos de memória, pois mesmo que exista apenas uma fração de segundo entre o olhar para o objeto e desenhar a linha que o regista, quando o desenho já estou realmente num tempo diferente do tempo do olhar”⁵⁹

-Ana Leonor Madeira Rodrigues (2016)

Uma resolução tomada para resolver o problema do estudo substancial e estilístico formou-se neste exercício projeto: o estudo do trabalho de 50 artistas. “Estudar” não como uma pesquisa sobre a vida do artista para saber do seu impacto, escolas de arte a que pertenceu e as múltiplas fases que teve e o que representa cada uma, mas como o desenhar e redesenhar das obras deste para compreender o engenho por detrás dos seus resultados criativos. Com o intuito de assimilar certos elementos no estilo próprio do autor, cujo estudo de fundamentos como a anatomia e a perspetiva não proporciona. Neste estudo será possível revelar o que é substancial e estilístico na obra de cada artista, se estes aspetos forem sequer separáveis. É então um jogo de saber o que “retirar” de cada um. Seja (usando exemplos hipotéticos) uma maneira única de representar certos ângulos perspéticos através de exageradas espessuras de linha, ou como a combinação de várias formas irregulares em certos padrões demonstram uma qualidade orgânica não identificável fora da ilustração estudada.

É um exercício de absorção por meio de iteração. Após estudar e redesenhar várias obras do artista é feito um “desenho teste” de imaginação, para ver se foi captada a identidade dos desenhos e pinturas estudadas. O objetivo não é que estes desenhos estejam “bem-feitos”, mas que sejam usados como forma de identificar qualidades e dificuldades com a mais saliente informação visual quanto possível.

⁵⁹ RODRIGUES, Ana (2016) *O Observador Observado* p. 23

A ideia obteve-se originalmente através do vídeo de Anthony Jones: “How to Study”⁶⁰, onde foi apresentada a seguinte imagem:



Figura 11- Pintura de John Singer Sargent modificada, editada e dissecada por Anthony Jones

Tal como o vídeo demonstra, a imagem é uma dissecação da pintura de Sargent, feita de forma a identificar os componentes que formam o todo original de maneira a facilitar a interpretação. Isto do ponto de vista de quem planeia melhorar o seu estudo no autoaperfeiçoamento do desenho e pintura. Identificamos na imagem a dessaturação da pintura original, tirando a cor, para melhor se identificar o jogo de valores do claro e escuro. Vemos o traçado por cima da cara da mulher, como forma de dividir as faces da topologia da cara do modo como reflete a luz, logo, como se espalha a cor através dos limites definidos. Notamos na “pixelização” da pintura, aplicada como forma de descobrir a cores usadas na paleta que a pintara, tal como no diferente enquadramento desfocado, simulando o olhar semicerrado característico do pintor que tenta encontrar os valores/cores mais prominentes do objeto que quer retratar para executar o *block-in*⁶¹ ideal.

A ideia retirada desta imagem foi a da aplicação de métodos semelhantes aos artistas estudados, mas no estudo de múltiplas obras em vez de só uma. Isto porque muitas vezes uma ilustração não chega para definir todas as características marcantes de um artista.

⁶⁰ JONES, Anthony (2014) *How to Study* (Consultado em 17/8/2018) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8kfK46nruKM>

⁶¹ “Block-in”: as primeiras massas pintadas no estado inicial da pintura com a ambição de serem o mais definidoras do total do objecto o quanto possível.

Composição e informações do exercício:

- O estudo de cada artista é feito numa página A4 usando toda a resolução possível, em desenho digital. Este é usado para abranger todas as técnicas usadas pelos artistas de forma facilmente interpretável. O método em si varia, mas no geral começa com o traçar por cima de uma ilustração ou equivalente para adquirir a compreensão háptica do traço e gesto do desenhador estudado (inspirado pela ideia de “sentir a criação de uma obra maior”, como quando Hunter S. Thompson datilografou todo o “*Great Gatsby*”⁶²). De seguida vêm vários estudos de obras diferentes do artista, estas escolhidas para explorar os vários aspetos mais interessantes ou de melhor qualidade do seu trabalho. Estes variam na velocidade, tamanho, complexidade, invenção, desconstrução e emulação de acordo com a forma que são feitos em relação com o produto original. É no fim que se faz o desenho teste de acordo com o que fora praticado anteriormente, para representar a *quantia* e a *qualia* do que foi aprendido.
- Antes de terem sido começado a ser feitos os estudos dos artistas, foram criadas quatro pequenas ilustrações para identificar o nível de trabalho anterior ao exercício. Foram feitas mais quatro após o projeto se completar. Isto com o intuito de visualizar se houve um progresso geral. Estas encontram-se no fim da dissertação, como anotado no índice de imagens. As quatro ilustrações, seja as prévias ao exercício ou as feitas depois, representam alguns aspetos diferentes do desenho. Todas feitas de imaginação: a primeira é sobre a escala de cinza, explora o claro e escuro e o que está entre os dois; a segunda é sobre a linha e a divisão mais binária entre o preto e o branco, explorando o contraste no desenho; a terceira é experimental através da fusão de linha e cor, visando explorar a criação de formas interessantes através de combinações morfológicas entre a mancha e o risco; a quarta existe mais no lado da pintura, embora comece com um desenho esboçado, esta junta os vários fundamentos expostos nas ilustrações anteriores para criar uma final. Estas ilustrações combinam-se com o estudo dos artistas num único gráfico-modelo indicativo do progresso:

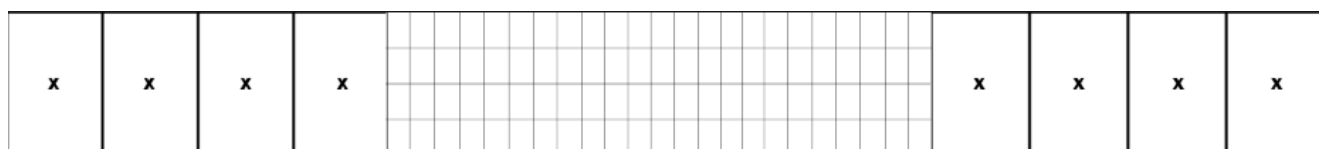


Figura 12 - Nos "X" vão estar as ilustrações, nos pequenos rectângulos entres este estarão as páginas de estudos dos vários artistas

⁶² JONES, Josh (2017) *Hunter S. Thompson Typed Out The Great Gatsby & A Farewell to Arms Word for Word: A Method for Learning How to Write Like the Masters* (consultado 1/10/2019) Disponível em: <http://www.openculture.com/2017/06/hunter-s-thompson-typed-out-the-great-gatsby-farewell-to-arms.html>

- A escolha dos 50 artistas já tinha sido feita. Isto é, são classificados por preferência do autor da dissertação. Para não se estar preso a uma estrutura demasiado definitiva, esta escolha foi feita seguindo a intuição do autor. É importante serem desenhadores e pintores que nos impactaram a um certo ponto da nossa vida com o seu sentido estético e cuja admiração se tenha mantido com o passar do tempo. Portanto, a escolha destes artistas foi tecnicamente feita ao longo dos anos, guardando cópias dos seus trabalhos em pastas de computador. Assim, os artistas estudados englobam vários aspetos diferentes do que se pretende adquirir no nosso trabalho pessoal. “O melhor estilo é aquele que não podes impedir de ter” é uma frase que se pretende desmistificar com este exercício, não contrapondo a sua veracidade, mas, no caso de estar correta, saber exatamente porquê, ao puxar pelos aspetos que a opoem (ver se realmente é possível mudar o nosso estilo próprio ao estudar o de outros).

O que se segue é então a análise do exercício, este já completo. Irá ser criticado através de um microcosmos: a análise de páginas individuais de estudos dos artistas; e de um macrocosmos: a própria sequência de estudos, tal como o tempo e outros investimentos excessivos ou insuficientes nos demais. Tirar-se-á conclusões ao se identificarem processos triunfantes ou erróneos de acordo com a intenção original. Na análise microcómica podemos identificar uma trindade do fluxo de informação útil no desenho:

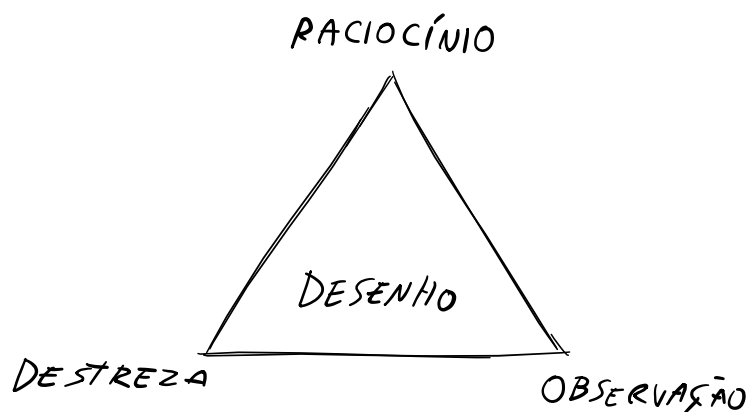


Figura 13- Desenho: Raciocínio (mente); Destreza (mão); Observação (olhos) - processos divisíveis durante a realização de um desenho

Estes são os componentes principais na análise dos estudos individuais. Na parte macrocómica têm-se em consideração a própria arquitetura do exercício, esta em si tendo também uma natureza iterativa. Sendo que descobrir a melhor maneira de sequenciar os estudos revelou-se como um desafio com as suas próprias particularidades.

Ir-se-ão mostrar imagens dos estudos feitos para acompanhar a análise retrospectiva (em adição às que se encontram no fim) devido ao ritmo e passo da dissertação.

3.1.1 Primeiras experiências

Links para um *site* indicativo da obra dos artistas mencionados estarão presentes no rodapé de acordo com o referente. Será o caso para a primeira vez que for mencionado o nome de cada um. Todos os desenhos mostrados foram criados ou recriados pelo autor da dissertação a não ser que indicado de outra forma. Por favor, caso necessário desambiguação, visite os sites referidos.

O primeiro artista a ser estudado foi Peter Gric⁶³. Neste foram feitos estudos de curta duração, cada um ocupando pouco espaço, sem grande ambição além de encontrar um método decente de interpretação das obras. Já havia uma familiaridade com os temas que o artista retrata, portanto não foi difícil encontrar um ímpeto. O que não se conseguiu replicar foi o aspecto pormenorizadamente acabado pelo qual Gric é reconhecido, cujas figuras e ambientes surreais e mecânicos têm um nível de acabamento equivalente a muitas pinturas de cenários realistas. Este aspecto da pintura consumiria muito tempo do pouco que se impôs para estudar a obra do artista. Foram cortados pequenos pormenores das detalhadas pinturas do artista para serem analisadas num espaço concentrado, e assim foram estudadas muitas formas características deste. No fim realizou-se um desenho que se tentou enquadrar no universo estético do artista. Neste caso, esse foi o foco principal, realizado imediatamente após terminar os estudos menores, e analisar, para além do acabamento mencionado (não tendo a hipótese de passar horas a definir as pinceladas até todas as formas e superfícies de luz se tornarem impecáveis) o que realmente sobressaía no trabalho de Gric.



Figura 14 - alguns estudos a partir do trabalho de Peter Gric (esquerda) e o "desenho teste" de imaginação para capturar a essência do mesmo (direita)

⁶³ GRIC, Peter; (consultado em 4/10/2019) disponível em <http://www.gric.at/gallery/gallery12.htm>

O autor começou pelo estudo da obra de Peter Gric pela sua estética e as suas particularidades, sendo um bom ponto introdutório. Confirmou-se pelo razoável sucesso no desenho teste. A coleção de todos os estudos não excedeu um dia para a sua compleição. Os desenhos foram feitos sem muita dificuldade devido à destreza familiarizada. Esta aliou-se bastante à observação para realizar perspetivas improvisadas e detalhes biomecânicos. Algumas ilustrações de Gric aproveitam a sua composição bidimensional de maneira que os seus objetos e panoramas retratados são formatados para criar um todo mais coeso. Ocorreram deduções composicionais por parte do autor para se intuir a razão por de trás desta escolha, sendo que o resto do trabalho de Gric contraria este aspeto com a sua profunda tridimensionalidade. Julga-se que foi precisamente para criar contraste entre as outras pinturas, já que a obra de Gric, por muito “*renderizada*” que seja, é mais reconhecida pela sua linguagem de formas orgânicas. Para se aproveitar os ditados elementos, fizeram-se livres esboços apenas com linha e mancha, seguidos de estudos a cor de detalhas recortados de obras maiores. No fim tentou-se (antes do desenho teste) fazer o contrário: pinturas de grandes dimensões reduzidas a miniaturas, para ver se era possível capturar uma energia geral do todo da composição.

O segundo artista foi Jerome Witkin⁶⁴. Os estudos neste revelaram-se mais complexos, ao ponto que, o desenho teste, feito no final do dia, com pouco tempo de realização, acabou por sofrer. O estilo de Jerome Witkin é muito áspero, com pinceladas que transpiram personalidade quando juntas ao seu balanço cromático. Também foram feitos estudos recortados assim como estudos reduzidos de ilustrações maiores, para se conseguir compreender o todo e o particular das obras. Neste caso, a textura das pinceladas foi um grande foco: isolaram-se secções de pormenor onde a textura era mais abstrata, para as divorciar do assunto representativo da ilustração, podendo julgá-las através dos seus próprios elementos limpos de um contexto identificável.

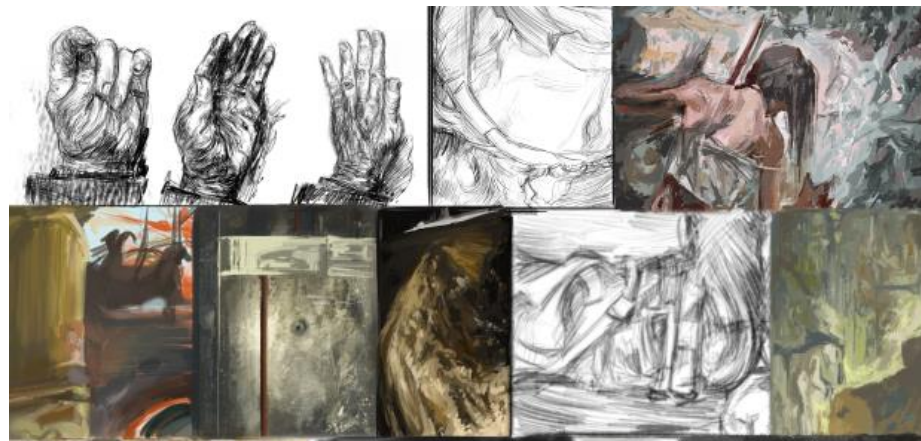
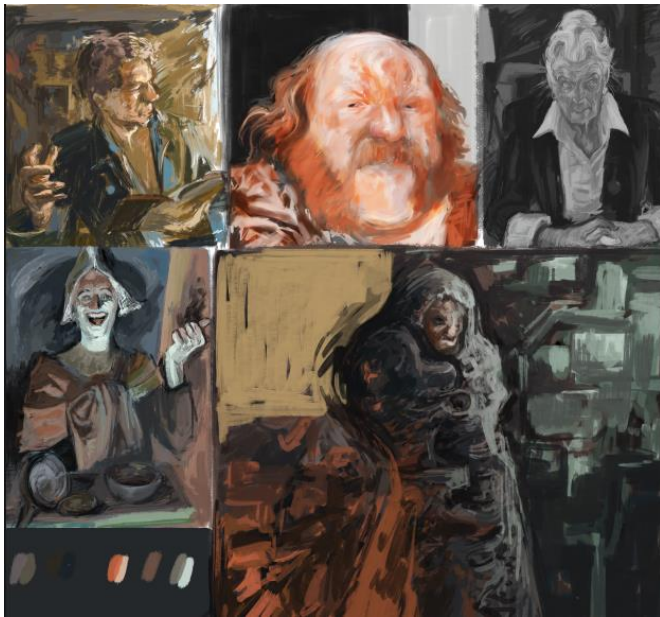


Figura 15 – Estudos desenhados e pintados a partir de Jerome Witkin.

⁶⁴ WITKIN, Jerome (2012); (consultado em 4/10/2019) disponível em: <http://jeromewitkin.com/>



Como se pode reparar, os métodos primeiro aplicados em Gric foram-se continuando a cimentar como método geral. Particularmente de Witkin queria-se estudar o traço e a pincelada. Com o foco devido e a divisão de matérias como o estudo em escala de cinza de certas pinturas e a interpretação da paleta usada, obteve-se algum sucesso nos estudos em si. Subtis ou marcantes contrastes de luz e sombra, tons frios e quentes e a dinâmica do traço foram conseguidos. Infelizmente, nenhum destes passou para o desenho teste.

A seguir foi Jean Giraud⁶⁵, ou “Moebius”. Embora não ignorada, a obra de Jean Jiraud (como a banda desenhada “Blue Berry”) não planeava ser tão salientada como a de Moebius (como a BD “O Incal”) neste estudo. No entanto, continua a existir bastante variedade na fase “Moebius”: puras e definidas linhas salientam figuras e paisagens que rapidamente se metamorfoseiam umas com outras entre o pouco e muito detalhe; definidas pinceladas opacas moldam dinâmicas ilustrações a guache e acrílico; linhas e manchas de inúmeras cores criam abstratas formas orgânicas; traços brancos e coloridos definem criaturas translúcidas quando sobrepostas a um fundo preto. Cada um destes aspetos tinha elementos próprios que se queriam estudar, por isso usaram-se os métodos particulares e gerais já mencionados. No traçar por cima de um intricadamente detalhado desenho, chegou-se à conclusão que seria necessário não usar sensibilidade de pressão nos desenhos feitos puramente a linha (sem mancha ou sombreamento), pois, na linguagem “moébrica”, a espessura do traço serve apenas como distração.

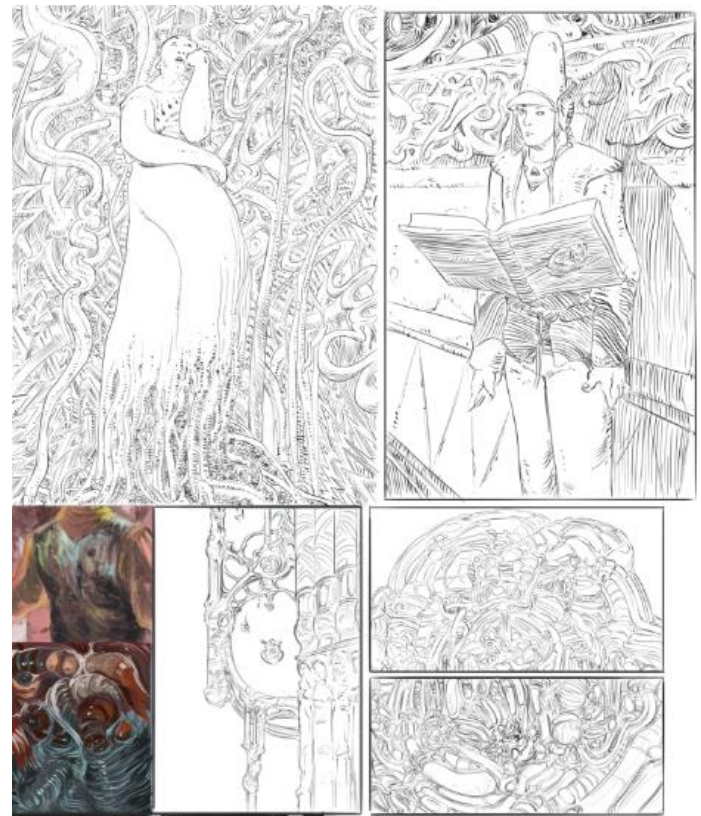
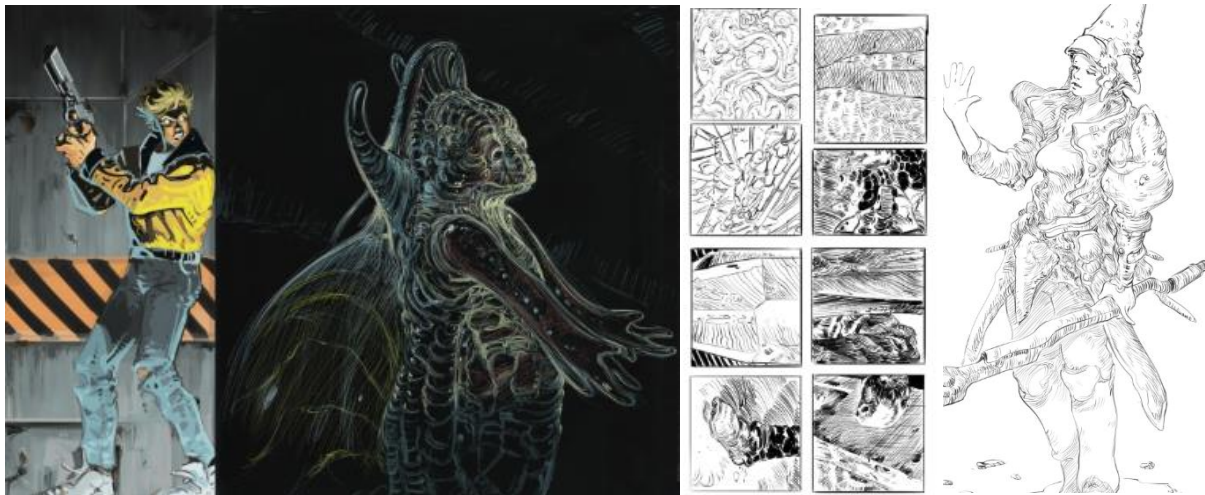


Figura 16 - desenhos do autor a partir da obra de Moebius

⁶⁵ GIRAUD, Jean (2019); (Consultado em 4/10/2019) disponível em: <https://www.moebius.fr/index.html>



Foi necessário algum rigor para executar em *mimesis* os desenhos de Giraud. Ao diminuir o detalhe e complexidade do desenho teste (mantendo-o dentro do estilo tratado), conseguiu-se fazer um maior número de estudos. Promenores das linhas e contrastes dos desenhos de Moebius foram iterados com regularidade dentro deste estudo. A prática desses tornou mais fácil a execução das obras mais complicadas. A dificuldade geral não foi muita, embora até agora este foi estudo que demorou mais tempo. Isto devesse parcialmente à familiaridade do autor com a estética de Giraud, que é prominente da escola de BD franco-belga.

O último artista destes estudos iniciais foi Phil Hale⁶⁶. Neste conseguiu-se uma combinação de qualidades obtidas no estudo de Witkins e Peter Gric. Executou-se os estudos individuais de forma a representar-se e extrair-se os elementos mais relevantes do trabalho do artista. Dinâmicas silhuetas com destacada pintura assim como mudanças de tom e cor em degradê ao longo das figuras foram as particularidades que se visavam atingir. Ao ser conservador na quantidade de estudos, e saber quais e como executar (uns interpretaram-se com meros esboços, outros mais complexos feitos pinceladas rápidas ou reduzidos a detalhes abstratos) as obras escolhidas, tornou manejável o tempo investido. Assim, foi integrada com alguma facilidade o estilo do artista no desenho teste feito de imaginação.

Figura 17 – Estudos a partir da obra pintada de Phil Hale. Desenho teste é o de maior dimensão.



⁶⁶ HALE, Phil; (Consultado em 4/10/2019) disponível em: <http://philhalestudio.com/>

3.1.2. Um por dia

Durante os estudos anteriores, como mencionado, foi-se desenvolvendo um método. Este parecia, até agora, dar resultados satisfatórios, mas revelando também inconsistências dependendo da obra interpretada do artista. Para refinar este método, decidiu-se que os próximos estudos se iriam dividir entre curta e longa duração: cinco páginas de estudos de artistas numa semana; uma única página de estudos de apenas um artista numa semana. Isto porque queria-se testar os limites da dicotomia dos estudos versus o desenho teste. Qual seria a dedicação necessária para cada uma destas facetas? Quantos estudos realmente deveriam ser feitos por cada artista, e como se espalhariam na página? Estes são problemas que se deveriam definir para se facilitar os estudos subsequentes, na relação de encontrar a melhor maneira de extrapolar o melhor conteúdo de cada artista, através de um foco mais desenvolvido. Assim se realizou uma página de estudo por dia, anteriormente oscilando entre um e três dias.

Num comentário geral: houve pouco tempo para estudar aspetos muito particulares de cada artista, sendo forçada a escolha de grupos reduzidos destes e interpretá-los a um passo demasiado rápido. Focou-se por volta em 4 ou 5 desenhos/pinturas por artista, impedindo muitas vezes a táctil absorção de uma linguagem de formas estilística que ajudaria na realização do desenho teste. O horário reduzido tornou difícil a compreensão dos métodos dos desenhadores e passou-se muito tempo na iteração de superficialidades. Isto fez surgir a questão: e se os horários se mantivessem maleáveis, seria melhor? Entre os demais, apenas dois dos artistas tiveram o seu estilo absorvido suficientemente de forma a ser identificado no desenho teste a sua presença.



Figura 18 – estudos do autor a partir da obra de Anthony Jones, assim como desenho teste (direita)

O estudo de Anthony Jones⁶⁷ começou com uma interpretação desenhada do seu estilo de pintura rápida. Passar do jogo de valores da mancha do artista para a linha revelou ser uma prática importante. O aspecto inicial de traçar por cima de uma obra desenvolvera-se: metade do desenho captura o gesto e velocidade, criando ritmo para interpretar outras ilustrações; a outra metade tenta descobrir a topologia das várias formas que constituem o objeto tratado, para se compreender espacialmente a tridimensionalidade conseguida, de forma a que fique na memória. Apenas mais dois estudos foram feitos, um a escala de cinza e outro a cor. Começa-se com a escala de cinza pois a facilidade que Anthony Jones apresenta neste campo é uma das suas características mais reconhecidas, sendo até que este só aplica cor quando todos os valores da pintura digital estiverem corretos. Tanto um como o outro foram realizados com não muita dificuldade, mas parece que não se reteu muita informação útil, seja no método de compreensão ou execução, pois nenhum destes fatores chave do artista se traduziram no desenho teste. Revelou-se como uma imitação de superficialidades.



Figura 19 - Estudos a partir do trabalho de Tan Zhihui (esquerda); desenho teste (direita)

⁶⁷ JONES, Anthony (Consultado em 6/10/2019); disponível em: <https://www.artstation.com/robotpencil>

⁶⁸ ZHI HUI, Tan (Consultado em 7/10/2019); disponível em: <https://www.artstation.com/kudaman>



Figura 20 – Estudos a partir de esboços de Vilppu

Glenn Vilppu⁶⁹ foi provavelmente o artista em que houve menos dificuldade em desenhar. Isto porque maior parte da obra do artista está dentro da área da anatomia e do desenho gestual, e como se interpreta estes fundamentos de forma dinâmica, detalhada e sobressaída. Pelo estudo de anatomia e do desenho gestual já fazer parte do histórico do autor, toda esta página foi feita com grande intuição. Por isso fizeram-se vários esboços de imaginação acompanhantes, para se contrastar o nível atual com a informação estudada. Vê-se então que algo tão complexo como a anatomia não pode ser simplesmente desenhada de imaginação sem haver distorções e proporções errôneas. O autor tem consciência que o estudo de Vilppu não iria acrescentar muita informação útil no estudo da anatomia. No entanto, ao

redesenhar os esboços do artista, dá para sentir o que é uma capacidade superior de compreensão e expressão anatômica e gestual. Ter consciência desse nível superior, e a nossa distância de alguém que exerce mestria na área, é útil para futuras decisões na prática desta e de outras áreas do desenho. O desenho teste, imperfeito e derivativo, revela que elementos do fundamento anatômico devem ser praticados com prioridade.

A agressividade do traço de Ash Thorp⁷⁰ assim como as suas rígidas sombras foram fielmente retratadas. Inclusive, para se ter uma melhor noção da silhueta das suas figuras (que tanto expressam o movimento), desenharam-se também miniaturas. Foi-se aumentando no nível de detalhe por cada desenho que se fazia, para a linha não ser perder nem no dinamismo nem no detalhe. Compreendeu-se o ténue balanço entre o preto e o branco, e seguindo a lógica que Thorp usa na criação destas movimentadas e explosivas figuras, conseguiu-se um desenho teste que expresse o estilo estudado.



Figura 21- Estudos a partir da obra de Ash Thorp, assim como desenho teste (canto inferior direito)

⁶⁹ VILPPU, Glenn (2019); (consultado em 7/10/2019) disponível em: <https://vilppuacademy.com>

⁷⁰ THORP, Ash; (consultado em 7/10/2019) disponível em: <https://www.behance.net/ashtorp>

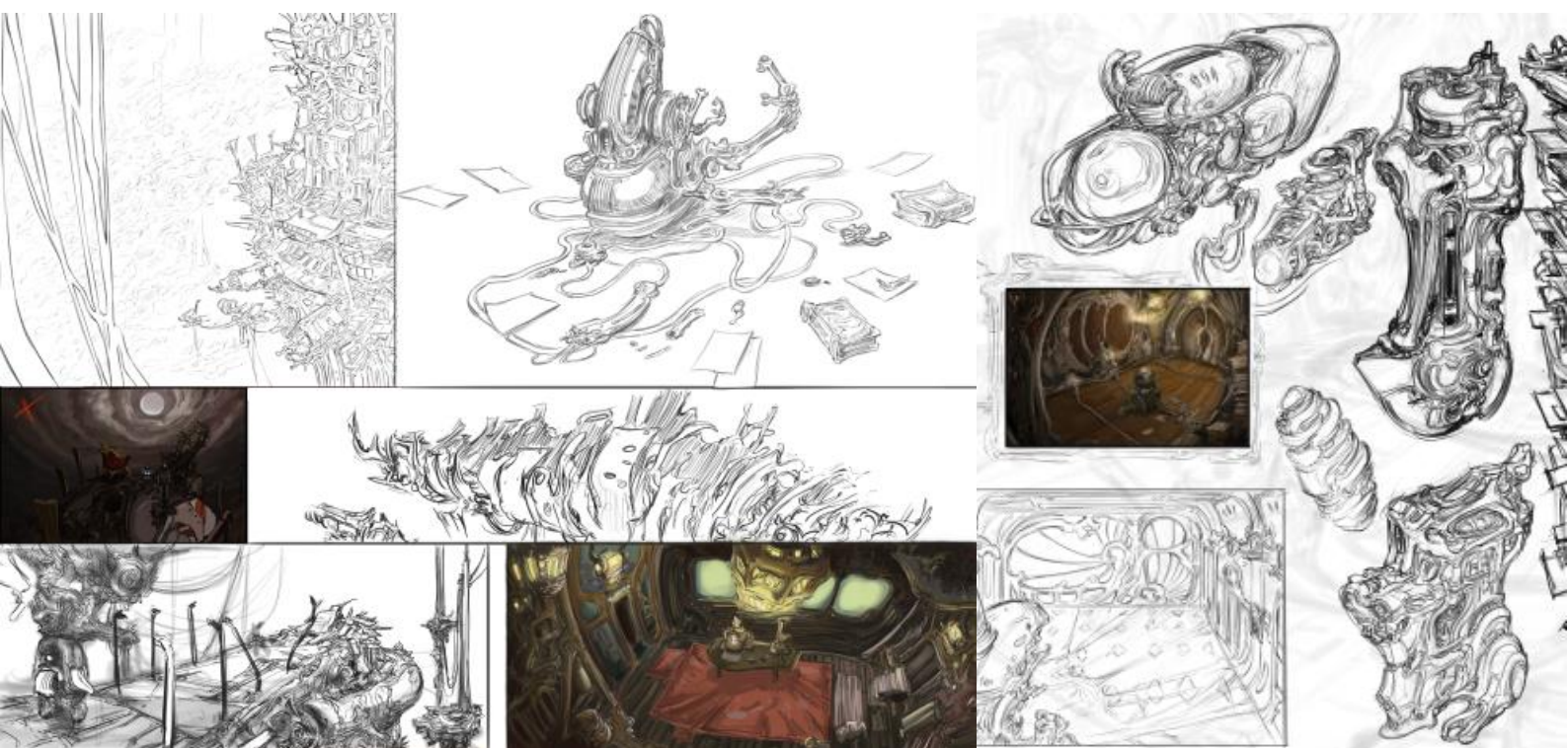


Figura 22- esboços e estudos feitos apartir da obra de Victor Pflug

O estudo de Victor Pflug⁷¹ revelou-se, no mínimo, caótico. O artista não é muito conhecido, fez nomeadamente arte em graffiti ou *pixel art*⁷² para alguns videojogos de culto. No entanto, tem um traço responsável pelo design de formas que são simultaneamente ornamentais, mecânicas e orgânicas. Visou-se compreender este através de estudos esboçados normalmente, e, para cada um destes, criava-se um objeto de imaginação seguindo a mesma lógica. Desenhou-se objetos detalhados assim como ambientes vastos ou fechados. Assume-se que se conseguiu que o gesto chegasse a um nível de compreensão notável, pelos muitos objetos desenhados de memória. Mas os problemas começaram quando se tentou fazer o desenho final, pois o desenho ou pintura feita em *pixel art* tem as suas próprias regras. Tentou-se fazer um desenho em que se começava com o próprio pincel reduzido a um ou dois pixels, imitando a maneira como se desenha muitas vezes dentro desta área, mas a forma com que fora estudada a obra do artista não ajudou neste aspeto. Então, só se conseguiu chegar a um desenho teste finalizado ao desenhar e colorir normalmente, e, só após o redimensionar deste, é que se começou a “editar” até chegar a algo parecido com o trabalho de Pflug. Devido a este vai e vem de métodos, não se colecionou muita informação prática útil fora o gesto usado.

⁷¹ PFLUG, Victor (consultada em 7/10/2019); disponível em: <https://mords.artstation.com/>

⁷² Arte feita apartir da limitação da quantidade de pixels, usando estes como o constituinte da imagem final.

3.1.3. Um numa semana

O estudo de um único artista durante um período mais alongado deve-se da necessidade de compreender a sua obra de forma mais aprofundada. O artista escolhido foi Yoshitaka Amano⁷³. Este porque o seu estilo é uma combinação de muitos outros estilos, orientais e ocidentais, e, no entanto, tem uma expressão única ao ponto que até um recorte de uma ilustração feita por Amano é imediatamente identificável. Amano é dos poucos artistas cuja influência e reconhecimento mundial se entrecruza entre fenómenos de entretenimento (sendo o ilustrador da série de jogos *Final Fantasy*) e da alta arte de galeria (como nas suas muitas reinterpretações de obras clássicas como a de Wagner ou na sinfonia ilustrada e animada das “1001 Noites”, assim como obras de design e *pop-art* mais experimentais). O resultado é um estilo distinto e difícil de decifrar, especialmente no meio digital, pois Amano usa materiais físicos muito particulares como a folha dourada, usando-os com método e personalidade. Assim, na página de estudos feita a partir deste artista, realizaram-se vinte e sete desenho, grandes e pequenos, de curta e longa duração, em adição ao desenho teste. Os resultados foram mistos. O estudo aprofundado deu realmente para chegar a uma aproximação da obra de Amano em termos momentâneos, isto é, ser capaz de entender como esboçar de acordo com o estilo do artista. O problema são as outras particularidades ilustrativas e de pintura que se encontram no acabamento das mesmas obras. As nuances dessas foram mais difíceis de replicar, e, em conjugação com o resto dos estudos, resultou num desenho teste que tinha um pouco de tudo, mas muitos desses componentes sendo irrelevantes na sua conjugação. Não se analisou bem como recriar o puzzle de uma das ilustrações, por mais estudadas que fossem as peças.

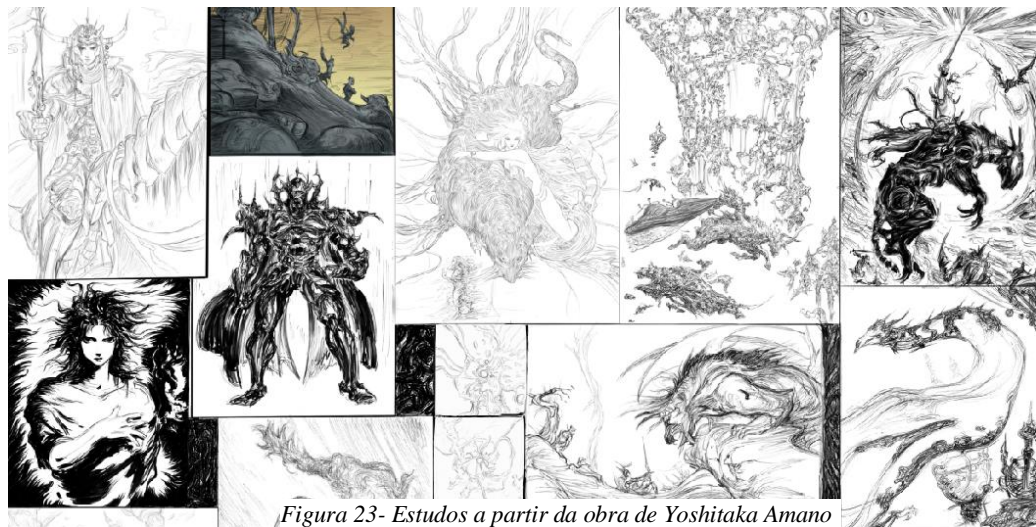


Figura 23- Estudos a partir da obra de Yoshitaka Amano

⁷³ AMANO, Yoshitaka (2019); (consultado em 7/10/2019) disponível em: <https://www.yoshitakaamano.com>



Numa observação efémera, os componentes mais notáveis no trabalho de Yoshitaka Amano, no ponto de vista fundamental, é o gentil e dinâmico traço gestual assim como uma esplêndida combinação de cores, seja esta extravagante ou delicada. Começou-se pelo gesto e traço. Fizeram-se desenhos de grandes e pequenas ilustrações maioritariamente em linha, por vezes interpretando texturas, mesmo estas tendo sido possíveis com materiais diferentes. Isto para perceber o movimento da linha que leva a tais resultados. Amano divide o seu detalhe em espaços muito concentrados e espaços muito vazios, este é o aspeto que resulta nas suas famosas pálidas e andrógenas figuras. Ao imitar-se o traço, percebeu-se o quanto qualquer componente se encontra num estado próximo de se tornar noutra coisa: o que separa uma criatura de um elemento da paisagem? Por vezes muitas destes objetos feitos de linhas orgânicas, sendo esta a linguagem primária que engloba todas as partes da ilustração, estão apenas a uns traços característicos de distância de se tornarem numa cara, numa torre, numa armadura, num efeito ilustrativo, etc. Amano também usa uma maior quantidade de tinta quando é altura de sombrear, aplicando esta nos detalhes mais rígidos, fazendo sobressair não só a sombra, mas tornando esta também num elemento próprio de design. As composições de Amano estão intrinsecamente ligadas à interseção de elementos acidentais e propositados do seu gesto, assim como à cor. O estudo da última focou-se em obras diferentes, dependendo do número de cores assim como o seu contraste e saturação. Conseguiram-se alguns resultados desejáveis ao compreender-se melhor como a artista conjunta a ausência de cor com a presença da mesma, atitude que usa também no detalhe da linha. Infelizmente, por tentar unir todos os elementos aprendidos no desenho teste, acabou por não sobressair nenhum, revelando-se no fim, mais uma vez, como uma coleção de superficialidades.



Figura 24 - Desenho teste a partir da obra de Amano

3.1.4. Dois em um

Entretanto foram sendo realizadas páginas de estudo a partir dos mesmos métodos estabelecidos pelos melhores exemplos mencionados (como Phil Hale e Ash Thorp). Removeu-se o limite do tempo, deixando o estudo e interpretação dos artistas maleável de acordo com a dificuldade de cada um. Os resultados oscilaram em qualidade, assim como no que foi aprendido. Os estudos referidos estão presentes no fim da dissertação, e alguns deles serão mencionados na parte 3.1.5.

A maior mudança de método começou a dois terços do tempo limite imposto na sequência dos estudos, este aspecto temporal foi o fator principal. Decidiu-se, numa única página, estudar a obra de dois artistas diferentes. Não apenas por uma questão de tempo, mas pela necessidade de mudar o processo para obter resultados diferentes, dos quais extrair informação útil. Fez-se estudos de ambos os artistas em que, por ter de se abranger o essencial de ambos, teve de se criar o foco no essencial de cada um para não se perder tempo desnecessário em desenhos que não sejam o mais representativo do carácter estilístico desejável. O traçamento inicial não se duplicou, mas dividiu-se na metade respectiva para os dois artistas. No desenho teste foi forçado uma mistura dos estilos criados, criando, supostamente, um estilo novo. Este aspecto teve como consequência que o aspecto final do desenho teste se revelasse mais como uma obra do autor e não propriamente dos artistas estudados, mas, no entanto, os aspectos revelantes de cada um tiveram de ser considerados de forma mais intensa que anteriormente. Esta mudança no exercício acabou por ser eficaz, de modo que salientou a obra dos artistas simultâneos, através de comparação e contraste.

Apresentemos então cinco páginas de estudos feitas a través deste método, ou seja, um total de dez artistas. Tentemos compreender as menos e mais valias resultantes do seu uso.



Figura 25- Estudos feitos a partir da obra de Nicolas Demiri e Yoji Shinkawa, assim como desenho estudo (direita)

Revelam-se na página anterior estudos dos desenhos de Yoji Shinkawa⁷⁴ e Nicolas Nemiri⁷⁵. Ambos são caracterizados pelo estilo solto no traço a tinta da china, alternando entre movimentos ondulados e rudes, linhas grossas e finas, manchas texturizadas ou opacas. Esses mesmos componentes se tentaram reproduzir digitalmente. Para captar o traço dos artistas, após estarem estabelecidas as similaridades, foi necessário compreender o que cada artista capta melhor no seu trabalho. Nemiri tem a linha mais suave e orgânica, enquanto Shinkawa controla melhor o traço interrompido e aleatório, aproveitando-se das marcas resultantes. Foram-se desenhando diferentes objetos de crescente complexidade: de retratos a figuras, de figuras a veículos e outros componentes mecanizados, e desses a fluidos ambientes ou até mesmo páginas de BD. Estas tentativas foram intercaladas entre o trabalho de ambos os artistas. Inclusive, alguns pequenos esboços de imaginação foram realizados para ensaiar o traço replicado, como prática anterior ao desenho teste. Este último acabou por refletir o que foi estudado. Linhas e manchas a preto cujo recorte é uma mera abstração incompreensível, num jogo de controlo e caos, do vazio e do cheio enquanto ao detalhe e ao tom, formam uma figura movimentada e compreensível. Foi essa uma das razões de escolha destes artistas: mesmo na suposta quietude de uma figura estática, o traço implica sempre movimento. Considera-se então que a fusão dos dois estilos, de acordo com o que se tentava extrapolar, foi um sucesso.

No entanto, a mistura do estilo de Shinkawa e Nemiri era, de certa forma, bastante óbvia. Começou-se então à procura de tanto os contrastes entre os estilos comparados quanto as semelhanças, examinando-se ambas estas distintas facetas. Estudou-se, por exemplo, Jakub Rebelka⁷⁶ e Enki Bilal⁷⁷. Ambos artistas com estilos únicos, dependentes de diferentes elementos para salientar os mesmos, dos quais se pretende colidir com as qualidades intrínsecas de cada um para se obterem novos resultados. E se a aspereza nevoada do traço e tratamento de cores de Bilal se aliar às compósitas formas adornadas das ilustrações de Rebelka?



⁷⁴ SHINKAWA, Yoji; (Consultado em 9/10/2019) disponível em:

<https://www.pinterest.pt/matheusvanderle/yoji-shinkawa/?autologin=true>

⁷⁵ NEMIRI, Nicolas; (Consultado em 9/10/2019) disponível em: <http://nemirishop.blogspot.com/>

⁷⁶ BILAL, Enki; (Consultado em 9/10/2019) disponível em: <http://www.artnet.com/artists/enki-bilal/>

⁷⁷ REBELKA, Jakub (Consultado em 9/10/2019) disponível em: <https://www.artstation.com/shz>

Figura 26- Estudos feitos a partir da obra de Jakub Rebelka e Enki Bilal, assim como o desenho teste (direita)



Existe uma certa força nas ilustrações de Enki Bilal, como se os vários materiais que usa para a compleição de cada uma deixa-se um rasto, e a combinação de muitos desses resulta-se nos aspetos que conhecemos das suas obras. Personagens harmonizadas com o fundo através de linhas, cores e borrões que os conectam da forma certa. No trabalho de Jakub Rebelka, vemos cada componente como se fosse o seu próprio objeto, com cor própria e volume, estes que se conjuntam num produto final devidamente ornamentado pela mistura dos elementos entre todos estes. Isto tudo seguindo uma linguagem em comum, mas é claro, pois as ilustrações de Rebelka também estão em perfeita harmonia, independentemente de conseguirmos notar nas “partes”. Para uma justa união entre estes fatores, no desenho traçado reduziu-se o método de ambos os artistas à linha. Tendo-se obtido a impressão do desenho destas ilustrações, seguiu-se para os trabalhos mais rascunhados de cada um. Aqui se tentou perceber os aspetos mais bruscos destes desenhos, como o gesto e a silhueta das formas. De seguida desenhou-se figuras de ambos os artistas. Passou-se então para obras mais característica: estudou-se o entrelaçar de figuras e fundo através das cores e borrões de Bilal, assim como a composição das ilustrações de Rebelka ao testar como o ténue valor e saturação usados pelo artista separam as várias formas, e como estas se tornam de volta num todo. Compreendeu-se o uso de cores de Bilal ao considerar-se também a sua ausência. No entanto, no desenho teste, parece que nenhum destes aspetos foram sequer estudados. Por puxar pelo espectro dos dois artistas, o desenho final não obteve os supostos resultados de cada um, fazendo com que os elementos opostos de ambos colidissem da pior maneira: as partes características repeliam-se umas às outras, a fusão não representa ninguém.



Figura 27- Estudos a partir da obra de Katsuya Terada e Tatsuyuki Tanaka, assim como o desenho teste (direita)

Voltando ao universo de semelhanças, combinou-se o trabalho de Katsuya Terada⁷⁸ e Tatsuyuki Tanaka⁷⁹. Para salientar o estudo do desenho, ignorou-se o aspeto da cor, criando-se foco na prática do traço e como este cria as formas representadas. Como se repara através das imagens expostas em cima, estes dois artistas partilham um sentido de orgânico da conjugação da pura figura com a detalhada máquina. Este aspeto conjuga um complexo jogo de formas, o qual se planeava compreender. Devido à ambição ditada, os estudos desenhados a partir da obra de Terada e Tanaka foram escolhidos e interpretados de forma a parecerem ser feitos pelo mesmo artista. O plano não era infalível, mas é nessa infabilidade onde se localizava o interesse do autor. Realçando os aspetos semelhantes, compreenderíamos um “vocabulário” conjunto de ambos os artistas, e estando esse estabelecido, conseguiríamos melhor reparar nas “palavras” individuais de cada um (ou seja, no meio de todos os estudos indicariamos os detalhes que sobressaem de um todo mais homogêneo). O resultado final, no desenho teste, parece que tornou esta conjugação de estilos próprios num mais genérico. Percebe-se a influência, mas não se atingiu a qualidade ou identidade estudada. Em retrospectiva, afirma-se que para uma maior parecência o desenho teste havia que ser desenhado de forma a melhor harmonizar o aspeto humano com o mecânico. Conjugando a mistura de formas e o seu detalhe de maneira não tão divisória, assim como incluir a presença de uma silhueta mais marcante.

⁷⁸ TERADA, Katsuya; (Consultado em 10/10/2019) disponível em: <https://www.instagram.com/katsuyaterada/>

⁷⁹ TANAKA, Tatsuyuki; (Consultado em 10/10/2019) disponível em: <https://www.pinterest.pt/marioucci/tatsuyuki-tanaka/>

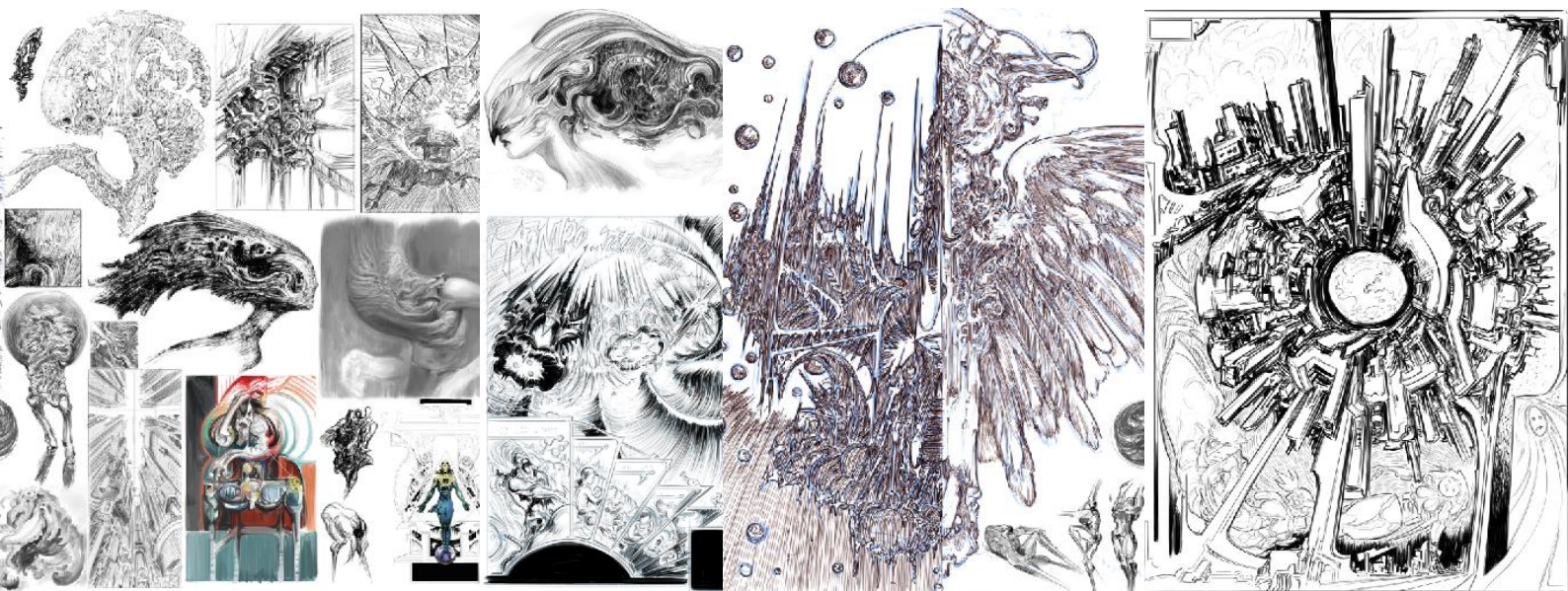


Figura 28- Estudos a partir da obra de Victor Mesquita e Allen Williams, assim como desenho teste (direita)

No estudo de Victor Mesquita⁸⁰ e Allen Williams⁸¹ tentou-se encontrar uma fio semelhança estética através dos diferentes métodos preferidos de cada um. O trabalho de Allen Williams trabalha com gradação a grafite, atingindo transições de valores em escala de cinza quase perfeitos. Victor Mesquita, no trabalho ilustrado e de BD, usa a caneta de tinta da china para erguer as suas arquiteturas orgânicas e metamorfoses narrativas. Na pintura, explorando também o movimento morfológicamente disforme, obta por rápidas e coloridas pinceladas numa mistura de formas com ou sem acabamento final. Ambos os artistas partilham uma estética que aparenta estar insatisfeita com básicas estáticas soluções gráficas. Tentou-se captar a organicidade dos vários objetos retratados assim como composições totais (como páginas de BD). A presença de perspectiva e simetria, assim como um conduto narrativo, foi o que mais se destacou no estudo do trabalho de Mesquita. Os objetos na obra de Williams pareciam ter uma existência não afetadas por um universo narrativo, solucionando deixar o movimentado e ornamentado traço, nas suas intenções e desvios, ser o diagrama de onde maior parte das soluções de design se levantariam. Foi apenas feito um único estudo de cor, por parte da obra de Mesquita, focando-se então nos expressivos objetos e composições. O aspeto tonal acabou por ser ignorado na parte do desenho teste, escolhendo-se o desenho em linha. Parecendo com a mistura de uma ilustração e de uma página de BD, revela-se que o trabalho de Allen Williams tinha passado para segundo plano. A influência é observável, mas também o é a maior dificuldade de estabelecer gradações tonais presente no autor. Se tanto, é um aspeto fundamental para ser estudado separadamente.

⁸⁰ MESQUITA, Victor; (consultado em 10/10/2019) disponível em: <http://victormesquita.com/Home.html>

⁸¹ WILLIAMS, Allen; (consultado em 10/10/2019) disponível em: <https://www.allenwilliamsstudio.com/>



Figura 29 - Estudos feitos a partir da obra de Alex Nino e Masahiro Ito, assim como desenho teste (direita)

Termina-se então com o exemplo de outro contraste: Masahiro Ito⁸² e Alex Nino⁸³. Os detalhes dos desenhos de ambos são intrincados e movimentados, mas cada artista expressa estes fatores de maneira diferente. As figuras e construções de Masahiro Ito são deformadas mas robustes, aproveitando os borrões da mancha ou o aguar da tinta da china, assim como a liberdade de um traço solto ou até mesmo acidental. Alex Nino exerce muito mais controlo sobre as suas figuras e ambientes, compostos estes também de partes orgânicas. Este artista conjuga os componentes dos seus objetos ao intersectar muitos tipos de linha uns com os outros, criando dinamismo até de conjuntos de linhas retas. Convergir estes dois aspectos em um não foi de fácil dedução. A figura no desenho teste apresenta-se maioritariamente com características dos desenhos de Ito, apenas nas extremidades se nota na influência de Nino. No entanto, o estudo de cada um foi equiparável. De acordo com a sequência de exemplos mostrados até agora, apenas um em cinco desenhos testes revelaram uma fusão de estilos satisfatória. Deduz-se então, considerando que não houve grande problema da realização dos estudos em si, que a criação de um desenho final inspirado em duas obras convergentes necessita de muito mais preparação e tempo de criação. Este aspeto poderia ser um exercício todo por si mesmo, a fusão de dois estilos num único com o foco dedicado puramente à obra final, através de um maior trabalho de análise e menor trabalho prático. Independentemente desses resultados, através deste método salientaram-se dificuldades e preferências estéticas quando aplicadas na prática, mapeando possíveis futuros estudos.

⁸² ITO, Masahiro; (consultado em 10/10/2019) disponível em:

<https://www.pinterest.pt/matheusvanderle/masahiro-ito/>

⁸³ NINO, Alex; (consultado em 10/10/2019) disponível em: <http://www.alexnino.net/>

3.1.5. Exemplos remarcáveis e indesejáveis

Este segmento existe para se analisarem particularidades boas e más resultantes do exercício realizado sem a necessidade de nos concentrarmos numa página de estudo inteira. Os desenhos mencionados são de diferentes partes da página de estudo. Identificaremos picos de sucesso e vales da insuficiência nestes estudos, compreenderemos então o “como” e o “porquê” desses, desvendando a sua utilidade.

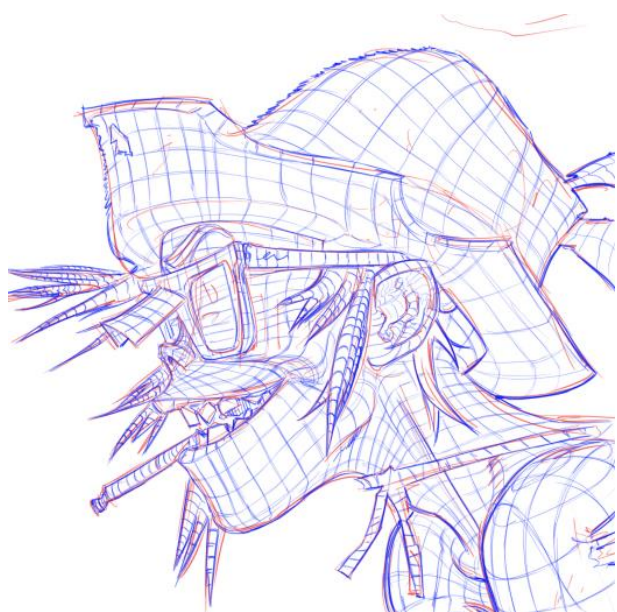


Figura 30 - Estudo de uma personagem de Jamie Hewlett

A partir do design de personagens de Jamie Hewlett⁸⁴ traçou-se uma rede topológica para compreender como a forma se molda dentro do seu estilizado traço. Embora o original seja apenas um desenho plano, tentou-se compreender cada face do objeto no espaço tridimensional. Este método fora aplicado em grande parte dos estudos, mas a força estilística de Hewlett obrigou que este aspecto fosse puxado ao seu máximo expoente o quanto possível. A maneira como as linhas se entrecruzam, formando faces puxadas e deformadas de acordo com a totalidade do objeto, ajudou a criar uma melhor noção de uma figura estilizada no espaço.

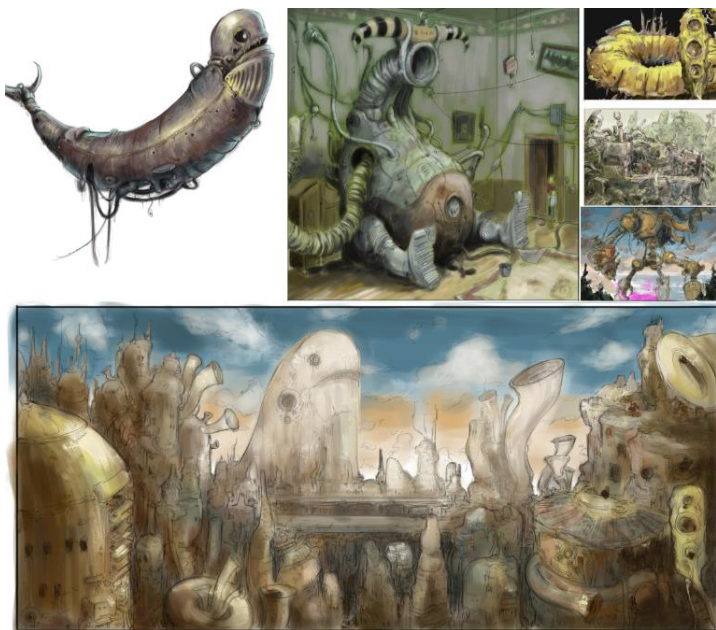
O que se segue é um desenho estudado conforme a obra de James Jean⁸⁵. Esta experiência tinha o propósito de reduzir todos os aspetos da ilustração ao movimento, tornando-se um todo dinâmico. Não se tinha o objetivo de representar semelhanças da obra original, retirar desta apenas o máximo do valor gestual possível. Mas esta experiência não chegou muito longe. O movimento retratado foi demasiado apressado no processo e resolução. A obra do artista tem demasiada subtileza até nos efeitos que aparentam ser mais arrojados, ou seja, este desenho gestual não retratou nada para além da energia já presente no traço do autor.



Figura 31- Apressado estudo de uma obra de James Jean

⁸⁴ HEWLETT, Jamie; (consultado em 11/10/2019) disponível em: <https://shop.jamiehewlett.com/>

⁸⁵ JEAN, James; (consultado em 11/10/2019) disponível em: <https://www.jamesjean.com/>



No estudo de Adolf Lachman⁸⁶ houve a maior discrepância entre os estudos e o desenho teste. Começara-se com o esboço a linha, mas transacionou-se rapidamente para um estudo eclético de todos os aspectos do artista. A falta de foco teve a consequência de consumir muito tempo, tornando o desenho teste uma reflexão tardia, e o resultado reflete essa dinâmica. Claramente o estudo de obras individuais não funciona em termos qualitativos numa ilustração original. A não ser a mera identificação de influências de elementos estéticos característicos.

Figura 32- Estudos a partir da obra de Adolf Lachman (cima) e desenho teste (baixo)

Claude Weisbush⁸⁷ é reconhecido por desenhar de forma extremamente dinâmica, ao ponto de muitas das suas figuras estáticas conterem mais movimento do que figuras movimentadas de outros artistas. Esboçaram-se rapidamente números de desenhos para estudar este veloz movimento. Mas questiona-se se a velocidade foi o melhor fator para ser estudado. Afinal de contas, um desenho dinâmico, por muito que o seja, não quer dizer que a sua realização também tenha sido veloz. Devido a este fator, os desenhos feitos após o estudo (fazendo-se vários “esboços teste” em vez de um único desenho) parecem-se só com esboços apressados do autor realizados através do háptico ímpeto que se gerava através da gestualidade requerida na recriação da obra do artista.



Figura 33- estudos a partir da obra de Claude Weisbush e alguns "esboços estudos" no lado direito

⁸⁶ LACHMAN, Adolf; (Consultado em 11/10/2019) disponível em: <http://adolflachman.cz/>

⁸⁷ WEISBUCH, Claude; (Consultado em 11/10/2019) disponível em: <https://weisbuch-collection.com/>

Uma das maneiras que se arranjou para melhorar o desenho teste, mesmo face à adversidade, foi a de realização de miniaturas composicionais após completos os estudos dos artistas. Neste caso, a imagem que se segue é uma pequena ilustração do autor, desenhada após o estudo de Naoyuki Katoh⁸⁸ e HR Giger⁸⁹. Os esboços superiores da imagem são as miniaturas que acabaram por não serem escolhidas. A miniatura escolhida alargou-se e desenhou-se por cima a ilustração teste representativa dos dois artistas. Este método já tinha sido experimentado, inclusive também noutros aspetos como no design de personagens. Usa-se este exemplo pela maior facilidade de apresentação. Em retrospectiva, assume-se que se devia ter usado este método mais vezes para se atingirem melhores resultados. As



Figura 34- Miniaturas composicionais (cima) e desenho teste (baixo)

miniaturas ajudam não só em termos de composição, mas também na interseção de elementos estilísticos.

Os desenhos de Pierre Clayette⁹⁰ são demasiado detalhados para se conseguir realizar um estudo completo. A maneira que se usou na interpretação das suas obras foi o aproveitamento das fortes e definidas sombras como elemento principal, que mapearia os locais onde se iriam localizar os detalhes. Assim, diminuindo o tamanho da imagem original, via-se melhor o todo, com uma energia implícita através dos traços principais que se apresentavam com uma destacável rigidez. Seguindo esses padrões maiores, através de rudes e desfeitas linhas captou-se a perspetiva, o movimento, a “iluminação” e o detalhe (estando este implícito e não completamente presente de acordo com a ilustração original). Seguiu-se a

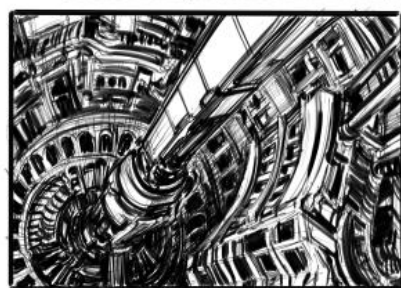


Figura 35 - Estudo a partir da obra de Pierre Clayette (cima), e desenho teste (baixo)

mesma lógica com o desenho teste. Desenhou-se este num pequeno plano e depois foram-se adicionando detalhes e linhas marcantes, realçando o espaço perspético assim como o design da ilustração, assemelhando-se à estética de Clayette previamente estudada.

⁸⁸ KATOH, Naoyuki; (consultado em 11/10/2019) disponível em:

<https://www.pinterest.pt/pascalblanche/masters-naoyuki-katoh/>

⁸⁹ GIGER, Hans Ruedi; (consultado em 11/10/2019) disponível em: <https://www.hrgiger.com/>

⁹⁰ CLAYETTE, Pierre; (consultados em 11/10/2019) disponível em: <http://www.artnet.com/artists/pierre-clayette/4>



Figura 36 - Estudo desenhado a partir da obra de Vania Zouravliov

Neste estudo de uma obra de Vania Zouravliov⁹¹ conseguiu-se o contrário: desenhou-se tudo até o mais ínfimo detalhe o quanto possível, sem ir aos extremos de atrapalhar os outros estudos presentes na mesma página assim como o desenho teste. Dos pequeníssimos detalhes de Zouravliov ainda se encontram formas e ornamentos com propósitos estéticos, não se reduzindo a uma mixórdia de traços aleatórios. Foi essa a razão principal para se decidir realizar uma reinterpretação tão detalhada. Acompanhar o traço de Vania tão proximamente ajudou a desvendar a fluidez orgânica que une o trabalho do artista desde as partes ao todo. Cada componente era ele próprio um universo de texturas desenhadas que se misturavam com outros detalhes mais pragmáticos como o drapear da roupa. Inclusive, ajudou a destacar as áreas ausentes desse detalhe estudado, fazendo com que as áreas cheias e vazias se salientassem umas às outras. Este método ajudou a compreender que, por muito importante que sejam os aspectos de composição que dividem as grandes “massas” de um desenho em categorias, a linha também tem uma personalidade própria e por vezes ela mesmo pode ser um elemento compositivo importante.

Demonstrando as particularidades dos estudos feitos, há ainda que avaliar a própria sequência dos mesmos. Será que se dividiu bem o investimento de tempo, ou se a composição do exercício no seu desenrolar coexistiu com contradições que preveniram um maior progresso?

⁹¹ ZOURAVLIOV, Vania; (consultado em 11/10/2019) disponível em: <https://www.vaniazouravliov.com/about>

3.1.6. Avaliação da sequência, do particular e do conjunto

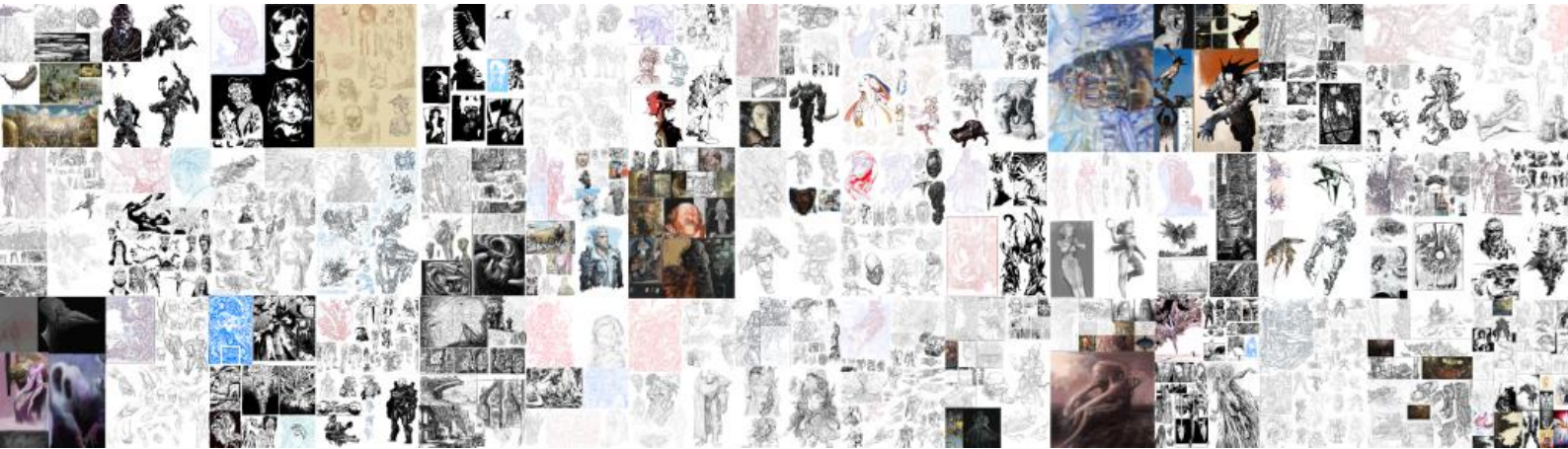


Figura 37- Colagem das várias páginas de estudo realizadas

(Imagem de maior resolução no final da dissertação – figura. 45)

Com numerosos exemplos de aspetos particulares dos vários estudos realizados, conclui-se que geralmente deveria ter existido uma estrutura mais rígida. O aspeto iterativo da mudança de métodos de acordo com as dificuldades presentes, como o fator do tempo ou um desequilíbrio de qualidade entre os estudos e o desenho teste, obteve resultados aparentemente aleatórios. Nunca se conseguiu garantir uma qualidade consistente. Claro, com tantos estilos diferentes, isso poderia esperado. No entanto, caso havendo-se realizado pequenos “testes” anteriormente, como por exemplo o redesenhar de uma obra de vários artistas uns a seguir aos outros (em vez de começar logo uma página de estudo inteira dedicada a um só artista), talvez se conseguisse identificar as dificuldades e facilidades com um superior imediatismo. Destas seria mais fácil conceber uma estrutura guia para os estudos mais aprofundados de cada estilo, como uma divisão de artistas por codificados níveis de dificuldade. Acredita-se que essa seria uma melhor maneira de melhorar também a sequência em si. Afinal de contas, estabelecido um nível de dificuldade para cada artista, facilitava-se o planeamento de quem estudar primeiro e depois. A forma com a qual se seguiu um artista por outro foi mais reativa de acordo com a intuição advinda do estudo anterior do que por um planeamento lógico, isto é, a escolha baseou-se apenas em elementos momentâneos. A mudança esporádica de métodos ajudou a obter resultados diferentes, mas não bons resultados. Como fora parcialmente previsto, este exercício salientou dificuldades que o autor tem no desenho em vez de criar um produto próprio. A colagem da sequência/histórico deste projeto é então um mapeamento para outros exercícios futuros, ou um conto preventivo de como não estudar a longo prazo.

Através de gráficos como os que foram demonstrados: a longa tela de colagens dos estudos, conseguimos pelo menos visualizar o progresso do exercício. Observando-se tudo de uma só vez, pode-se levantar questões particulares como “Será que nos estudos devíamos pintar desenhos e desenhar pinturas? Afinal de contas o conhecimento é obtido mais pela transição de um método para outro.” ao observarmos a maneira como foram interpretados muitas das obras dos artistas. Ou então “Se calhar deveria-se reduzir o número de artistas estudados e decidir-se uma sequência mais orgânica de acordo com as estéticas e temas de cada um, afinal de contas isso criaria um linha evolutiva que unificaria a prática e o hábito.” ao notar-se na inferioridade de bons desenhos em destaque no meio de tantos estudos menores. Inclusive, é possível auto-ajudarmo-nos ao identificarmos problemas: escrevendo por cima dessa mesma tela com indicações sobre o que correu mal, as matérias em que melhorar ou outros aspectos com maior meticulosidade.

Enfim, a tela exposta é um dos aspetos que se planeava desde o início, demonstrando esta um histórico visível do progresso artístico individual contida num determinado período de tempo. Tendo esta o tipo de informação imediata que só a imagem consegue comunicar. É portanto um elemento importante na construção do “estruturalismo pessoal” que se mencionou, este para nos levar à “filosofia visual” que idealizamos.



Figura 38 - Histórico visual da sequência de estudos feita (meio), Ilustrações iniciais (esquerda), Ilustrações finais (direita)

As ilustrações que se fizeram anteriormente ao estudo dos artistas tinham um carácter experimental, para se abrangerem vários métodos. Seguiu-se a mesma lógica com as ilustrações finais, com o propósito de a conjugação de ambas revelar marcadores do progresso conseguido através deste projeto. Falta então analisar se esse progresso existiu realmente e se é visível nestes desenhos representantes. Caso exista, há que identificar as técnicas que se absorveram dos estudos e localizar a sua presença nestes últimos desenhos, numa comparação com os iniciais. Dividir-se-á estas ilustrações apropriadamente, para se extrair a mais relevante informação possível através das suas semelhanças e diferenças.

3.2. Comparação entre os primeiros e últimos desenhos



Figura 39- Ilustrações A: Desenho anterior (esquerda); Desenho posterior (direita)

Nas ilustrações A trabalhou-se na escala de cinza, a lápis de grafite no desenho anterior e com desenho digital no posterior. Como fora afirmado, estes eram realizados com o intuito de serem experimentais. Retrataram-se então uma mistura de ambientes com figuras etéreas e surreais. Nestas ilustrações, como nas demais, não se escolheu simplesmente o redesenhar da obra anterior pois o fator experimental tem componentes que podem também ter advindo da realização dos estudos. O redesenhar das ilustrações por completo seria um bom exercício no estudo e prática dos fundamentos do desenho. Mas neste projeto, pondo-se em foco principalmente o estilo, assumiu-se que uma reinterpretação ou até mesmo o repensar da obra anterior fossem melhores maneiras de adaptar o nosso progresso numa única obra convergente desses aspectos. Afinal de contas, a nossa própria biblioteca visual é alterada após o eclético estudo de estilos artísticos diferentes. Neste caso é fácil notar no melhoramento da luz. O desenho posterior divide o claro e escuro de forma a realçar ambos, enquanto o anterior deixa tudo maioritariamente num tom de cinzento. A narrativa do segundo desenho limitara-se: a ilustração, através de abstratos elementos no primeiro plano, destaca o seu objeto. A pretensão narrativa da primeira não vai a lado nenhum porque os elementos não se combinam um com o outro de forma que a composição saliente qualquer um dos componentes. No posterior, os detalhes orgânicos tornaram-se menos ubíquos, focando-se em específicos pontos de interesse que não colidem com a composição geral.



Figura 40 - Ilustrações B: Desenho anterior (esquerda); Desenho Posterior (direita)

Nas ilustrações B foi trabalhada a tinta da china. O foco principal esteve não divisão binária do preto e do branco, estabelecendo-se relações entre eles através da abstração da linha. Deitaram-se, em ambos os casos, pequenas manchas iniciais de tinta. Estas espalharam-se e foram insinuando formas. Das marcas resultantes desenharam-se os traços definidores da composição total. A partir deste ponto foram-se adicionando detalhes que melhor definiam o espaço e outros elementos acompanhantes. No desenho anterior o resultado foi cinquenta-cinquenta entre a divisão do preto e do branco, enquanto do posterior existiria uma preferência, sendo este maioritariamente preto salientado por picos de branco. O desenho anterior aproveitou-se das abstratas marcas que resultaram das manchas iniciais, erguendo surreais cidades na perspectiva de um ponto de fuga, cujo fundo se desvanecia na forma de duas enormes figuras. Desta vez, foi o desenho posterior que salientou uma narrativa: a figura dobrada através de uma forte silhueta é destacada através da luz de fundo assim como o negro espaço que a encobre, numa perspectiva orgânica devido à circularidade do ambiente. Houve então um maior sucesso através deste método no desenho posterior. O propósito das manchas abstratas foi forçar um início: o estrito universo do jogo entre o preto e o branco revela-se intuitivamente como sendo inimigo da aleatoriedade. Um mero ambiente surreal é então um fácil escape para lidar com esta dicotomia, enquanto a implicação de uma narrativa através de combinações de elementos significa que houve uma mais dinâmica e complexa transição do caos para o controlo. Escolheu-se melhor onde, quanto e como colocar o preto ou o branco.



Figura 41- Ilustrações C: Desenho anterior (esquerda); Desenho posterior (direita)

Seguindo a lógica do acidental e morfológico, fizeram-se as Ilustrações C. Nestas podia-se usar quaisquer materiais e não existia um limite imposto de cores ou temas. Nas comparações anteriores notava-se que o estudo dos artistas pode realmente ter afetado certos elementos, como se através de uma mais rica biblioteca visual ligada a um gesto habituado gerasse uma mais sábia distinção entre o que é muito e pouco nas variantes da composição e do detalhe. Aqui, talvez porque se deva à natureza aleatória das formas, não se extrai um desenvolvimento notável. Até se pode afirmar que o desenho anterior tem uma energia própria que não se conseguiu captar novamente no posterior. Este último revela-se compacto e enlameado, não deixando a sua natureza cromática respirar. No anterior, qualidade das linhas era mais consistente, mudando a sua espessura e movimento de acordo com as formas insinuadas. No posterior, as linhas repetem alguns movimentos num todo barroco que não se enquadra bem com as manchas coloridas. Também existe uma maior divisão entre espaços cheios e vazios no desenho anterior, misturando melhor o detalhado e o vazio. Sendo que as formas que compõem cada imagem são abstratas, não representando nada, assume-se que o desenvolvimento adquirido no exercício dos cinquenta artistas não se reflete ao nível da pura intuição e reação morfológica. Por muito mínimos que fossem, os temas e conceitos presentes nas ilustrações anteriores serviram como guia para se criar uma composição mais identificável e memorável. Talvez um terceiro desenho dentro das ilustrações C conseguisse conciliar o efêmero efeito do desenho anterior com os elementos adquiridos dos estudos realizados, mas não existindo esse a maior conclusão é que não houve melhoramento.



Figura 42- Ilustrações D: desenho anterior (esquerda); desenho posterior (direita)

Estas últimas ilustrações foram feitas de forma a combinarem os aspetos das anteriores. Desenharam-se ambientes surreais tanto no anterior como no posterior. As mudanças significativas não são muitas. Em primeiro plano, a melhoria que se destaca é a da inserção do elemento vermelho que sobressai no meio das outras cores maioritariamente frias. No desenho anterior era quase como um símbolo bidimensional, uma entidade estranha ao resto da ilustração cujo nível de saturação estava demasiado elevado. No desenho posterior, através da cor mais diegética e de uma propositada presença no ambiente através do movimento insinuado, a entidade vermelha consegue coexistir com os outros elementos. No entanto, pela diferença cromática, ainda sobressai como elemento focal. Outras observações podem aludir à composição descendente do anterior comparada com a ascendente do posterior, estando os dois enquadrados de maneira diferente. A ilustração posterior também tem menos cores quentes, banhando-se em cor branca e azulada. Os detalhes conseguidos através da linguagem de formas de cada ilustração têm as suas particularidades, mas não há a necessidade de exprimir superioridade de uma para a outra. Um dos aspetos do posterior que se considera como um passo atrás encontra-se no fundo: demasiado detalhe foi dado ao céu por detrás dos estranhos edifícios, roubando atenção às formas mais interessantes contidas nas estruturas surreais. Inclusive, também existe um menor contraste de valores. Por razões como estas, considera-se que o melhoramento da ilustração anterior para a posterior foi conseguido apenas em pequenos incrementos, não revolucionando nenhum aspeto maior.

3.3. Conclusões entre a teoria e a prática/ as expectativas e o resultado

“É tudo uma coleção de tons pretos e brancos outra vez. Com formas suaves e vagamente definidas. Estás a tocar uma peça num piano onde pressionas as teclas da forma mais forte que consegues, sem nada entre elas. Com apenas uma vaga precisão sobre quais notas tocares.

Olha à volta e tenta reconhecer que valores estão numa escala de zero a dez, 0 sendo preto a 10 sendo branco, sempre que puderes. As luzes mais iluminantes que vejo no momento seriam por volta de 8,5 porque parecem lâmpadas muito quentes, na presença de um céu nebulado que, no entanto, é também muito azul. Se o valor fosse 10 estariam sem cor. O mesmo se pode dizer para os escuros mais escuros, vejo algumas tonalidades negras muito escuras, o que significa que não são 0. Mas no geral, tudo o que vejo encontra-se na escala de 3 a 7.

Diferentes situações na iluminação mostrarão uma diferente escala de valores, mas ao aplicares esta escala à pintura ou ilustração, gostarias de analisar esses valores e o manuseio da exposição. Tons pretos e brancos em conjunção são tão incomuns de se ver na natureza por serem de tão alto contraste. Normalmente, uma composição de maioritariamente pretos e brancos (como na banda desenhada) funciona muito melhor com formas e nitidez incrivelmente limpas.

Mantém os olhos semicerrados, aperta-os para simplificar as formas de valor, repara que tens uma forma enorme quase branca e várias formas de tonalidade negra. Esta leitura simplificada de valores descreve o clima que intencionavas?

Há uma altura para usar o contraste extremo tal como há para o pressionar das teclas do piano mais levemente, mas isto não pode funcionar isoladamente sem ser abrasivo. Parece que no estudo que tens feito dos resultados finais de outros artistas (e não do trabalho e insucessos que estes usaram para chegarem a tais conclusões artísticas) podes ter estado a conciliar algumas estilizações pesadas sem a base que as ajuda a fazer sentido.”⁹²

-Olly Lawson

(Crítica do “desenho posterior” das Ilustrações D)

⁹² LAWSON, Olly. Crítica dirigida diretamente ao autor (livremente traduzida), escrita através da plataforma *Discord*. Trabalho disponível em: <https://www.artstation.com/olly>

O termo que se tem usado como unificador da teoria e da prática foi “filosofia visual”. De acordo com a crítica de Olly Lawson, então, independentemente da filosofia visual que se tenta expressar com o trabalho, está em falta o vocabulário necessário para a articular. Lawson fala do controlo de fundamentais, e como funcionam certos elementos estilísticos noutros contextos (como nítidas tonalidades negras serem usadas na banda desenha e qual o propósito deste facto). Reforça-se então que o exercício realizado neste projeto é de fator complementar, sendo os fundamentais o nosso vocabulário e o estilo a nossa ideologia. Também se salienta a importância de um número reduzido de estilos estudados ser benéfico a longo prazo. Assim como afirmado na citação anterior, estudara-se os resultados finais destes artistas, e não o processo contido no seu histórico: as suas estruturas de “nãos” e “sins” que resultaram nos estilos que observamos. Num número reduzido de artistas seria possível a pesquisa mais aprofundada deles próprios, percebendo a história de cada um, traçando um progresso lógico de fases evolutivas, e compreendendo também quais e porquê as suas influências (estas que também deveriam ser estudadas para atingir resultados semelhantes). Claro que não seria necessário um estudo tão aprofundado de cada artista, sendo que de alguns só queremos perceber a execução de uma técnica ou algo equivalente, mas estes são os fatores que deveríamos considerar e encarar nas nossas expectativas quando realizamos um projeto deste género.

Salienta-se, no entanto, a importância do estilo. Este que realmente expresse uma informada e honesta filosofia visual do desenhador. Se assim o for, então o estilo artístico pode ser uma maneira pessoal de combater a efemeridade dos nossos tempos, estes saturados de informação e conteúdos desde a era pós-modernista.

“Estamos a afogar-nos em informação e precisamos de sabedoria para saber como filtrá-la. A introspeção vê a significância dentro do todo. A sabedoria depende da perceção. As metáforas de ver atestam a nossa confiança subjacente naquilo que "vemos com os nossos próprios olhos". (...) A arte deveria ser igualmente importante para reunir todo o conjunto, para ver a floresta e as árvores. As ideias expressas visualmente podem incluir as múltiplas variáveis com as quais vivemos na experiência real, as influências de todas as direções que os experimentos controlados deixam de fora. (...) Os artistas aumentam o alcance do que somos capazes de ver. Sensibilizando as pessoas a padrões significativos, a capacidade de introspeção é desenvolvida.

A missão da filosofia visual é ver mais: consciencializar-se da complexa rede de relacionamentos com que a inteligência visual lida melhor que a verbal, e expressar esses significados visualmente.”⁹³

- Susan Waters Ellen

Acredita-se que através do definido estruturalismo pessoal se encontre o tal filtro capaz de conciliar o excesso de informação que nos bombardeia durante o nosso quotidiano, e que a filosofia visual seja o melhor método para os desenhadores. Com a ideológica “filosofia visual” e a prática “técnica fundamental”, por muito difícil que seja de as obter e convergirem num todo coeso, o artista tem a capacidade de ser tornar uma figura cujo estatuto e influência é semelhante à de um filósofo, devido à natureza visual dos tempos em que vivemos. Este é um patamar altíssimo, mas não deve ser ignorado, pois mesmo que as ambições individuais não sejam de tal magnitude, há que compreender que a divisão binária do visual e do verbal é cada vez mais esborratada. De certa forma, uma muito maior quantidade de possíveis estilos visuais encontrará hoje uma audiência que não encontraria umas poucas décadas atrás. Há que distinguir então que partes dos nossos impulsos estilísticos partem da influência do mundo exterior: conscientes aqueles que usamos propositadamente para rebater certas conceições ubíquas ou ideologias momentâneas; e subconscientes aqueles que nos acompanham desde tempos que não recordamos, sendo estes a coleção de influências que amassámos/mantemos/substituímos durante o histórico das nossas vidas. Distinguiremos também as do mundo interior: sendo estes os fatores emocionais que não conseguimos descrever ou compreender fora a expressão artística, ou ideologias que formamos através dos nossos próprios rebatimentos mentais processados através do estruturalismo pessoal, este único para cada um de nós entre todas as entidades do mundo. Indispensável é referir que mesmo que o artista decida não obter uma audiência através do seu estilo, sendo este um filtro da informação vinda originalmente do mundo exterior, estudada ou absorvida passivamente, continua a ser uma melhor maneira de coexistir com esse dito mundo. Que o desenhador então crie os seus próprios projetos para ele próprio desenvolver o seu filtro e obter resultados, assim como decidir o que fazer com estes. Se conseguimos extrapolar valor da evolução da arte e da sociedade através dos vários movimentos que as definem, também conseguimos do nosso próprio histórico.

⁹³ ELLER, Susan (2008) *Seeing Meaning* (consultado em 16/10/2019); disponível em: <https://seeingmeaning.blogspot.com/2008/08/visual-philosophy.html>

3.4. A *gestalt* pessoal: diálogo entre o estilo e a substância do artista

Traçando um percurso, comparemos a quilometragem de um veículo com a linha do desenhador. Se conectássemos todas as linhas e traços que este desenhou durante todo o seu histórico, qual o comprimento desta hipotética linha compósita? E, mais importante ainda, quais foram as voltas que esta deu? Se a longitude da linha fosse a quilometragem do veículo, então era uma medição de todos os processos iterativos no desenho, sejam estes de práticas, influências, técnicas usadas, etc. As voltas dadas revelariam uma coexistência com o local exterior, e seria o que definiria um percurso único. Nestas linhas metafóricas, referimos a quantidade e qualidade, respetivamente. Um diálogo entre o esforço e as deduções nos desenhos que fazemos ao longo das nossas vidas cria um percurso, um rasto no nosso histórico muitas vezes não compreensível quando analisado anacronicamente. Continuando com a metáfora, o estudo substancial dos fundamentos seria o equivalente ao aprender como a máquina funciona, as funcionalidades necessárias para a conseguir operar: virar, parar, velocidades diferentes, particularidades do motor, entre os demais. A prática destes aspetos torna-os numa segunda natureza de acordo com a nossa própria coordenação humana. O estudo do estilo seria então a viagem em si, para locais que mapeamos. Nestes locais, observamos como a nossa máquina reage ao tremor devido aos novos terrenos, notamos nas diferentes atmosferas e vistas, e como nos adaptamos a tal viagens e localizações, ainda dentro do conforto e potencial do veículo.

No exercício realizado demonstrou-se que o autor pode não ter o melhor veículo, no entanto, existiu a necessidade de viajar para muitos lugares mapeados há anos. As etéreas e surreais figuras de Yoshitaka Amano nos seus ambientes. O dinamismo de Claude Weisbuch. As construções biomecânicas de H.R. Giger. Apreciou-se e aprendeu-se pelo menos um pouco de todos estes destinos, independentemente das expectativas. Mas mais honesto foi o ato de escolher que caminhos não percorrer. Não pela falta de interesse ou medo de desenvolver ou assimilar certos elementos, mas por se estar ciente do custo dessa perseguição, considerando os nossos muitos outros caminhos mapeados ainda à espera de serem explorados. Mesmo seguindo os passos dos melhores artistas, nunca conseguiremos desenhar exatamente como eles. Mas conseguimos também observar as particularidades de cada um com as quais não nos identificamos. Não tendo acesso ao histórico total destes (necessário para se perceber toda a maquinaria por detrás das suas obras), tudo o que podemos fazer é aproveitar-nos da sua demonstrada prática que em *mimesis* acabará por se transformar em algo nosso, através de futuras iterações dos elementos que absorvemos.

Todo o conhecimento humano vem da divisão de matérias maiores em matérias menores, aspecto que naturalmente resulta numa maior multiplicidade. Observando o engenho por detrás do objeto, dividi-lo em partes ajuda-nos a interiorizar a mesma quantidade de informação de forma mais eficaz. De forma semelhante à maneira como duas massas iguais recebem mais ou menos calor de acordo com a sua divisão (um cubo recebe menos calor mesmo que a sua massa total for igual à de outros oito cubos mais pequenos, pois estes têm mais faces por onde absorver). Neste exercício notou-se que certos artistas tinham faces inesperadas ao “dividir” a sua obra. Mas o mero ato de divisão aplicado é um fator importante no estudo e na prática. Identificou-se informação de grande valor, como fora exemplificado anteriormente através das dificuldades e facilidades de acordo com os métodos dos desenhadores estudados. É através desta divisão que notamos que existem muitas mais formas de aprender do que aquelas que conhecemos. Intersecta-se a forma e o conteúdo, e reconhece-se melhores formas de extrapolar informação relevante. Estas possibilidades aproximam-nos da filosofia visual, revelando contrastes destacados o suficiente para se mapear a partir destes o nosso futuro percurso.

Pensemos na frase “Os bons artistas copiam, os excelentes artistas roubam”⁹⁴. Inicialmente, o propósito desta parece ambíguo. Temos de ser influenciados a certo ponto por algo exterior, e a partir de conjunções retiradas deste criamos a nossa identidade: sendo o nosso *status quo* um conjunto de cópias não assumidas ou não identificadas, tornando o “copiar” ou “roubar” um ato honesto. Na arte podemos, a certa altura de desenvolvida autoconsciência, “escolher” o quão somos influenciados por uma fonte ou entidade. “Copiar” ou “reproduzir” dá a ideia de meramente traçar o superficial, dissecando uma aparência através de padrões nossos já conhecidos/desenvolvidos. “Roubar” dá a ideia de que realmente tiramos algo de valor, seja um conhecimento tátil, uma ideia ou uma técnica. Saber o que “copiar” ou “roubar” é vital para a identificação futura dos “nãos” e “sins” do nosso estruturalismo pessoal. Estas são as diferentes proporções e relações do que decidimos extrair do mundo exterior, como a compreensão de estéticas com as quais nos identificamos ou apreciamos. Foi expressado através deste método o intuito geral da dissertação. Uma boa maneira de identificarmos componentes importantes do hipotético estruturalismo pessoal no campo artístico, ou seja, a filosofia visual. Exemplificado através da experiência do autor, espera-se que uma comparação do leitor-desenhador aprendiz/praticante entre este projeto

⁹⁴ Frase supostamente atribuída a Pablo Picasso, de origem duvidosa e apropriada por muitas outras entidades. Desambiguação (Consult. 17/10/2019): <https://quoteinvestigator.com/2013/03/06/artists-steal/> ou http://www.dklevine.com/papers/b_1_review.pdf

e ele próprio seja um catalisador para deduções que o ajudem no seu futuro percurso de desenvolvimento estilístico.

Conclui-se afirmando que a verdadeira jornada começa agora, com a folha branca. Seguindo a lógica da divisão do método de cada artista para se identificarem as suas particularidades, deduz-se que o mesmo tem de ser feito do próprio autor, este que estudou a sua coleção de influências. Será feito um último pequeno exercício conclusivo. Este é uma maneira de aliar a biblioteca visual ao traço intuitivo/memória muscular do gesto próprio. Através da linguagem de formas puxadas pelos alicerces da memória. Mais uma vez, este exercício é de natureza complementar, não existindo por mérito próprio, mas sim como indicativo de algo maior. Para a resolução deste, é necessário um divórcio do projeto de estudo dos artistas. Deixamos que a nossa momentânea dedução esculpa os espaços negativos da nossa filosofia visual. A visualização desta prática intuitiva estará numa morfológica “página de *gestalt*”. Esta advém da ideia de que para enfrentarmos as folhas vazias, precisamos primeiro de uma folha cheia que nos represente. Propõem-se então duas destas folhas cheias: uma em que se vai adicionar, outra em que se vai retirar. Respetivamente, chamamos a estas de “página de *gestalt* pessoal” e “página de *gestalt* ideal”. No contraste entre estas conseguiremos identificar os nossos aspetos mais ativos e reativos como desenhadores.

Tim Gula chama a este processo “desenho automático”⁹⁵. O processo é começar a desenhar numa folha em branco sem pensar, deixando que o gesto atue e represente as linhas que o cérebro necessita de expressar. É um método de unir a mente relaxada com a produtiva, através de uma prática quotidiana. Inclusive, artistas como Frank Frazzeta, Jean Giraud, Alex Niño e Jack Kirby todos exibiam práticas semelhantes sem terem consciência que as mesmas eram partilhadas entre eles. Este processo de desenhar sem intenção serve para serem expressas formas e linhas que não se desenhariam de outra forma. Classifica-se então que o desenho resultante revele mais sobre o *status quo* da linguagem estética própria do artista do que qualquer ilustração composta de numeras razões e propósitos. O exercício que se delineará é uma metamorfose deste processo. Sendo que temos uma razão para criarmos estas páginas “automáticas”. Mas o propósito imposto vem apenas no resultado da aplicação deste método, pois planeia-se exercer fatores intencionais apenas quando completo este exercício de carácter instintivo. É dessa forma uma união entre ambos os extremos, e explicar-se-á o processo que se planeia usar.

⁹⁵ GULA, Tim (2018) *Meditation for Artists - The Automatic Drawing Technique* (consultado em 17/10/2019); disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MJYGFwGhHnA>

- Na folha do “*gestalt* pessoal”, simplesmente seguir o instinto e traçar formas organicamente. Continuar este processo até estar toda a página cheia. Após a sua compleição, pegar numa segunda folha, ou virar a mesma ao contrário, e fazer-se de forma minimalista um desenho mais intencional a partir das marcas que mais de destacam. Entre estes dois passos, há que se desviar o olhar ou ficar algum tempo sem desenhar para desaparecer o hábito resultante dos gestos instintivos da primeira página. Contrastam-se os resultados ao se posicionarem as páginas uma ao lado da outra.

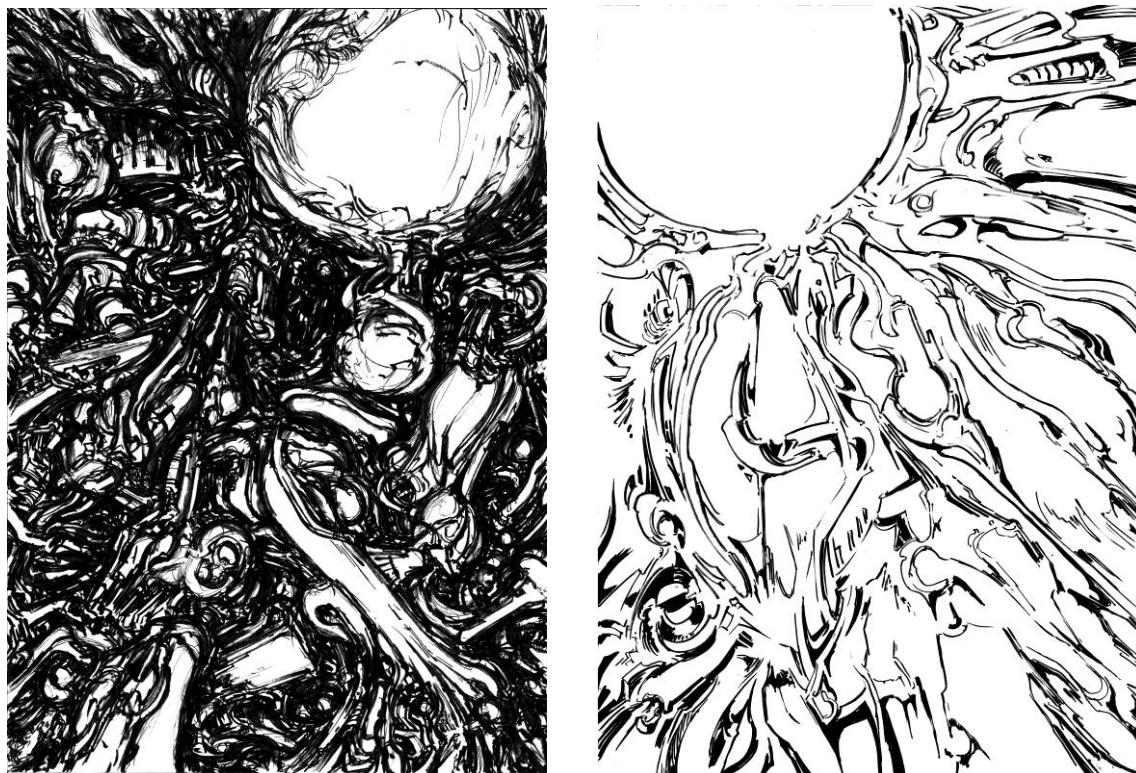


Figura 43- As duas faces da "Folha do Gestalt Pessoal": a inicial sendo desenhada diretamente na página vazia de acordo com o impulsivo gesto do desenhador, a segunda feita por cima (ou na parte de trás) a partir do traço transparente visível da anterior, sendo esta uma reação em vez de uma ação

Identifica-se que, dada suficiente liberdade, o traço do autor cria formas orgânicas que se entrecruzam entre si. Formas nas quais a linha percorre múltiplas vezes até o seu rasto manchar um detalhe que torna sólido o movimento dinâmico que varreu a folha branca. Os densos pretos da tinta da caneta em conjunto com o detalhe preenchem o espaço mais cheio do desenho, interrompido por bolbos e ambíguos tendões pálidos que representam o vazio. Existe uma patologia que tenta tornar cada elemento, por mais variante que se apresente cada um nesta linguagem de formas criada, num todo de movimento coeso. O desenho sobreposto, este menos detalhado, ironicamente atinge um maior nível de dinamismo geral pelo facto de a linha não ter percorrido as formas criadas com tanta frequência. Ou seja, as formas falam por si só, com maior individualidade. Neste processo mais reativo da segunda página, o autor aparenta criar formas mais afiadas e astutas do que orgânicas.

- Na página do “*gestalt* ideal”, fazer uma colagem de vários desenhos dos artistas idealizados. Criar um conjunto misto de linhas e formas ao combinar todas essas ilustrações. Quando estiver desenvolvida uma significativa mancha de vagos ou caóticos detalhes, desenhar por cima com outra folha (ou virar ao contrário a mesma) para se traçarem, através do espaço negativo e contrastes que se destacam, uma coleção de formas novas. Tentar compreender as várias interseções estilísticas através do nosso próprio gesto. Desenhando então uma coleção de marcas e formas interessantes deduzidas através dos fragmentados elementos expostos (dos outros artistas).



Figura 44- as duas faces da folha do "Gestalt Ideal". A primeira é a colagem de vários desenhos dos artistas estudados. A segunda é o desenho sobreposto das formas resultantes da colagem, esta reduzida a uma mínima opacidade.

Na colagem de ilustrações observaram-se e aproveitaram-se algumas marcas definidoras dos artistas representados. A partir destas começou-se a desenvolver o desenho automático, de carácter instintivo como fora na folha do “*gestalt* pessoal”. Independentemente do ponto de partida, parece que o universo visual do autor se mantém neste registo. Encontraram-se algumas formas no meio do caos ilustrado, mas o vocabulário da imagem não mudou. Estando perdido o contexto das obras coladas, o traço instintivo preenche o vazio resultante, convertendo tudo no universo visual do autor. Desenvolvidas duas páginas do *gestalt*, compreende-se o status quo corrente do autor. Intuitivos caos morfológicos com horror ao vazio. Qualquer aprendizagem no desenho será um afastamento deste panorama.

A comparação da “*gestalt* pessoal” com a “*gestalt* ideal” ajuda-nos a observar contrastes entre a nossa linguagem visual no desenho, da intuição à dedução. O propósito da sua execução é identificarmos o que é atual e o que é ideal dentro das possibilidades do no nosso traço. Através destes conseguimos intuir quantos (e talvez até quais) os caminhos e distâncias que ainda temos de percorrer, adicionando à quilometragem da nossa linha. Esta dicotomia é mais bem representada pelo desenho do que pelas palavras, sendo essa a *raison detre* das páginas *gestalt* realizadas, pois consciencializa-se com um único olhar a atualidade do nosso desenvolvimento. Não sendo possível colocarmos uma imagem da nossa mente no papel com perfeição, são práticas como estas que ajudam a criar certos pontos guia para que possamos “reagir” da forma correta no futuro, através de resultados que nos forcem a pensar nos métodos usados enquanto desenhamos. No histórico de cada desenho há mais reações que ações devido à natureza humana, como se pode identificar através dos semelhantes parâmetros da filosofia estruturalista. Como seres humanos obedecemos ou subvertemos certos padrões. Necessitamos sempre de pontos de partida: certos gestos, marcas, informações visuais mistas, traços propositados ou aleatórios, todos estes sendo guias para se deduzir um traço final. Existe então um jogo constante de identificação preliminar às poucas ações e muitas reações do desenhador. “O que aqui foi feito é meu?”; “O que foi deduzido e o que foi feito quase automaticamente?” são perguntas levantadas através da nossa *gestalt*. Esta, em conjunto com o exercício realizado, são apenas formas de levantarmos a nós próprios uma série de perguntas (e até algumas respostas) que acabam por nos mapear um caminho menos invisível no confronto com a página vazia.

Espera-se que este projeto possa vir a inspirar desenhadores a inventarem formas práticas de resolverem os seus problemas artísticos. Para melhor medirem o seu progresso e traçarem um caminho para onde se encontram os seus interesses e ideais, dentro da área. Forçar os limites da dualidade do “estilo” e da “substância”, especialmente dentro do vocabulário da nossa obra. Isto ajudar-nos-á a distinguir os nossos limites e a identificarmos a nossa localização no mundo ideológico que nos rodeia, onde a estética artística na sua linguagem de formas e símbolos se insere com progressiva e crescente relevância. Com uma desenvolvida filosofia visual, passamos do estado definido pela *mimesis*, para um definido pela *poiesis*: o trazer para a existência aquilo que antes não era.

4. CONCLUSÃO

Tornaram-se mais claros os aspetos nos quais o autor demonstra dificuldade. Através destes consegue-se deduzir como desenvolver uma linguagem de formas no desenho que mais se aproxima dos estilos admirados, sabendo distinguir quais as particularidades artísticas que se devem destacar ou suprimir. Se tanto, mesmo que maior parte das páginas de estudos e os seus acompanhantes desenhos teste sejam imperfeitos, a verdadeira inovação vem da rejeição de certas possibilidades cujo enquadramento do ideológico ao prático revela uma incompatibilidade de acordo com o traço do autor. Ou seja, identificaram-se os “nãos” do nosso estruturalismo pessoal. A partir destes decidiremos quais “nãos” merecem ser transformados em “sins”, e quais, por razões de dificuldade ou de importância entre outros, ignorar e deixá-los existir na sua natureza estrutural negativa. É destes por onde traçamos o nosso futuro percurso. Mas seguindo a mesma lógica generalista, será que o próprio exercício não teve também a sua própria estrutura falível? E se certos componentes e/ou a forma como estes foram executados dentro do projeto impediram a descoberta de outros “nãos”? Empobreceu-se uma mais ideal visibilidade desta estrutura pessoal ao não se aplicarem os exercícios corretamente? Estes, sendo os constituintes da estrutura do projeto, merecem uma breve avaliação, para se concluir como realmente seria um superior exercício prático com os mesmos objetivos de autoaperfeiçoamento. Espera-se que o exercício demonstrado das “páginas da *gestalt*” possa elucidar algumas potenciais respostas.

Então, se dividirmos esta estrutura entre as páginas de estudo e os estudos em si, retrospectivamente considera-se que para se atingir um valor estilístico superior eram requeridas mais limitações. Ao escolher-se apenas duas obras por artista, e optar por várias desconstruções, reinterpretações e análises (em vez de uma reinterpretação por cada obra entre muitas) talvez se conseguisse um foco maior no essencial do estilo estudado. A certo ponto, por muito eclética que seja a obra de um artista, existiram retornos diminuídos devido à constante oscilação entre vários desenhos. Fazendo deslizar a atenção para elementos superficiais que se destacam apenas no imediato, priorizando a *mimesis* desses aspetos à construção interior que os possibilita. Ao visualizar-se a tela da sequência dos estudos, assume-se que o número de artistas também deveria ser diminuído. A escolha destes deveria ser feita através de uma pequena demonstração, como fora mencionado anteriormente, esboçando exemplos estilísticos para se determinarem as dificuldades, estabelecendo-se prioridades sobre quantos e quais estudar.

Como fora dito, seria necessário um passo extra anterior à execução do exercício: testes para criar uma estrutura, esta capaz de verificar quais seriam os melhores artistas para se estudarem. Mas de um ponto de vista geral, não se acha que o sentido e direção do projeto fosse incorreto. O estudo dos fundamentos do desenho dá-nos uma maior capacidade para expressar graficamente seja o que for, pois adquirimos as ferramentas que tornam possível a resolução da nossa visão. O estudo do estilo que se aplicou neste projeto visava alterar, complementar e salientar essa visão. Sendo que o melhoramento da nossa visão/missão como filósofos visuais era o que se planeava alcançar, não se considera um insucesso, sendo que elementos como a biblioteca visual são muitas vezes subestimados e não considerados ao ponto de muitos afirmarem que esta não pode ou deve ser estudada. No entanto, tal como a cor é para o jogo de valores entre o claro e o escuro, isto serve-nos apenas como uma distinta e personalizada marca que embeleza uma estrutura interior previamente construída. Essa pode ser uma das razões responsáveis pelos “desenhos-teste” não coincidirem com os estudos, sendo o que realmente faltavam eram as ferramentas fundamentais e não interpretações estilísticas. Seguindo essa lógica, todo este exercício deveria ser realmente de natureza complementar ao fundamental. Sendo então o foco individual imposto ao projeto algo de contraditório. Recomenda-se a seja quem for que retirará desta dissertação uma ideia ou inspiração para um exercício semelhante (e segui-lo com a sua resolução) que reconheça o exagero na escala e situação do projeto. Se este beneficia mais como complemento, deve resolver-se em sequências esporádicas, interrompendo uma prática fundamental mais alargada. Um alargado período de estudo estilístico como o que se realizou acaba por oscilar entre demasiados elementos e ofuscar os pontos individuais de cada um, não aplicando o destaque necessário.

Mas não se quer desencorajar outros desenhadores praticantes que se encontram na estrada do autoaperfeiçoamento de encontrarem a sua equivalência de um exercício como o que foi demonstrado. Simplesmente existe a necessidade que estes mesmos têm de ser os arquitetos da estrutura de tais projetos, e como foi dito, o projeto realizado não visava a ser infalível ou prescritivo. Se tanto, para tornarem os seus exercícios menos falíveis, é de projetos como este que os aprendizes e praticantes desenhadores devem examinar para identificarem o que, de acordo com as suas intenções, é correto ou errado. Tudo o que o autor do próprio exercício pode fazer na sua autoavaliação é uma retrospectiva sobre o antes e o depois, conciliando as expectativas iniciais com o produto final e, num hipotético segundo projeto semelhante, deduzir o que seria benéfico de mudar nos seus constituintes. Assim foi feito, e espera-se que se tenha iluminado outros caminhos possíveis.

“...A linha é o equivalente a zero, como o lugar onde o positivo e o negativo se encontram.

Quer dizer que a linha pode ser um princípio ou um fim; porém, no desenho, ela representa sempre um trazer para a existência da neutralidade vazia da página, para acordar o cosmos infundável de possibilidades gráficas.”⁹⁶

Ana Leonor Madeira Rodrigues (2016)

⁹⁶ RODRIGUES, Ana (2016) “*O Observador Observado*” p. 38

5. BIBLIOGRAFIA

5.1. Bibliografia impressa

- BAUDILLARD, Jean (1991) *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. França, Paris: Galilée
- BAYLES, David e ORLAND, Ted (1993), “*Art & Fear: Observations on The Perils (and Rewards) of Art Making*”, Estados Unidos da América: Image Continuum. ISBN-13: 978-0-9614547-3-9
- BELSEY, Catherine (2002) *Poststructuralism: A Very Short Introduction*: Estados Unidos da América: Oxford University Press. ISBN-13: 978-0192801807
- BENJAMIN, Walter (1935) *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* Second Version (2008). Estados Unidos da América: Harvard University Press. ISBN-13: 978-0-674-02445-8
- BLACKBURN, Simon (2008). *Oxford Dictionary of Philosophy, second edition revised*. Estados Unidos da América: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-954143-0
- CASE, Frank (1938). *Tales of a Wayward Inn*. Estados Unidos da América: Frederick A. Stokes Company
- CRESPO, Nuno (2011) *Wittgenstein e a Estética*, Portugal: Diotima Assíro e Alvim. ISBN: 978-972-37-1528-6
- de SAUSSURE, Ferdinand. (1986). *Course in general linguistics (3rd ed.)*. (R. Harris, Trans.) Estados Unidos da América: Open Court Publishing Company.
- de SAUSSURE, Ferdinand. (2001) “*Cours*”, in *Literary Theory: An Anthology*. Estados Unidos da América: Blackwell. ISBN: 1-4051-0696-4.
- DERRIDA, Jacques (1991) *Afterword: Toward An Ethic of Discussion*, Reino Unido: Limited Inc.
- DONDIS, Donis A. (1991) *Sintaxe da Linguagem Visual – Tradução de Jefherson Luiz Camargo*

EDWARDS, Betty (1999), *“Drawing from the Right Side of the Brain”*, Estados Unidos da América: Penguin Putnam. ISBN: 978-0-87477-424-5

KAMUF, Peggy (1991) *A Derrida Reader: Between the Blinds*, Columbia University Press, ISBN-13: 978-0231066594

LEWIS, Marisa (2016), *Beyond Art Fundamentals: A Guide to Emotion, Mood, and Storytelling for Artists*, Reino Unido: 3D Total Publishing. ISBN: 978-1909414-36-5

RODRIGUES, Ana (2016) *O Observador Observado*, Portugal: Caleidoscópio. ISBN: 978-989-658-414-6

SOKAL, Alan D. (June 5, 1996), *A Physicist Experiments with Cultural Studies*. Estados Unidos da América: Lingua Franca

SOKAL, Alan D. (June 5, 1996), *Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*, Estados Unidos da América: Social Text.

SPEED, Harold (2009). *The Science and Art and Drawing*, Estados Unidos da América: IAP. ISBN: 978-8562022166

WILDE, Oscar (1891), *The Decay of Lying em Intentions*

5.2. Bibliografia em linha

AMANO, Yoshitaka (2019); (consultado em 7/10/2019) disponível em:

<https://www.yoshitakaamano.com>

Anónimo (2013) Good Artists Copy; Great Artists Steal (Consult. 17/10/2019):

<https://quoteinvestigator.com/2013/03/06/artists-steal/>

BILAL, Enki; (Consultado em 9/10/2019) disponível em:

<http://www.artnet.com/artists/enki-bilal/>

BLANK, Steve (2010) *Why Pioneers Have Arrows in Their Backs* (Consultado em 30/9/2019);

Disponível em: <https://www.fastcompany.com/1692952/why-pioneers-have-arrows-their-backs>

BRIGGS, David “*The Dimensions of Colour*” (consultado em 24 de Setembro de 2019)
Disponível em: <http://www.huevaluechroma.com/index.php>

CHANDLER, Daniel (1994) *Semiotics for Beginners* (Consultado em 29/9/2019). Disponível em: <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/>

CLAYETTE, Pierre; (consultados em 11/10/2019) disponível em:
<http://www.artnet.com/artists/pierre-clayette/4>

David L, “*Summaries of Learning Theories and Models*”, Learning Theories (consultado em 4 de Setembro de 2019). Disponível em: <https://www.learning-theories.com/>

ELLER, Susan (2008) Seeing Meaning (consultado em 16/10/2019); disponível em:
<https://seeingmeaning.blogspot.com/2008/08/visual-philosophy.html>

GIGER, Hans Ruedi; (consultado em 11/10/2019) disponível em:
<https://www.hrgiger.com/>

GIRAUD, Jean (2019); (Consultado em 4/10/2019) disponível em:
<https://www.moebius.fr/index.html>

GIRAUDE, Jean (1996) *La Jornada, 18 Wisdom-Filled Tips to Aspiring Artists* (consultado em 24/9/2019). Disponível em <http://www.openculture.com/2015/03/moebius-gives-18-wisdom-filled-tips-to-aspiring-artists-1996.html>

GRIC, Peter; (consultado em 4/10/2019) disponível em
<http://www.gric.at/gallery/gallery12.htm>

GUILLEMETTE, Lucie e COSSETTE, Josiane (2013) *The Semiotic Process and the Classification of Signs* (Consultado em 29/9/2019). Disponível em:
<http://www.signosemio.com/eco/semiotic-process-and-classification-of-signs.asp>

HALE, Phil; (Consultado em 4/10/2019) disponível em: <http://philhalestudio.com/>

HEWLETT, Jamie; (consultado em 11/10/2019) disponível em:
<https://shop.jamiehewlett.com/>

JEAN, James; (consultado em 11/10/2019) disponível em: <https://www.jamesjean.com/>

JONES, Anthony (Consultado em 6/10/2019); disponível em:
<https://www.artstation.com/robotpencil>

JONES, Josh (2017) *Hunter S. Thompson Typed Out The Great Gatsby & A Farewell to Arms Word for Word: A Method for Learning How to Write Like the Masters* (consultado 1/10/2019) Disponível em: <http://www.openculture.com/2017/06/hunter-s-thompson-typed-out-the-great-gatsby-farewell-to-arms.html>

KATOH, Naoyuki; (consultado em 11/10/2019) disponível em: <https://www.pinterest.pt/pascalblanche/masters-naoyuki-katoh/>

KELLNER, Douglas; Stanford Encyclopedia of Philosophy (2005) *Jean Baudrillard* (Consultado em 27 de Novembro de 2019) Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/ baudrillard/>

LACHMAN, Adolf; (Consultado em 11/10/2019) disponível em: <http://adolflachman.cz/>

MESQUITA, Victor; (consultado em 10/10/2019) disponível em: <http://victormesquita.com/Home.html>

NEMIRI, Nicolas; (Consultado em 9/10/2019) disponível em: <http://nemirishop.blogspot.com/>

NETTLETON, Kate (2009) *Advertising... Surrealism... iguanas* (Consultado 26 de Setembro de 2019). Disponível em: <https://www.campaignlive.co.uk/article/advertising-surrealism-iguanas/912839>

NORDQUIST, Richard. (2019) *Semiotics Definition and Examples* (consultado em 29/9/2019). Disponível em: <https://www.thoughtco.com/semiotics-definition-1692082>

PFLUG, Victor (consultada em 7/10/2019); disponível em: <https://mords.artstation.com/>

REBELKA, Jakub (Consultado em 9/10/2019) disponível em: <https://www.artstation.com/shz>

ROY, Jeff - *Basic Differences Between Structuralism and Post-Structuralism* (Consultado em 30/9/2019); Disponível em: <https://sites.google.com/site/jeffsliteraturecafe/basic-differences-between-structuralism-and-post-structuralism>

SHINKAWA, Yoji; (Consultado em 9/10/2019) disponível em: <https://www.pinterest.pt/matheusvanderle/yoji-shinkawa/?autologin=true>

TANAKA, Tastsuyuki; (Consultado em 10/10/2019) disponível em: <https://www.pinterest.pt/marioucci/tatsuyuki-tanaka/>

TERADA, Katsuya; (Consultado em 10/10/2019) disponível em: <https://www.instagram.com/katsuyaterada/>

TURNER, Catherine (2016) *Jacques Derrida: Deconstruction Key Concept* (Consultados em 27 de Novembro de 2019) Disponível em: <http://criticallegalthinking.com/2016/05/27/jacques-derrida-deconstruction/>

TURNER, Luke (2011) *METAMODERNIST // MANIFESTO* (consultado em 27/9/2019). Disponível em <http://www.metamodernism.org/>

VILPPU, Glenn (2019); (consultado em 7/10/2019) disponível em: <https://vilppuacademy.com>

WEBSTER, Kyle (2016) *The Style Problem for Artists*; (Consultado em 1/10/2019) Disponível em: <https://medium.com/astro-hq/the-style-problem-for-artists-bb4c79f2582e>

WEISBUCH, Claude; (Consultado em 11/10/2019) disponível em: <https://weisbuch-collection.com/>

WILLIAMS, Allen; (consultado em 10/10/2019) disponível em: <https://www.allenwilliamsstudio.com/>

WITKIN, Jerome (2012); (consultado em 4/10/2019) disponível em: <http://jeromewitkin.com/>

ZHI HUI, Tan (Consultado em 7/10/2019); disponível em: <https://www.artstation.com/kudaman>

ZOURAVLIOV, Vania; (consultado em 11/10/2019) disponível em: <https://www.vaniazouravliov.com/about>

5.3. Filmografia

AMANO, Yoshitaka (2017) *Amano - his universe, on paper, Archipel* (consultado em 24/9/2019). Disponível em <https://www.destructoid.com/this-mini-documentary-makes-me-love-yoshitaka-amano-even-more-469313.phtml>

BOTON, Christopher (2012) *Animating Poststructuralism* (consultado em 30/9/2010); Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6a2dLVx8THA>

HUSTON, Steve (2018) *Making your Art Look Finished* (consultado em 25/9/2019) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IPFHrVgAytM>

JONES, Anthony (2014) *How to Study* (Consultado em 17/8/2018) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8kfK46nruKM>

LaBeouf, Rönkkö & Turner (2015) *Shia LaBeouf "Just Do It" Motivational Speech*. (consultada em 28/9/2019) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZXsQAXx_ao0

Occam's Answers: What is Semiotics (2017) (Consultado em 29/9/2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R7VA95JdbMQ>

PROKOPENKO, Stan (2017) *Drawing from Imagination - Tips on Improving Visual Memory* (consultado em 24/9/2019). Disponível em <https://youtu.be/GOuIgevbHs8?t=2236>

6. Anexo de Imagens



Figura 45 - Mosaico de estudos

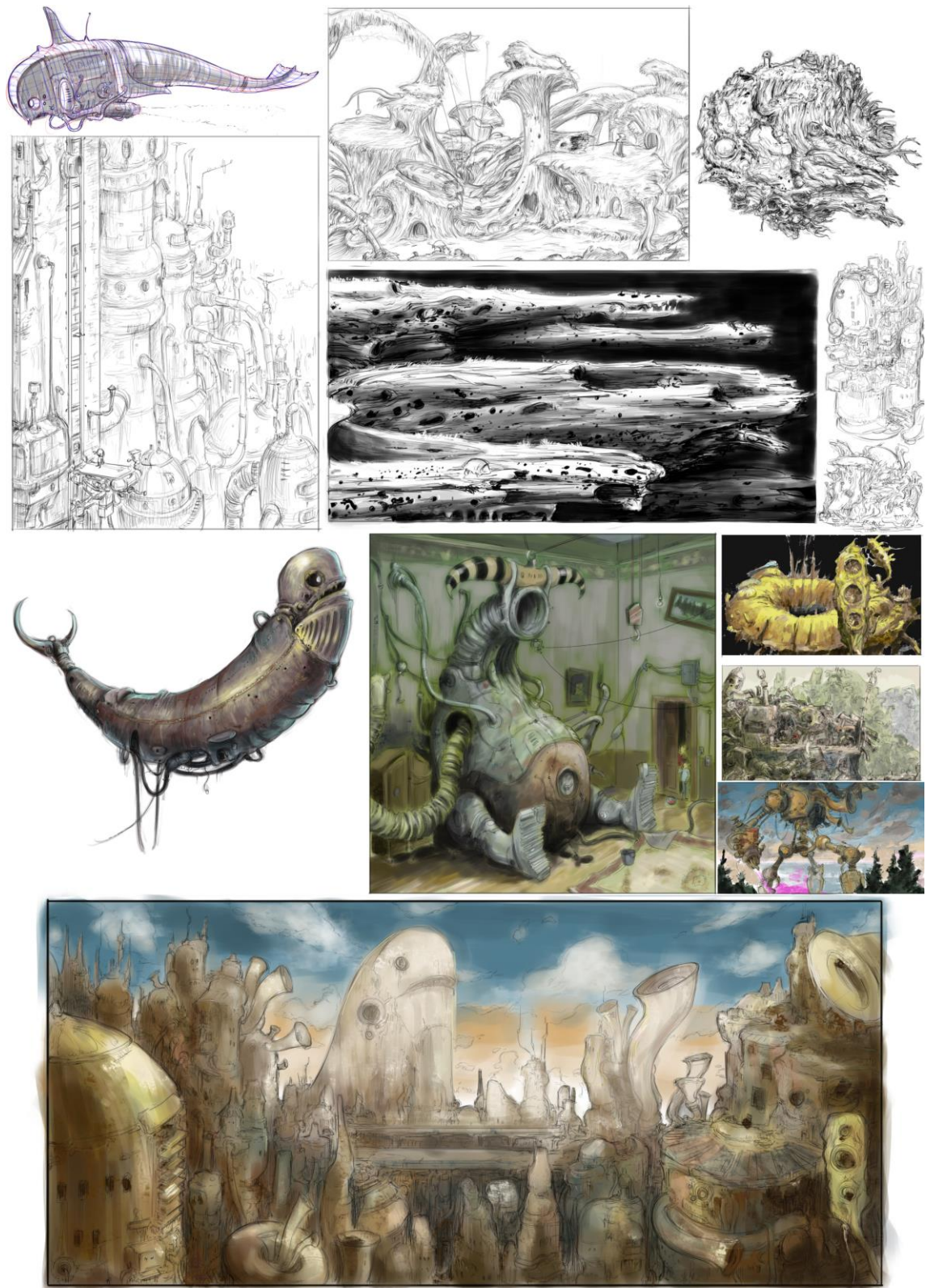


Figura 46 - Estudos do autor a partir da obra de Adolf Lachman



Figura 47- Estudos do autor a partir da obra de Akihiko Yoshida e Huan Jia Wei

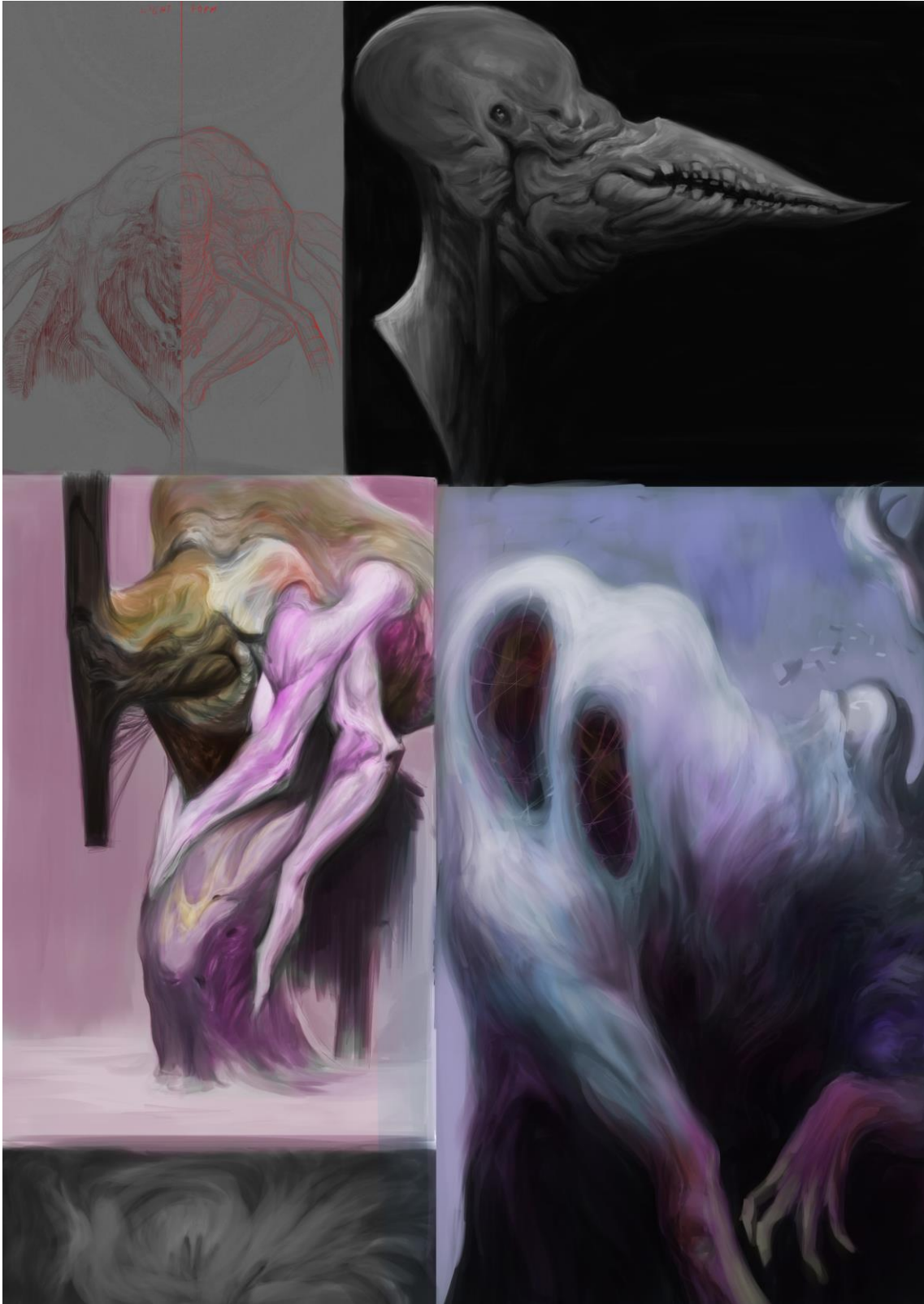


Figura 48- Estudos do autor a partir da obra de Anthony Jones

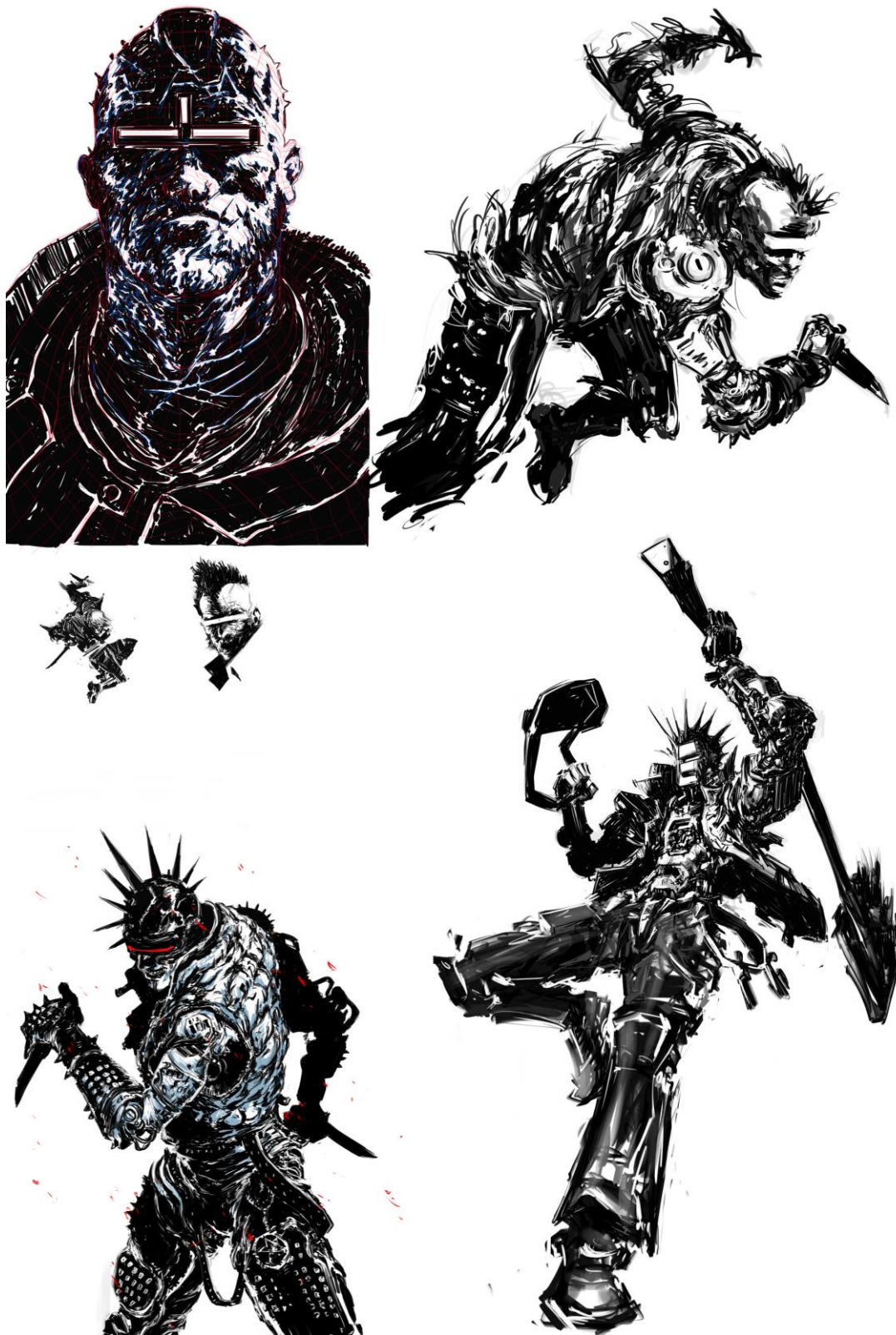


Figura 49- Estudos do autor a partir da obra de Ash Thorp

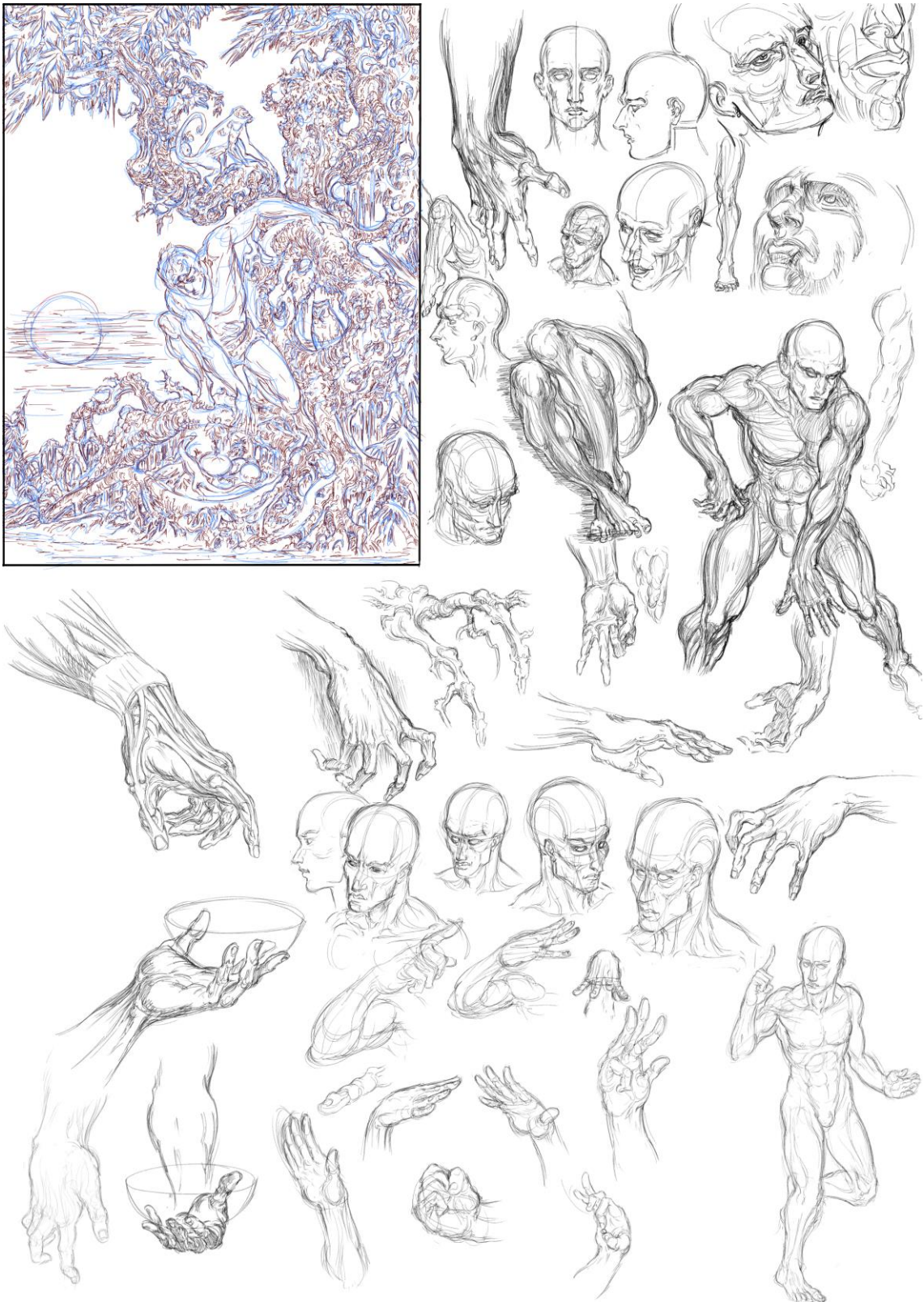


Figura 50- Estudos do autor a partir da obra de Burne Hogarth



Figura 51- Estudos do autor a partir da obra de Charles Burns



Figura 52- Estudos do autor a partir da obra de Claude Weisbuch

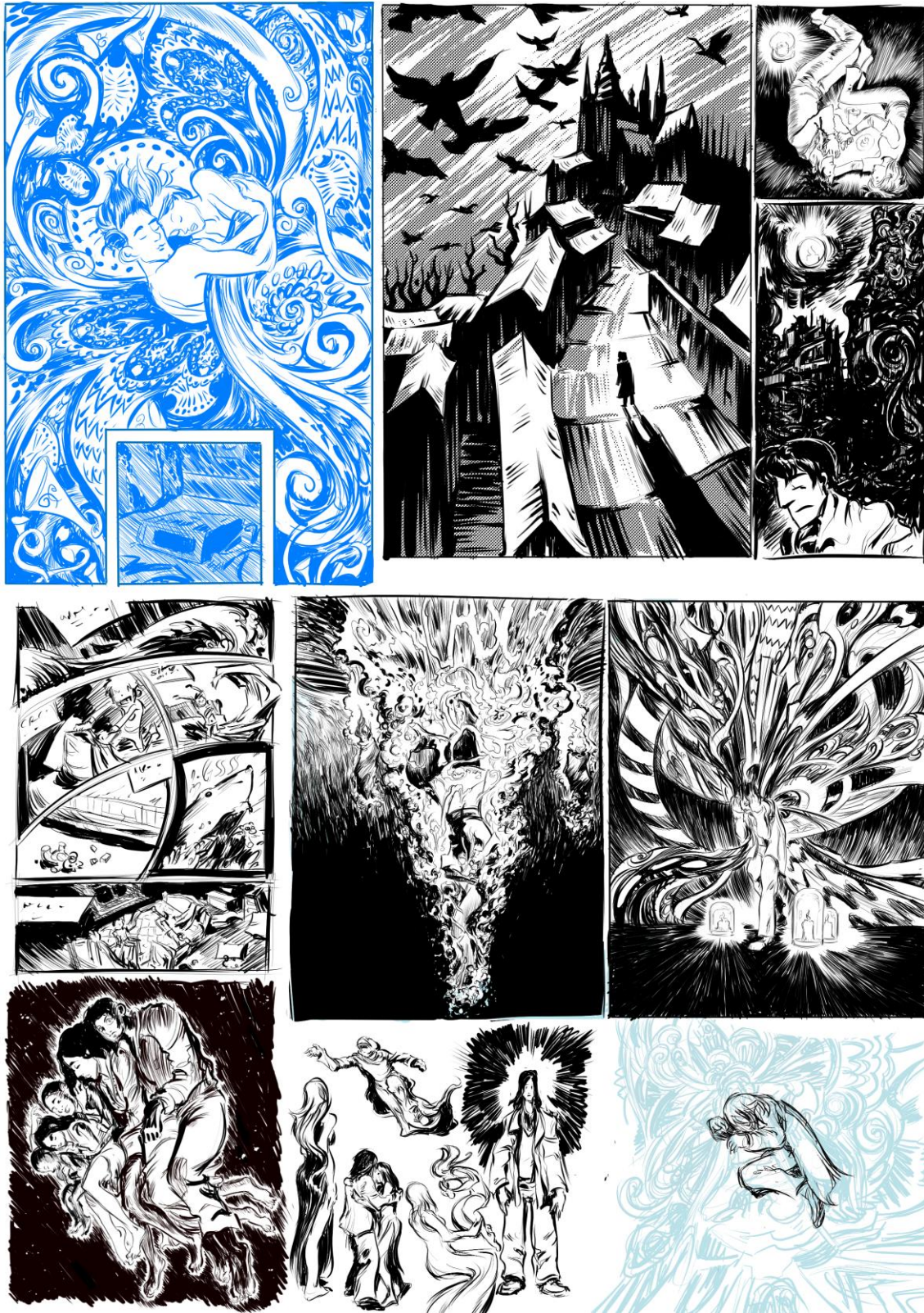


Figura 53- Estudos do autor a partir da obra de Craig Thompson

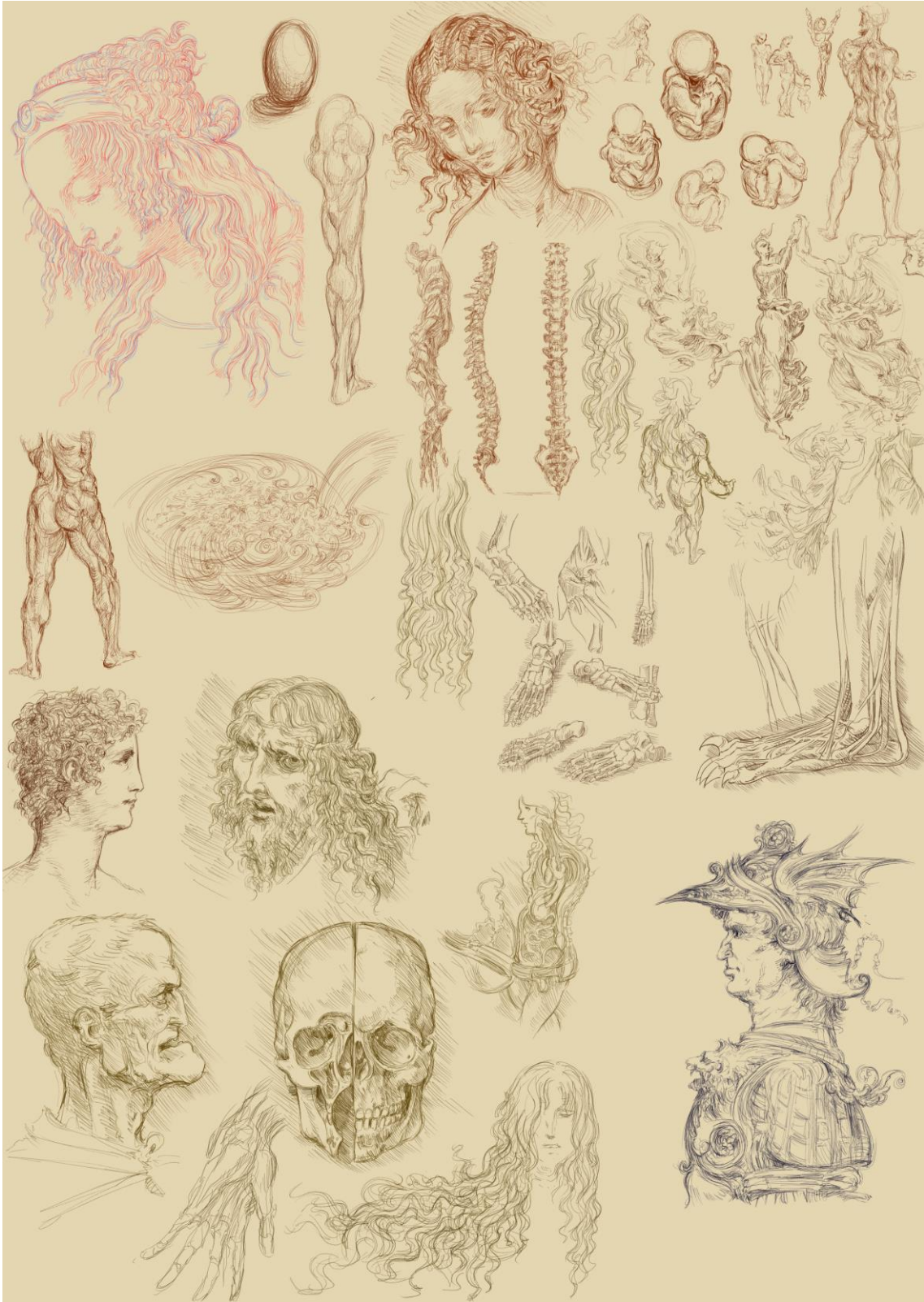


Figura 54- Estudos do autor a partir da obra de Leonardo Da Vinci

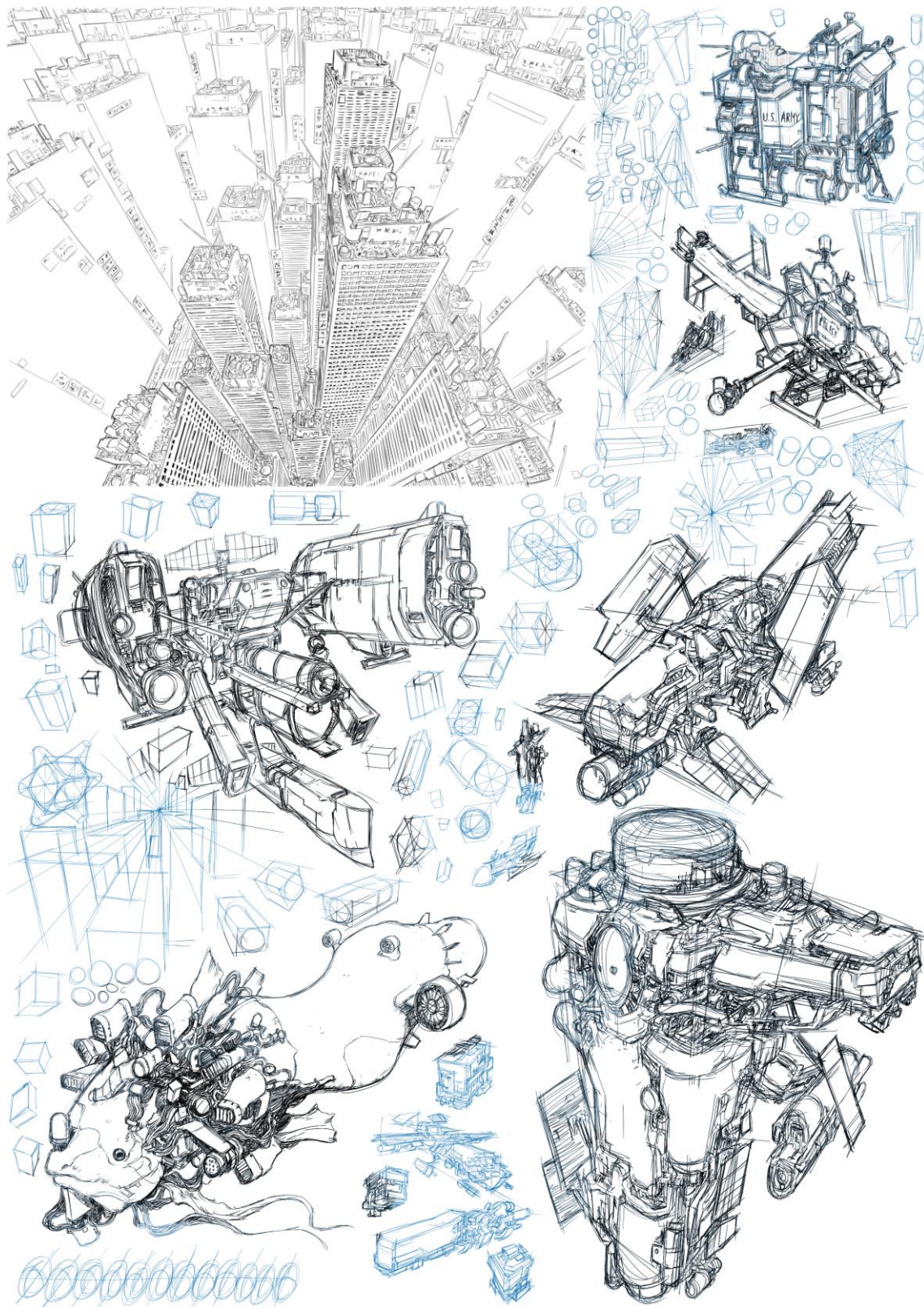


Figura 55- Estudos do autor a partir da obra de Daisuke Taijima

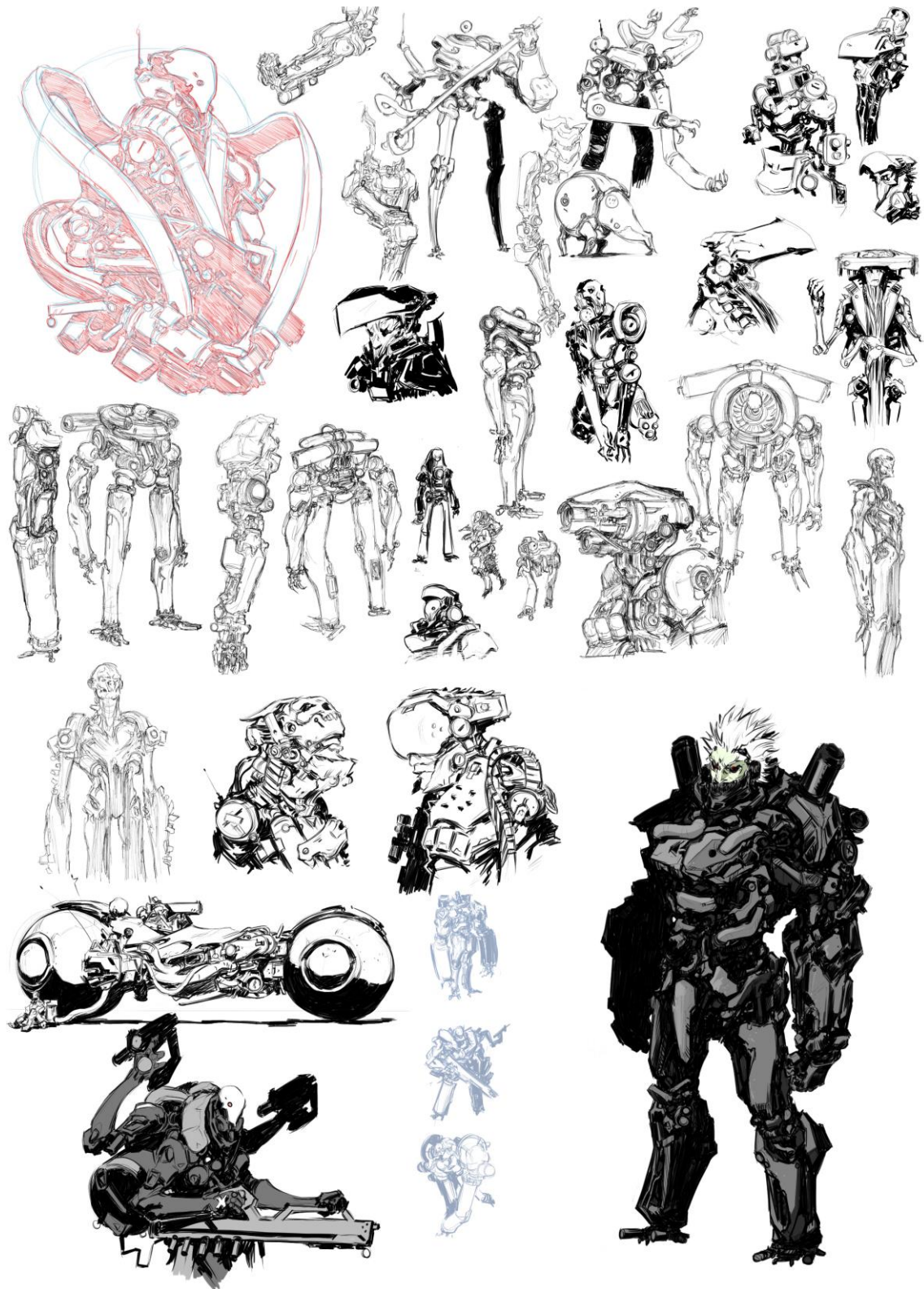


Figura 56- Estudos do autor a partir da obra de Darren Bartley

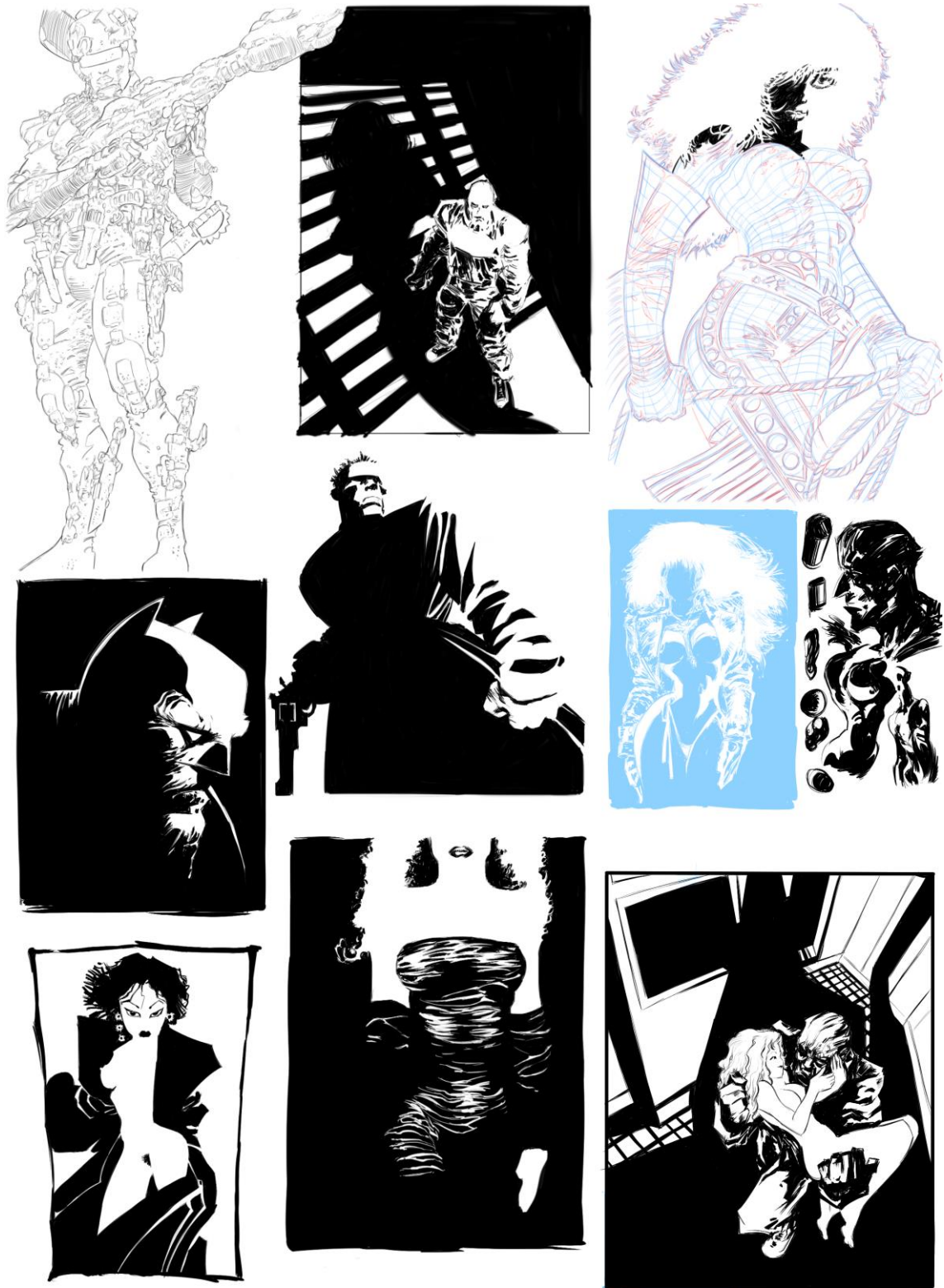


Figura 57- Estudos do autor a partir da obra de Frank Miller



Figura 58- Estudos do autor a partir da obra de HR. Giger e Naoyuki Kato

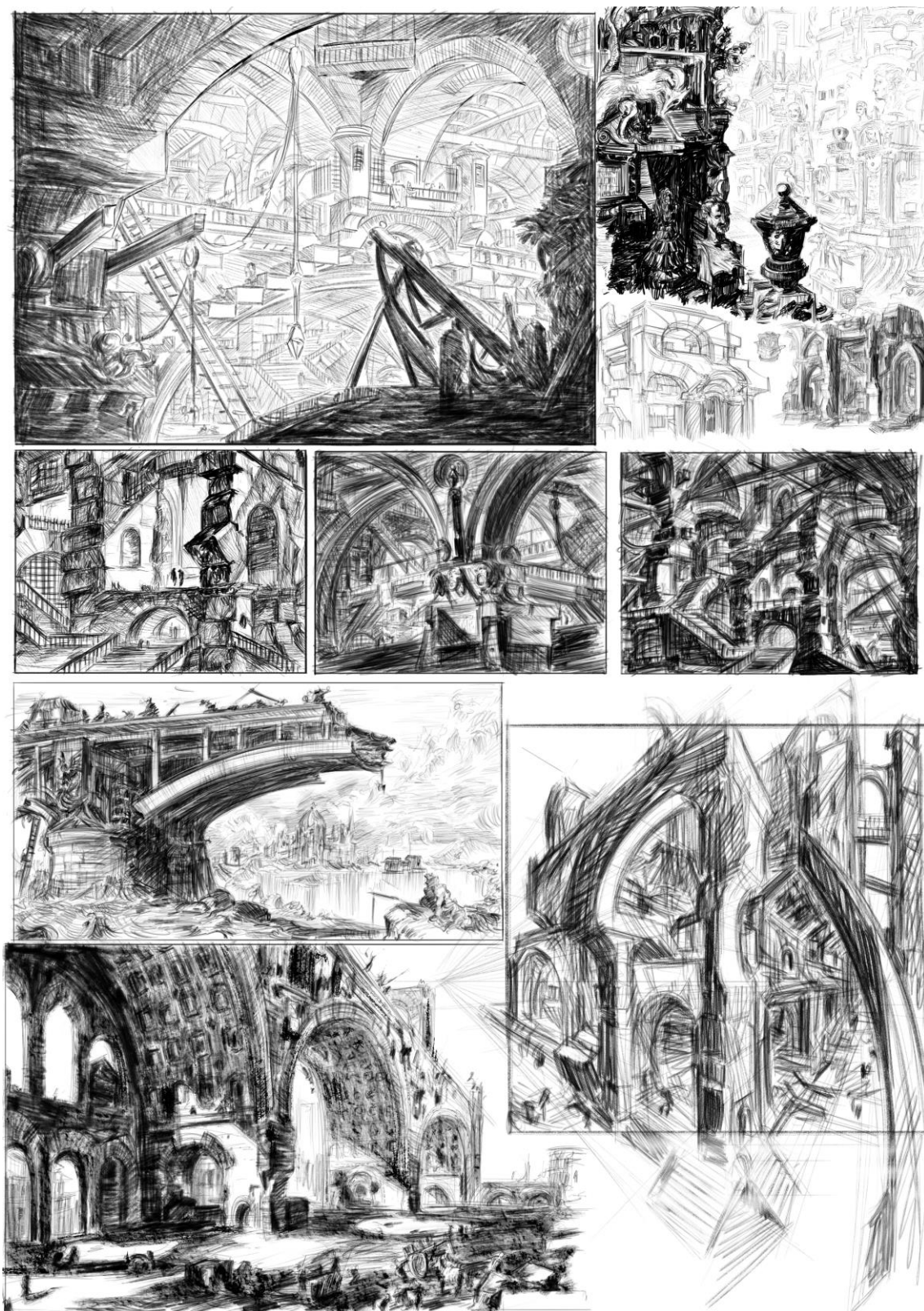


Figura 59- Estudos do autor a partir da obra d Giovanni Batista Piranesi

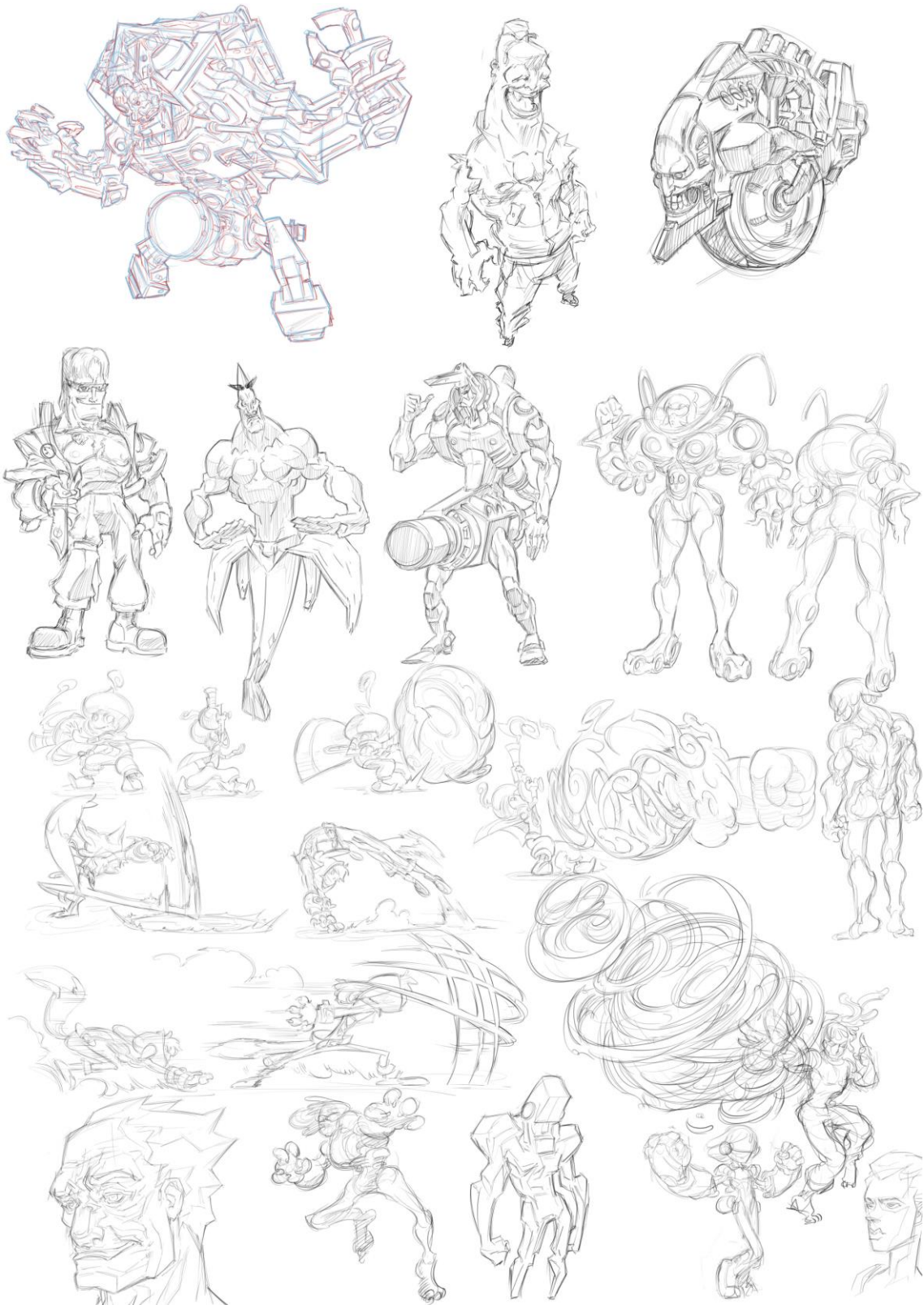


Figura 60- Estudos do autor a partir da obra de Gobi e Bill Otomo



Figura 61- Estudos do autor a partir da obra de Enki Bilal e Jakub Rebelka

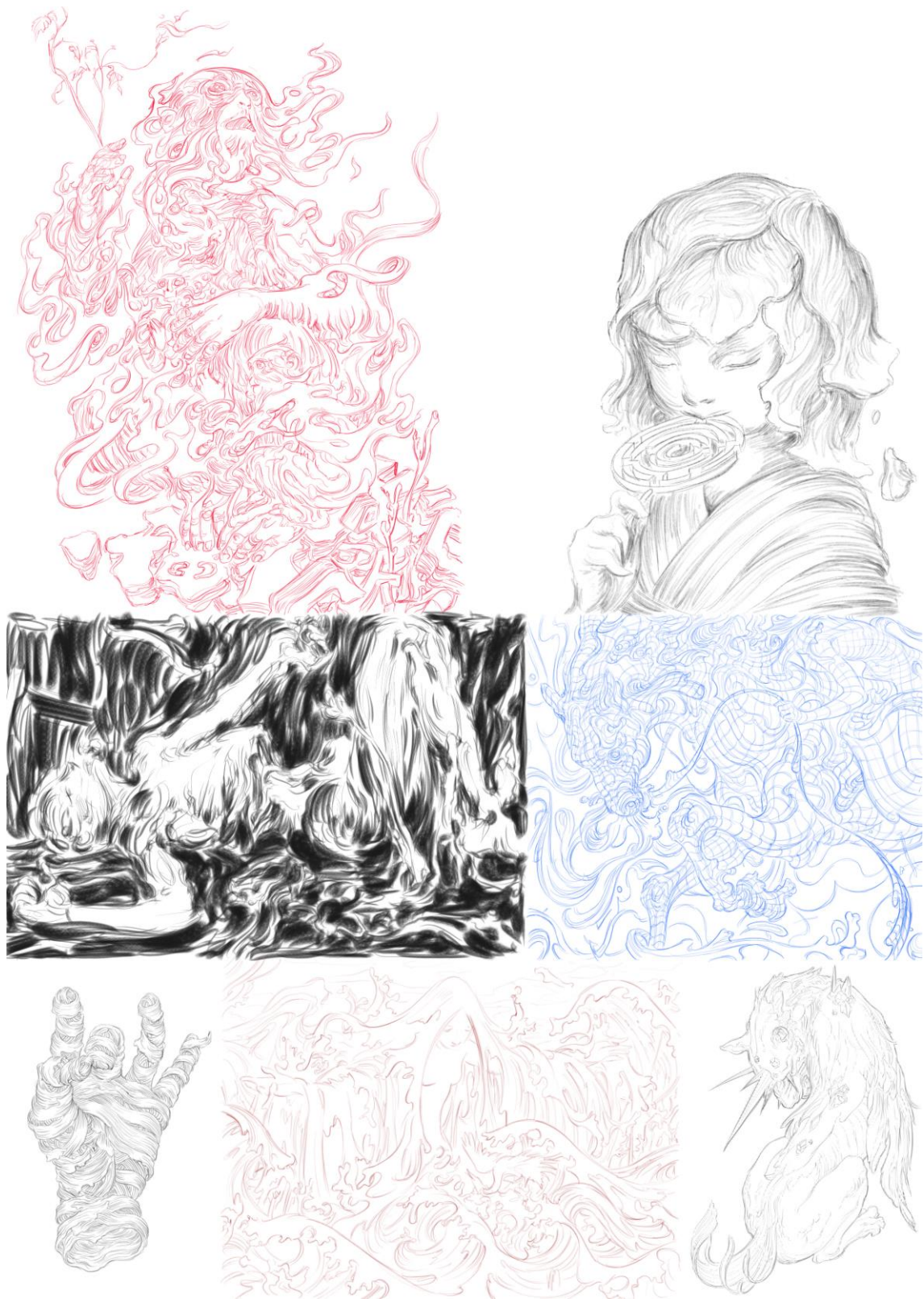


Figura 62. Estudos do autor a partir da obra de James Jean



Figura 63- Estudos do autor a partir da obra de Jamie Hewlett



Figura 64- Estudos do autor a partir da obra de Jerome Witkin

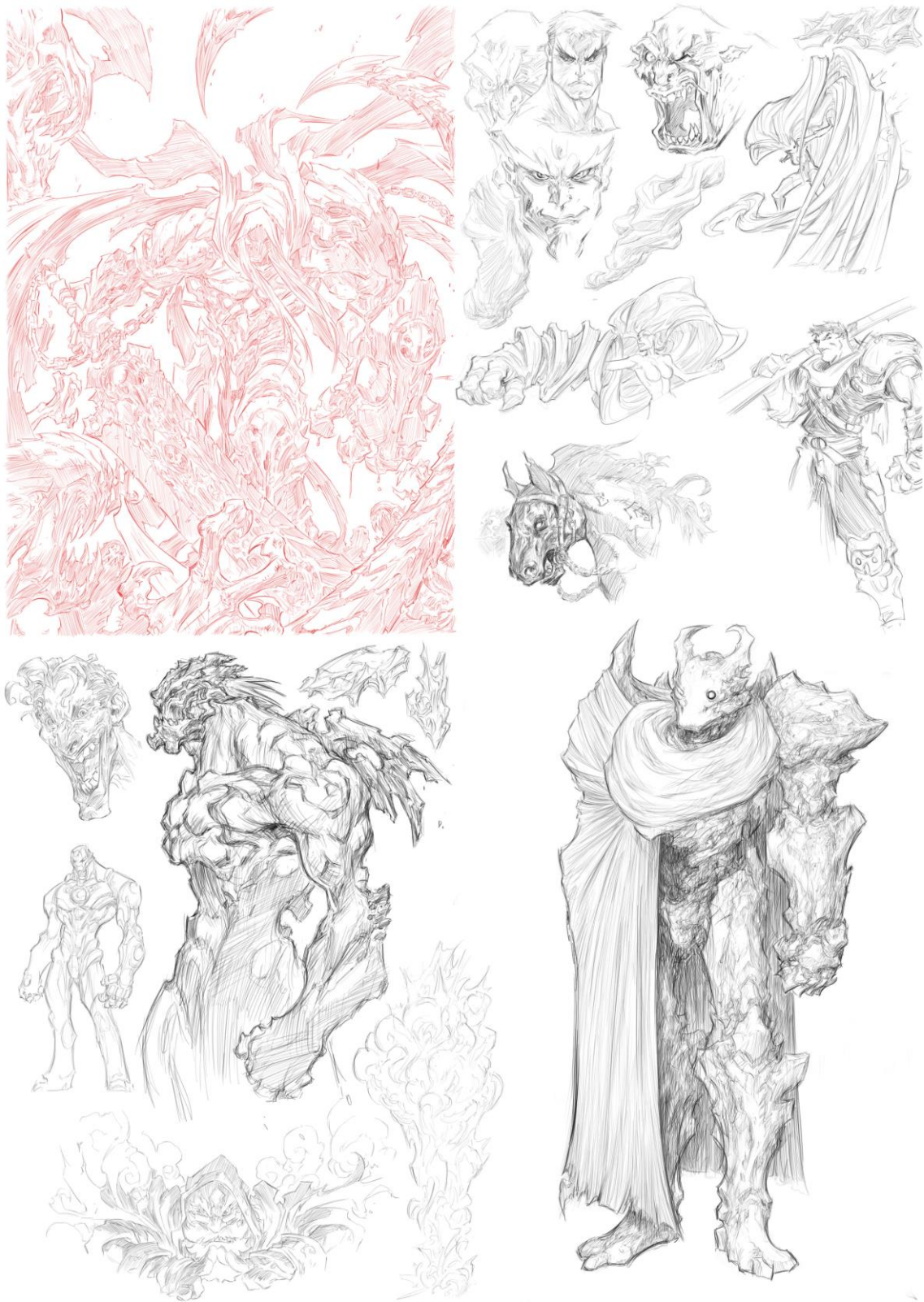


Figura 65- Estudos do autor a partir da obra de Joe Madureira

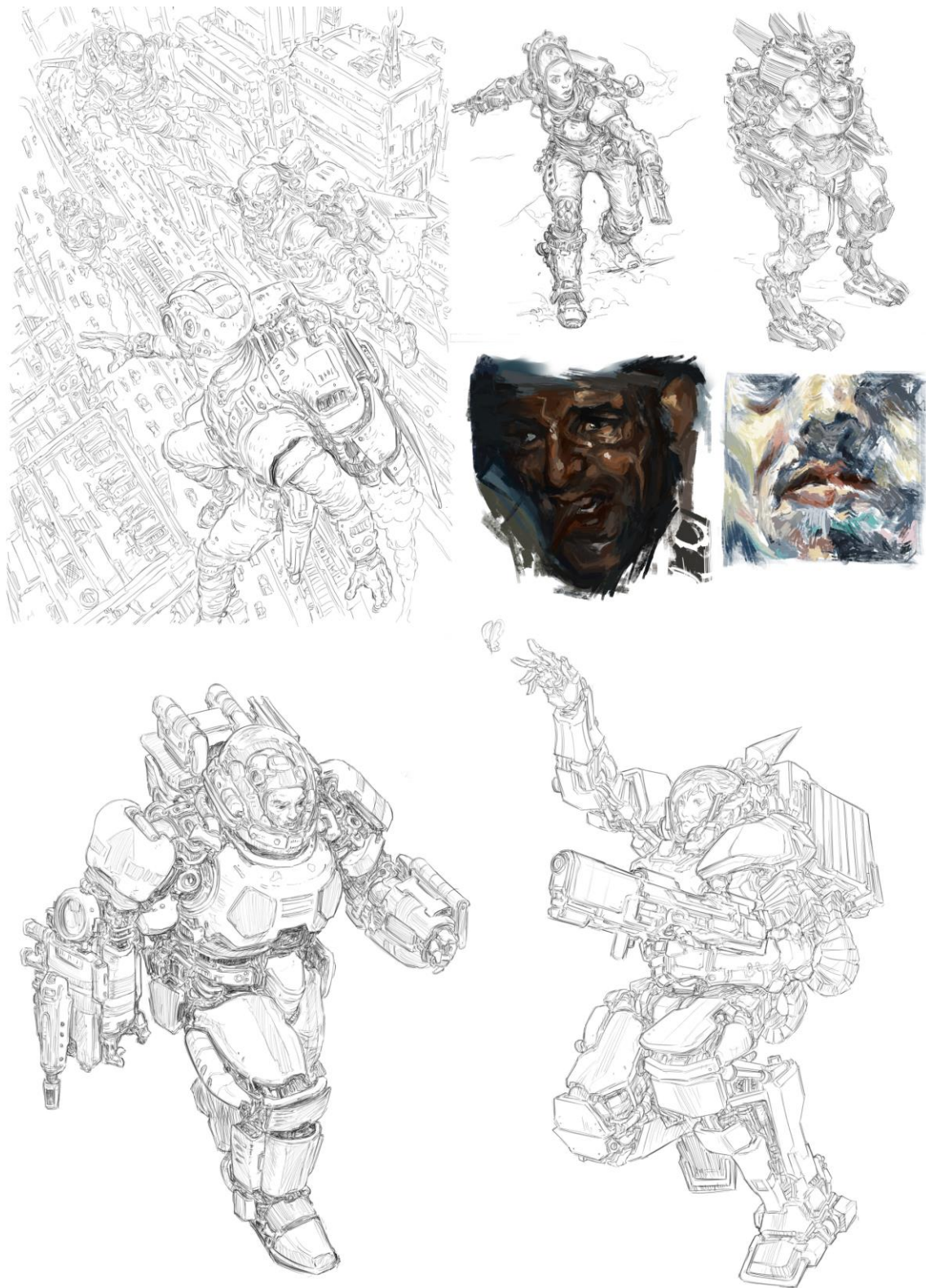


Figura 67- Estudos do autor a partir da obra de Karl Kopinski

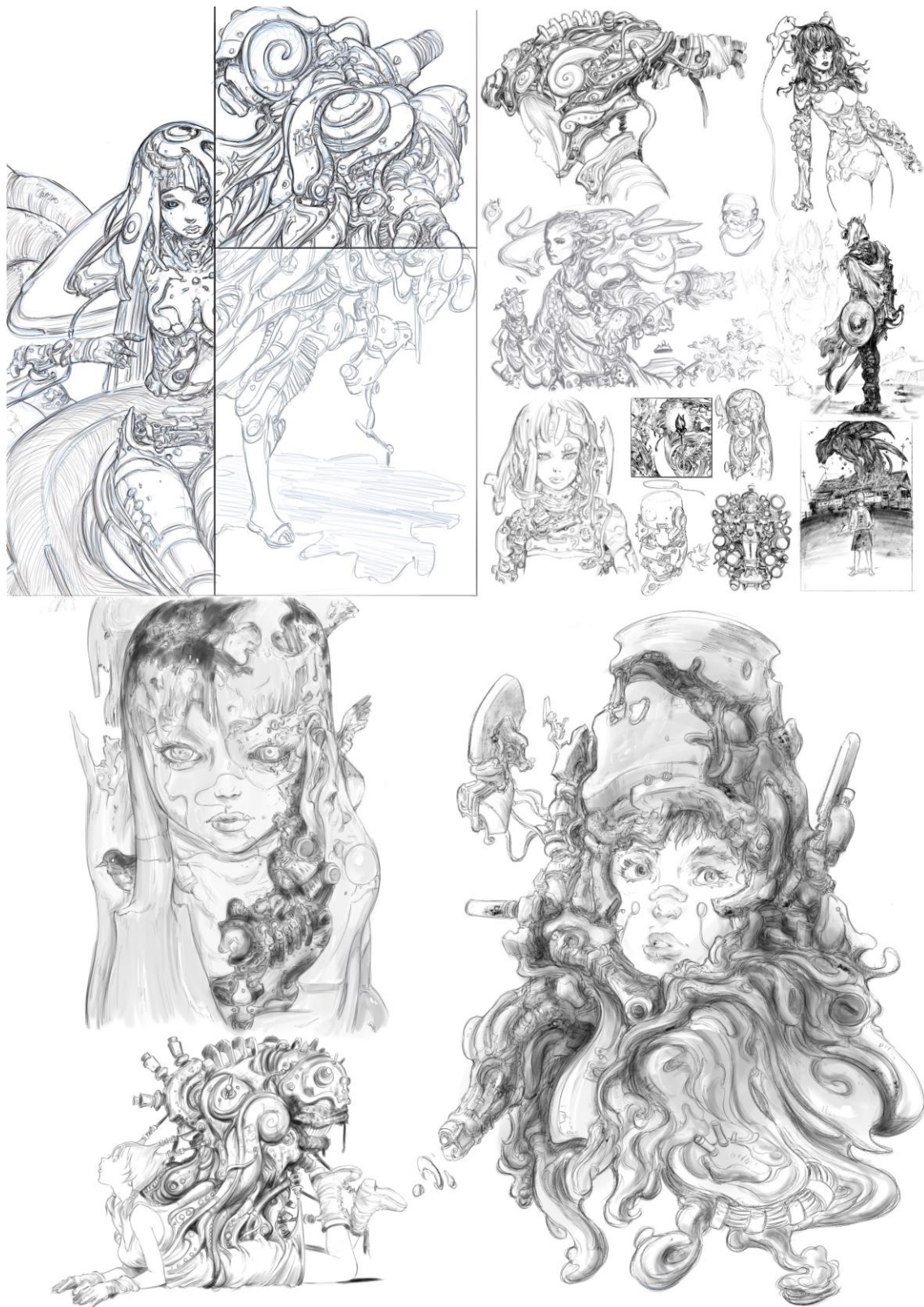


Figura 68- Estudos do autor a partir da obra de Katsuya Terada



Figura 69- Estudos do autor a partir da obra de Koji Morimoto

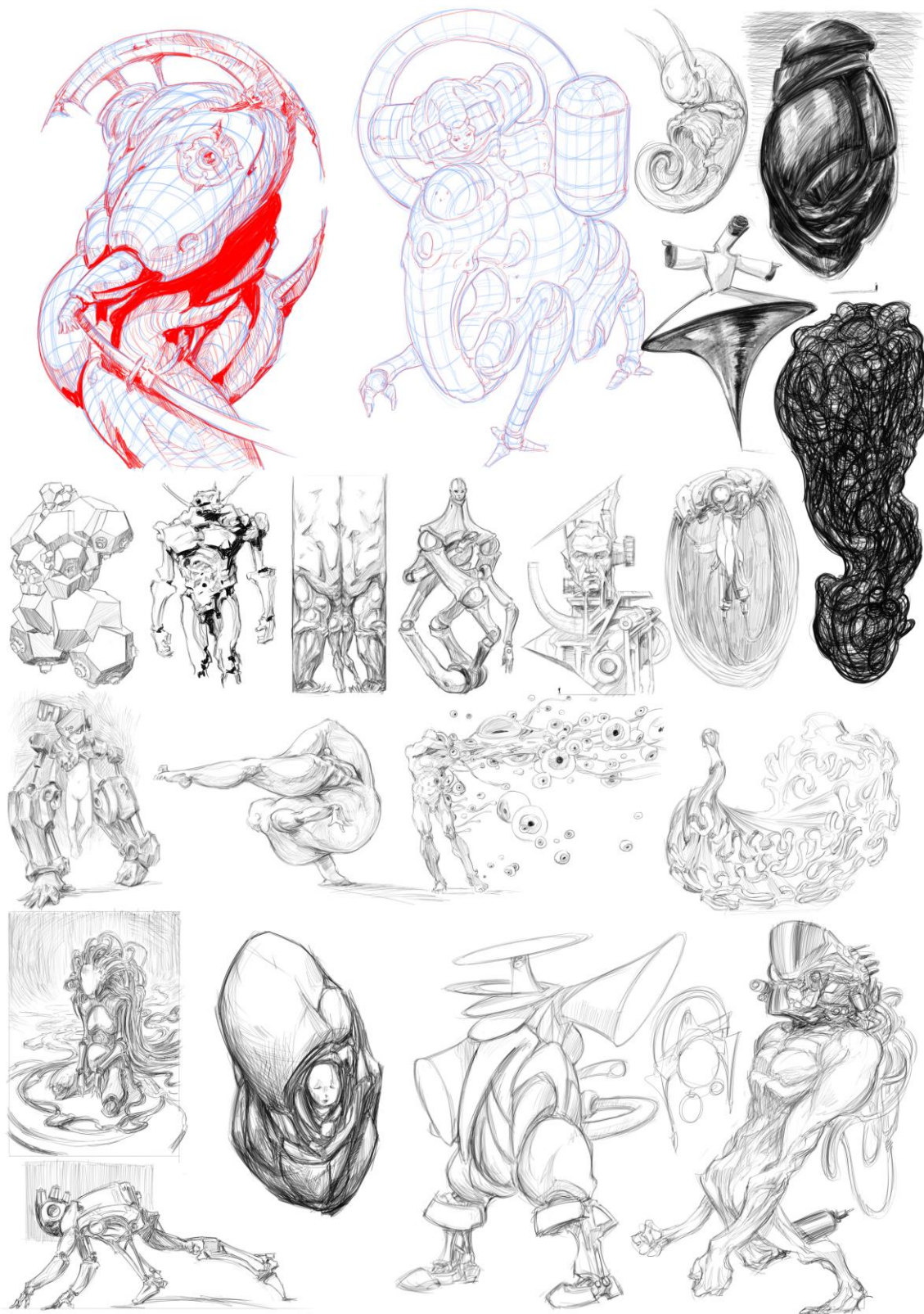


Figura 70- Estudos do autor a partir da obra de Lucian Stanculescu



Figura 71- Estudos do autor a partir da obra de Makoto Kobayashi

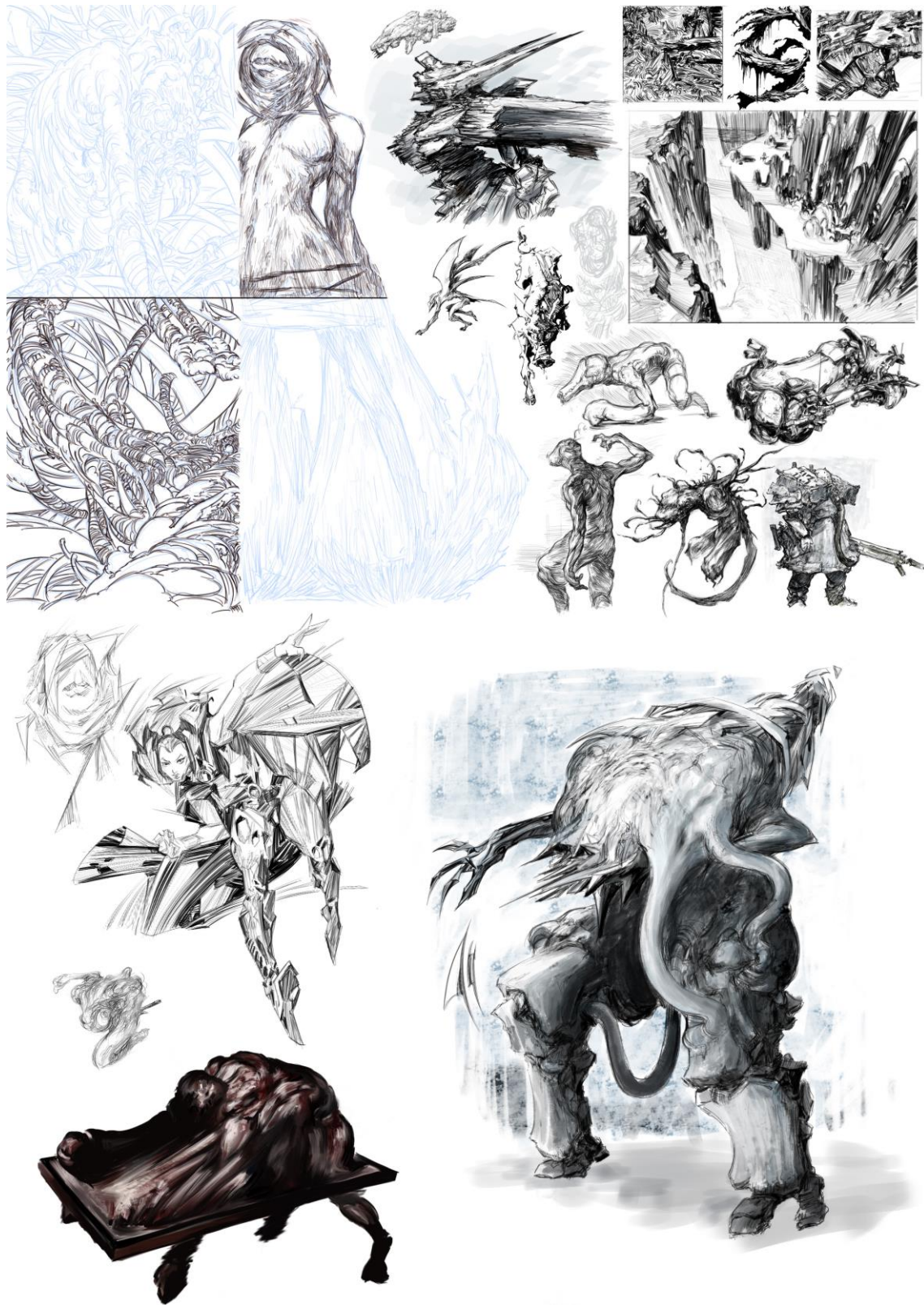


Figura 72- Estudos do autor a partir da obra de Masahiro Ito e Alex Nino



Figura 73- Estudos do autor a partir da obra de Mike Mignola



Figura 74- Estudos do autor a partir da obra de Jean Giraud

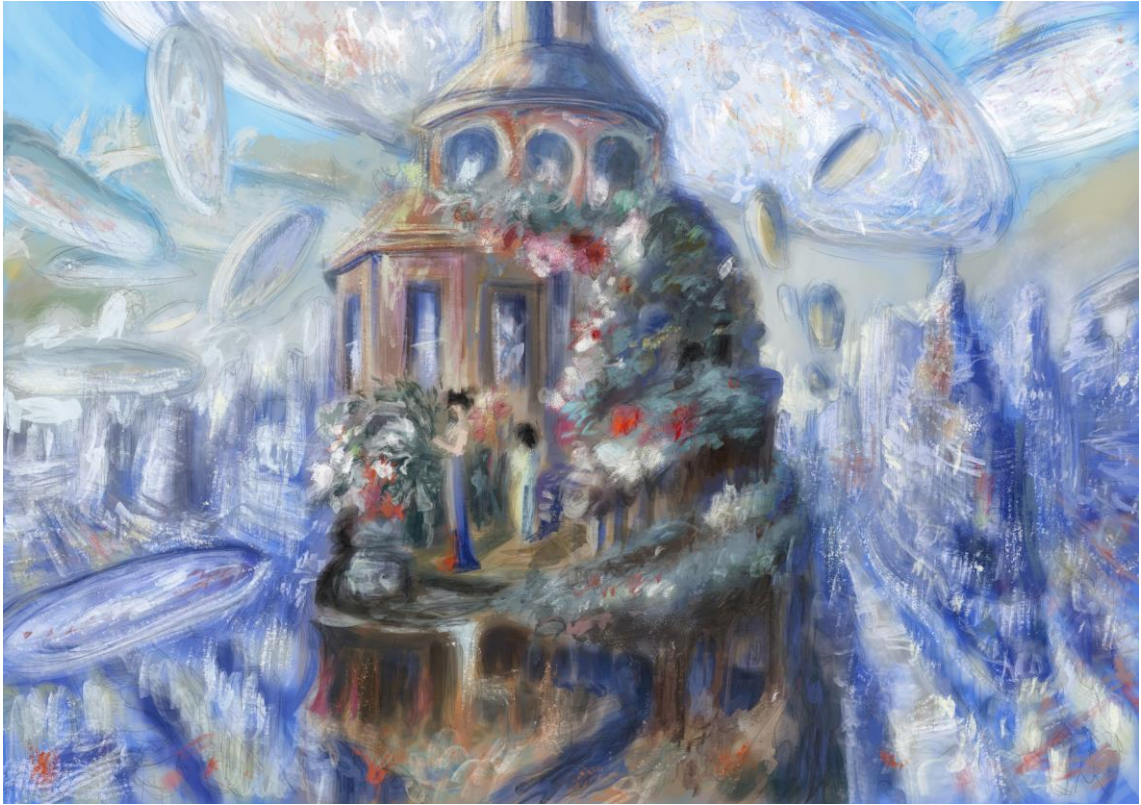


Figura 75- Estudo do autor a partir da obra de Naohisa Inoue



Figura 76- Estudos do autor a partir da obra de Nurzhan Bekkaliyev

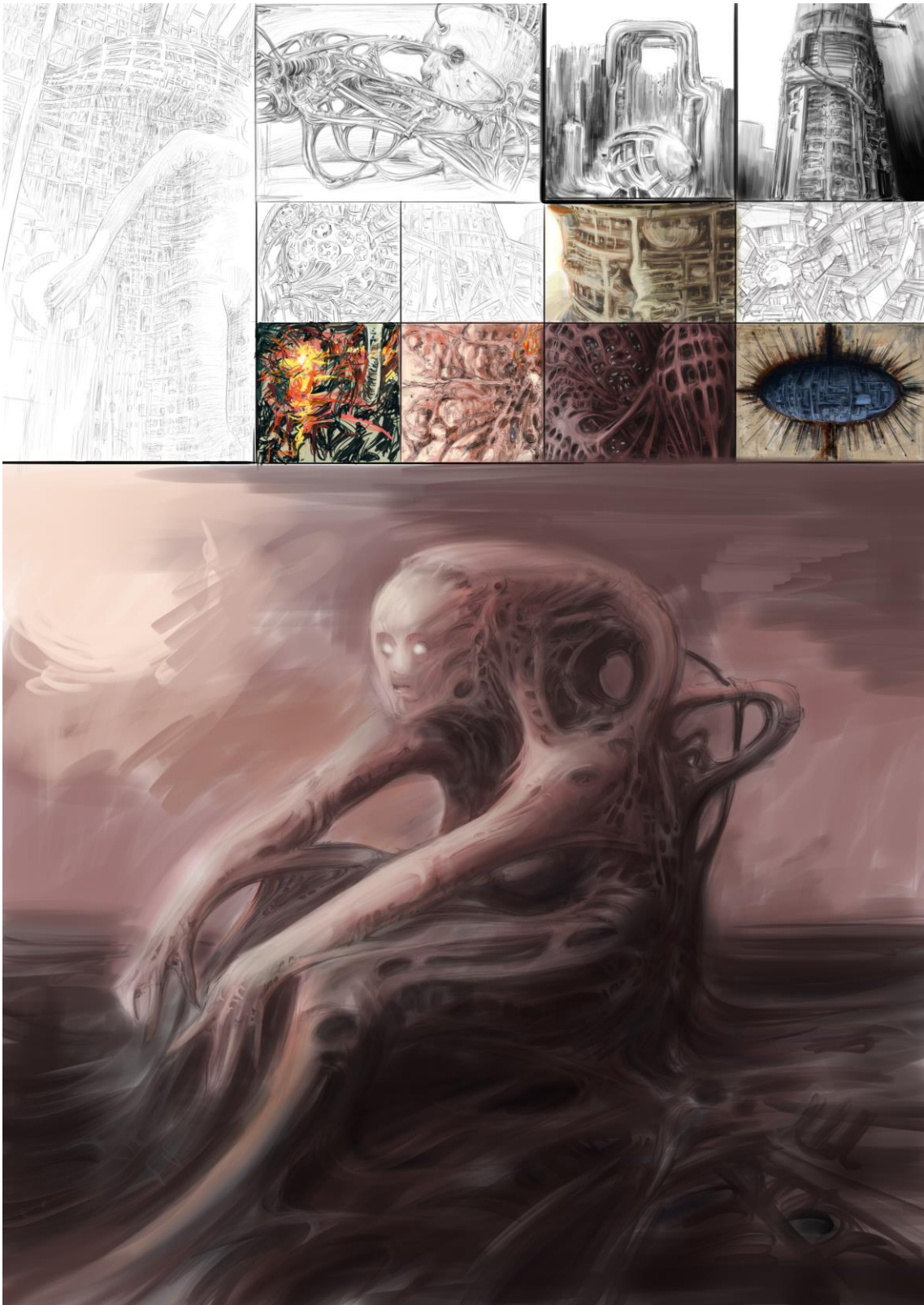


Figura 77- Estudos do autor a partir da obra de Peter Gric



Figura 78- Estudos do autor a partir da obra de Phil Hale



Figura 79- Estudos do autor a partir da obra de Pierre Clayette



Figura 80- Estudos do autor a partir da obra de Sergio Toppi

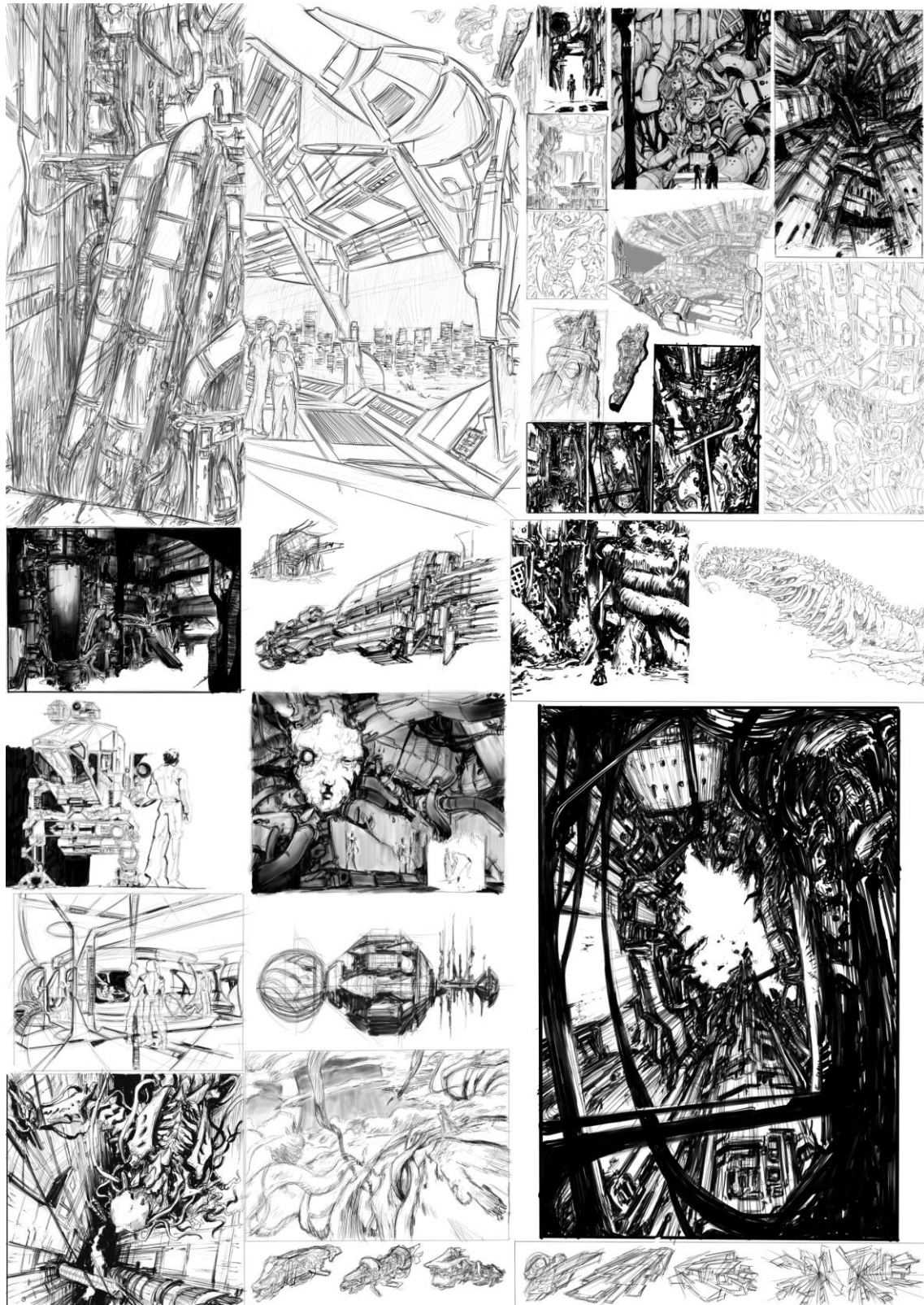


Figura 81- Estudos do autor a partir da obra de Syd Mead e Tsutomu Nihei

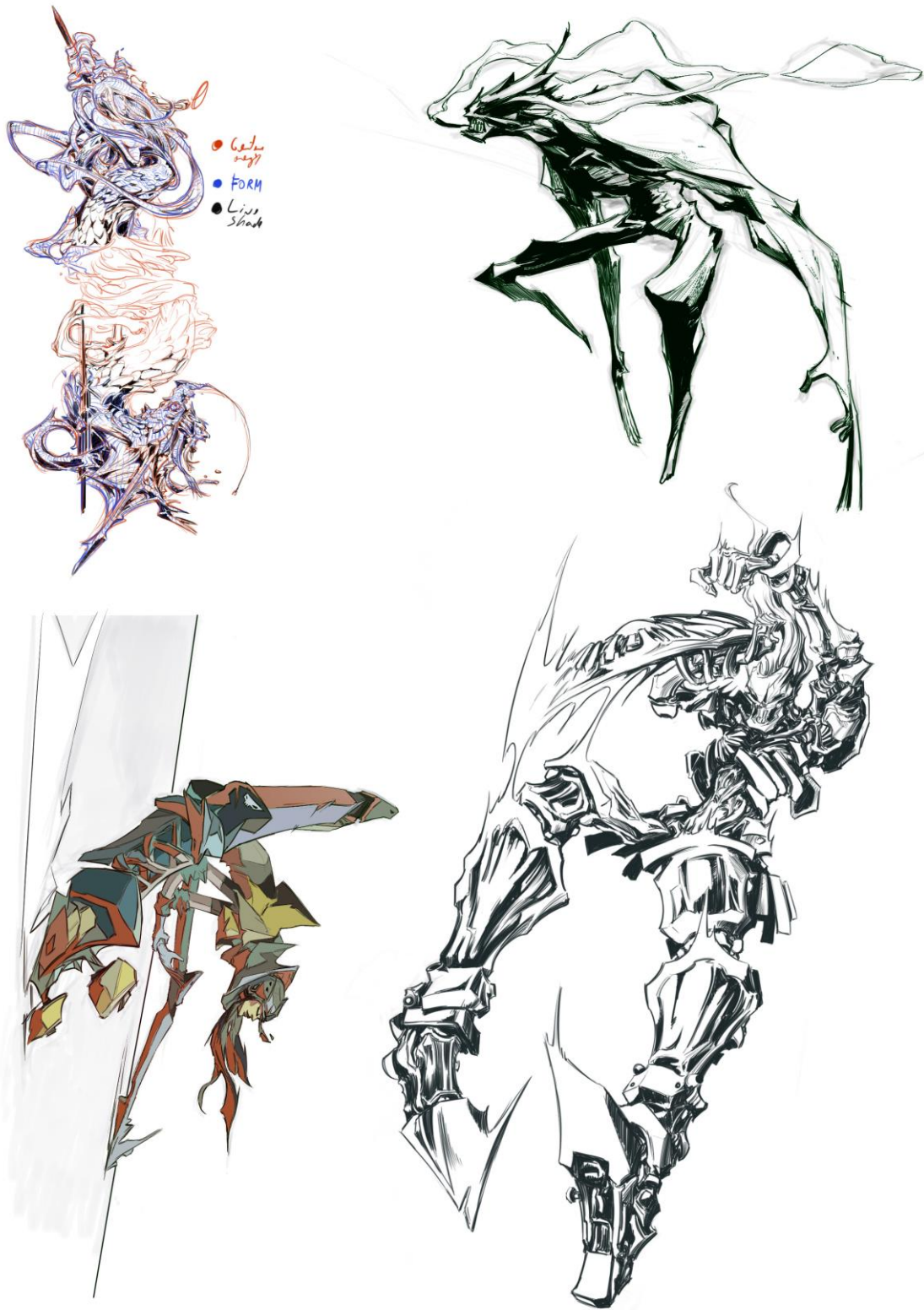


Figura 82- Estudos do autor a partir da obra de Tan Zihui

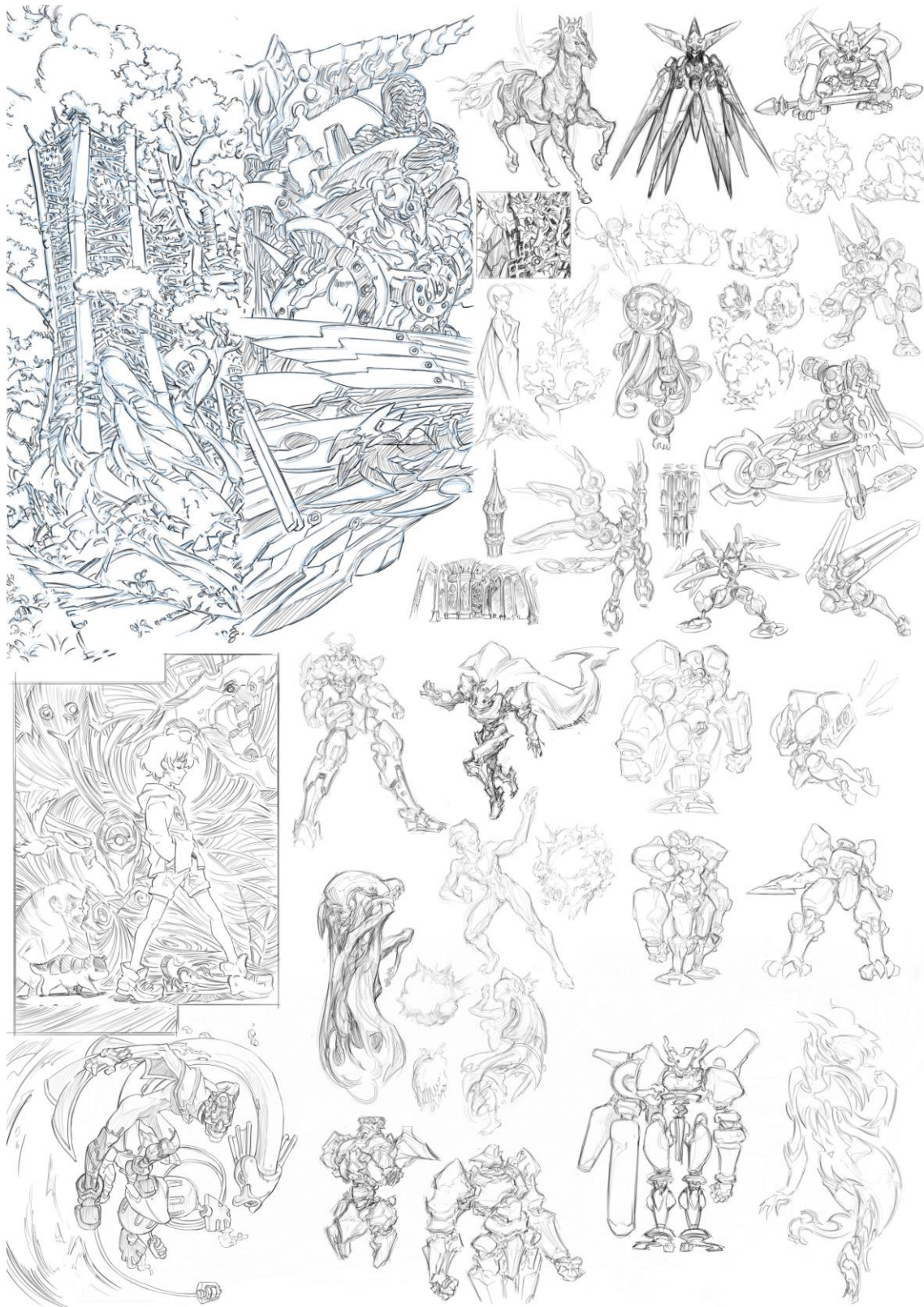


Figura 83- Estudos do autor a partir da obra de Toru Nakayama e Yo Yoshinari



Figura 84 - Estudos do autor a partir da obra de Vania Zouravliov



Figura 85- Estudos do autor a partir da obra de Vicotr Mesquita e Allen Williams



Figura 86 - Estudos do autor a partir da obra de Victor Pflug



Figura 87- Estudos do autor a partir da obra de Glenn Vilppu



Figura 89- Estudos do autor a partir da obra de Yoshitaka Amano