



**Universidade
Europeia**

LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

2017

**PATRICIA CRUCES
PORTUGAL**

**MEMÓRIAS EMOTIVAS:
INTERPRETAÇÕES VISUAIS DE TEXTOS DE
SOPHIA DE MELLO BREYNER**



**Universidade
Europeia**

LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

2017

**PATRICIA CRUCES
PORTUGAL**

**MEMÓRIAS EMOTIVAS:
INTERPRETAÇÕES VISUAIS DE TEXTOS DE
SOPHIA DE MELLO BREYNER**

Projecto apresentado ao IADE — Universidade Europeia, para obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, opção de especialização em Design Visual, realizado sob a orientação científica do Prof. Doutor Armando Vilas-Boas, Professor Auxiliar do IADE.

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha avó Rosa, que me ensinou que em cada memória, boa ou má, há sempre um motivo para sorrir.

O júri

Presidente

Arguente

Prof. Doutor Mário Jorge da Câmara de Melo Caeiro
Professor Adjunto da Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha

Orientador

Prof. Doutor Armando Jorge Gomes Vilas-Boas
Professor Auxiliar do IADE – Universidade Europeia

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Armando Vilas-Boas, não só pelo seu apoio e dedicação, mas pela inspiração que o mesmo é, sem ele próprio o saber.

À minha mãe, a toda a minha família e amigos, que me apoiaram incondicionalmente, e se disponibilizaram para tudo, durante todo este projecto.

A uma pessoa muito especial, que nos momentos mais difíceis sempre me fez sorrir.

Palavras-chave

Cultura Visual; Ilustração; Fotografia; Memórias; Vivências

Resumo

O presente projecto teve como premissa recolher diferentes interpretações, por parte de oito sujeitos distintos escolhidos criteriosamente, daquilo que estes sentiram com a leitura de um conjunto de sete excertos seleccionados de contos de Sophia de Mello Breyner.

Com esta pesquisa procurei colher novas interpretações daquilo que um dia para os sujeitos não passaram de, simples contos e histórias, que pouco mais possuíam do que, príncipes e princesas, florestas e montanhas, em conjuntos de caracteres que liam, sem pausa, nem questionamento.

Ambicionei explorar, decifrar e representar toda a mágoa, lembranças, momentos bons e menos bons, a que estes sujeitos estiveram expostos ao longo das suas vidas, que os fazem agora observar tudo isto com um novo olhar.

No desenvolvimento deste projecto, a cada uma das duas diferentes disciplinas utilizadas, a fotografia e ilustração, desde cedo foi conferido um papel. A fotografia foi utilizada como a representação fiel da realidade e a ilustração representou graficamente o que cada um dos sujeitos sentiu, viveu ou recordou, no seio da sua própria realidade.

Da sobreposição quase constante destas duas disciplinas obtiveram-se imagens que se pretendeu que fossem polissémicas e expressivas. Estas imagens constituem-se assim como a minha interpretação daquilo que cada sujeito expressou verbalmente.

Keywords

Visual Culture; Illustration; Photography; Memories; Experiences

Abstract

The present project had as a premise to collect different interpretations, from eight distinctly chosen subjects, of what they felt by reading a set of seven excerpts selected from short stories by Sophia de Mello Breyner. With this research I tried to gather new interpretations of what one day the subjects were nothing more than simple tales and stories that they had little more than princes and princesses, forests and mountains, in sets of characters that read, without pause or questioning. I have explored, deciphered and represented all the hurt, memories, good times and not so good, to which these subjects have been exposed throughout their lives, which now make them observe all this with a new look. In the development of this project, each of the two different disciplines used, photography and illustration, was given a role early. Photography was used as the faithful representation of reality and the illustration represented graphically what each of the subjects felt, lived or remembered, within their own reality.

From the almost constant overlap of these two disciplines images were obtained that were supposed to be polysemic and expressive. These images are thus like my interpretation of what each subject expressed verbally.

Sumário

Índice de imagens	16
1. Introdução	21
1.1 Introdução	23
1.2 Problemática e objectivos	25
1.3 Metodologia projectual	26
2. Enquadramento teórico	27
2.1 Sophia de Mello Breyner.....	29
2.1.1 A Autora	29
2.1.2 A escolha de Sophia	32
2.1.3 <i>A Menina do Mar</i>	33
2.2 Cultura.....	35
2.3 Cultura visual.....	37
2.4 Produção de significado	40
2.4.1 A memória	42
2.4.2 A imaginação	44
2.5 Imagem	46
2.6. Desenho	50
2.7 Ilustração	52
2.7.1 Processo de ilustração	55
2.7.2 A ilustração como código visual	56
2.7.3 A importância da técnica	58
2.7.4 Técnica e conceito	59
2.7.5 Composição/traçado.....	60
2.7.6 Os símbolos e a sua colocação.....	62
2.7.7 Variáveis da observação.	63
2.7.8 Simbologia das cores	65
2.8 Fotografia	67
2.8.1 Fotografia como comentário social	69
2.8.2 As vertentes da fotografia	70

2.8.3 Mensagem fotográfica	73
2.8.4 A câmara	75
2.9 Ilustração e fotografia	77
3. Projecto	81
3.1. Enquadramento	83
3.2. Caracterização do projecto	85
3.3. Participantes no projecto	87
3.3.1 Caracterização dos sujeitos	87
3.3.2 Excertos seleccionados.....	89
3.4. A caixa	91
4. Produção visual	93
4.1 1º excerto	97
4.2 2º excerto	112
4.3 3º excerto	123
4.4 4º excerto	138
4.5 5º excerto	154
4.6 6º excerto.....	169
4.7 7º excerto	184
5. Conclusões	197
6. Bibliografia.....	203

Índice de imagens

FIG.1. Sophia de Mello Breyer, Inês Gonçalves, (1980).....	29
Extraído de http://purl.pt/19841/1/galeria/arte-fotografia/ines-goncalves/foto1.html	
FIG. 2. Sophia de Mello Breyer a escrever, Eduardo Cageiro, (1980).....	31
Extraído de http://purl.pt/19841/1/galeria/arte-fotografia/Eduardo-Gageiro/intro.html	
FIG. 3. Capa de A Menina do Mar, Sarah Afonso, (1958).....	32
Extraído de http://purl.pt/19841/1/1950/galeria/f25/foto1.html	
FIG. 4. Página de A Menina do Mar com anotações da autora, autor desconhecido, (1958).	34
Extraído de http://purl.pt/19841/1/1950/galeria/f13/foto1.html	
FIG. 5. Representação esquemática de Cultura, imagem da autora (2017).....	35
FIG. 6. Pintura rupestre Lascaux - França, Autor desconhecido, não datado.....	39
Extraído de http://www.portaldarte.com.br/pinturarupestre.html	
FIG. 7. <i>Suástica</i> , Imagem da autora (2017).....	40
FIG. 8. <i>Processo de informação realizado pela memória</i> , Atikson & Shiffrin, (1968).....	42
Extraído de http://samples.sainsburysebooks.co.uk/9781317610434_sample_769373.pdf	
FIG. 9. <i>Componentes da memória a longo prazo</i> , Squire, (1992).....	43
Extraído de http://samples.sainsburysebooks.co.uk/9781317610434_sample_769373.pdf	
FIG. 10. <i>Representação esquemática de ideia</i> , imagem da autora (2017).....	44
FIG. 11. <i>Representação de Imagem literária</i> , imagem da autora (2017).....	47
FIG. 12. <i>Representação de Auto-imagem</i> , imagem da autora (2017).....	47
FIG. 13. <i>Representação de Imagem mental</i> , imagem da autora (2017).....	47
FIG. 14. <i>Today's Problems</i> , Gunduz Agayev, (2015).....	53
Extraído de http://blazepress.com/2016/07/12-powerful-illustrations-that-highlight-modern-societies-biggest-downfalls/	
FIG. 15. <i>Pokémon Go</i> , Pawel Kuczynski, (2016).....	53
Extraído de http://blazepress.com/2016/08/16-satirical-illustrations-that-offer-a-witty-outlook-on-modern-life/	
FIG. 16. Carabid, George Venable, (1979).	53
Extraído de https://naturalhistory.si.edu/onehundredyears/profiles/george_venable.html	
FIG. 17. Jornal Universitário do Porto, Cartoon, André Carrilho, (2011).	56
Extraído de https://www.flickr.com/photos/andrecarrilho/6253257623/in/photostream/	
FIG. 18. <i>Compagnie Française des Chocolats et des Thès</i> , Théophile-Alexandre Steinlen, (1895).....	57
Extraído de http://www.metmuseum.org/art/collection/search/368343	
FIG. 19. <i>Chat Noir / Ce Soir</i> , Théophile-Alexandre Steinlen. (1896).....	57
Extraído de https://www.artsy.net/artwork/theophile-alexandre-steinlen-chat-noir-slash-ce-soir-1	
FIG. 20. <i>Motocycles Comiot</i> , Théophile-Alexandre Steinlen, (1899).....	57
Extraído de http://www.museunacional.cat/es/colleccio/motocycles-comiot/theophile-alexandre-steinlen/000180-c	
FIG. 21. <i>Uma imagem</i> , diferentes técnicas, imagem da autora (2017).....	58

FIG. 22. <i>Standard Baby Owner's Manual</i> . (JARDI, 2012, p. 32).....	61
FIG. 23. <i>Um círculo, diferentes técnicas, imagem da autora</i> (2017).....	61
FIG. 24. <i>Metasymbol</i> . (MEGGS, 1992, p. 8).....	63
FIG. 25. <i>Symbol</i> . (MEGGS, 1992, p. 8).....	64
FIG. 26. <i>Simbologia da cores</i> . (HELLER, 2013).....	66
FIG. 27. <i>Calle Cuauhtemotzin, Ciudad de México</i> , Henri Cartier-Bresson, (1934).....	69
Extraído de http://www.playgroundmag.net/noticias/jack-daniels-independent-spirit/Henri-Cartier-Bresson-ojo-siglo-XX_o_1202279779.html	
FIG. 28. <i>Irving Blumm and Penny Moffitt</i> , Dennis Hopper, (1964).....	70
Extraído de http://www.champ-magazine.com/feature/dennis-hopper-the-lost-album-in-london/	
FIG. 29. <i>Documentary photo</i> , Björn Bechstein, não datado.....	70
Extraído de https://contrastly.com/getting-started-with-documentary-photography-photographers-to-follow/	
FIG. 30. <i>Dovima com elefantes</i> , Richard Avedon, (1955).....	71
Extraído de http://121clicks.com/articlesreviews/be-inspired-make-your-own-path-in-fine-art-photography	
FIG. 31. John and Yoko – Rolling Stone cover, Annie Leibovitz, (1981).....	71
Extraído de http://richestlifestyle.com/15-most-controversial-magazine-covers/	
FIG.32 <i>Vintage levi ads work</i> . Autor desconhecido. (2011).....	71
Extraído de https://www.pinterest.pt/pin/548524429593589199/	
FIG. 33. <i>Instagram vs reality</i> , Chompoo Baritone, (2015).....	73
Extraído de http://www.digitalrev.com/article/broken-india-photo-series-helps-you-think-outside-the-box	
FIG. 34. <i>Bruised Behind the Mask</i> , Daryna Barykina, não datado.....	75
Extraído de http://darynabarykina.com/#!	
FIG. 35. <i>Reduce the Use of Plastics</i> , Chris Jordan, não datado.....	75
Extraído de http://www.artworksforchange.org/reduce-the-use-of-plastics/	
FIG. 36. <i>Diferentes perspectivas, imagem da autora</i> (2017).....	76
FIG. 37. <i>Lincoln the Railsplitter</i> , Norman Rockwell, (1965).....	77
Extraído de http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1943059_2005734,00.html	
FIG. 38. <i>F irst Trip to the Beauty Shop</i> , Norman Rockwell, (1973).....	77
Extraído de http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1943059_2005737,00.html	
FIG. 39. <i>The Sketch of a Life</i> . Sébastien, Del Grosso, (2015).....	78
Extraído de http://www.boredpanda.com/mixed-media-drawings-the-sketch-of-a-life-sebastien-del-grosso/	
FIG. 40. <i>Experimental photography and illustration work</i> , Adolfo Felix, não datado.....	80
Extraído de https://www.pinterest.pt/pin/424534702357011375/	
FIG. 41. <i>kanye illustration over photograph</i> , Richie Velazquez, não datado.....	80
Extraído de https://www.pinterest.pt/pin/102034747786375191/	
FIG. 42. <i>A caixa</i> , Imagem da autora (2017).....	92
FIG. 43. <i>Um sitio pequeno demais para 6</i> , imagem da autora (2017).....	98
FIG. 44. <i>Entrar não implica pertencer</i> , imagem da autora (2017).....	100

FIG. 45. <i>Rotina enferrujada</i> , imagem da autora (2017).....	102
FIG. 46. <i>Somos um só</i> , imagem da autora (2017).....	104
FIG. 47. <i>Beleza surreal</i> , imagem da autora (2017).....	105
FIG. 48. <i>Um lugar só nosso</i> , imagem da autora (2017).....	107
FIG. 49. <i>A criança que nunca parte</i> , imagem da autora (2017).....	109
FIG. 50. <i>Realidade irreal</i> , imagem da autora (2017).....	111
FIG. 51. <i>A escalada que é a vida</i> , imagem da autora (2017).....	113
FIG. 52. <i>Grita em silêncio</i> , imagem da autora (2017).....	114
FIG. 53. <i>Ajuda</i> , imagem da autora (2017).....	115
FIG. 54. <i>A nossa prisão interior</i> , imagem da autora (2017).....	116
FIG. 55. <i>Invasão</i> , Imagem da autora (2017).....	118
FIG. 56. <i>Uma aflição colorida</i> , imagem da autora (2017).....	120
FIG. 57. <i>A salvação</i> , imagem da autora (2017).....	121
FIG. 58. <i>A escassez de nós próprios</i> , imagem da autora (2017).....	122
FIG. 59. <i>Os meus olhos presos em ti</i> , imagem da autora (2017).....	124
FIG. 60. <i>Somente minha</i> , imagem da autora (2017).....	126
FIG. 61. <i>A diferença na igualdade</i> , imagem da autora (2017).....	127
FIG. 62. <i>Despedaça-me</i> , imagem da autora (2017).....	129
FIG. 63. <i>Bocados de mim</i> , imagem da autora (2017).....	131
FIG. 64. <i>Um mundo nosso</i> , imagem da autora (2017).....	133
FIG. 65. <i>Estereótipos ilusórios</i> , imagem da autora (2017).....	135
FIG. 66. <i>O abraço</i> , imagem da autora (2017).....	137
FIG. 67. <i>Vontades aprisionadas</i> , imagem da autora (2017).....	139
FIG. 68. <i>Olhares que nos movem</i> , imagem da autora (2017).....	140
FIG. 69. <i>Serviçais</i> , imagem da autora (2017).....	142
FIG. 70. <i>Luzes que acorrentam</i> , imagem da autora (2017).....	144
FIG. 71. <i>Bailarina aprisionada</i> , imagem da autora (2017).....	146
FIG. 72. <i>Liberdade condicionada</i> , imagem da autora (2017).....	148
FIG. 73. <i>Marioneta</i> , imagem da autora (2017).....	150
FIG. 74. <i>Facetas</i> , imagem da autora (2017).....	152
FIG. 75. <i>Uma luz na escuridão</i> , imagem da autora (2017).....	155
FIG. 76. <i>A protecção no amor</i> , imagem da autora (2017).....	157
FIG. 77. <i>Sobrevivência</i> , imagem da autora (2017).....	159
FIG. 78. <i>Salvação inconsciente</i> , imagem da autora (2017).....	161
FIG. 79. <i>Presença indesejada</i> , imagem da autora (2017).....	163
FIG. 80. <i>A segurança que me ofereces</i> , imagem da autora (2017).....	164

FIG. 81. <i>Dependência</i> , imagem da autora (2017).....	165
FIG. 82. <i>As escalas na vida</i> , imagem da autora (2017).....	167
FIG. 83. <i>Fascinas-me</i> , imagem da autora (2017).....	170
FIG. 84. <i>Escuridão num foco de luz</i> , imagem da autora (2017).....	172
FIG. 85. <i>Se mira pêro no se toca</i> , imagem da autora (2017).....	174
FIG. 86. <i>Cores que nos prendem</i> , imagem da autora (2017).....	176
FIG. 87. <i>Ideias impostas</i> , imagem da autora (2017).....	177
FIG. 88. <i>Sentir sem tocar</i> , imagem da autora (2017).....	179
FIG. 89. <i>Solta-te</i> , imagem da autora (2017).....	181
FIG. 90. <i>A luz</i> , imagem da autora (2017).....	183
FIG. 91. <i>A curiosidade negra</i> , imagem da autora (2017).....	185
FIG. 92. <i>Descontrolo</i> , imagem da autora (2017).....	187
FIG. 93. <i>Paradoxos</i> , imagem da autora (2017).....	188
FIG. 94. <i>Toxinas invisíveis</i> , imagem da autora (2017).....	190
FIG. 95. <i>Um mundo paralelo</i> , imagem da autora (2017).....	191
FIG. 96. <i>Consome-me</i> , imagem da autora (2017).....	193
FIG. 97. <i>Preto no branco</i> , imagem da autora (2017).....	194
FIG. 98. <i>Justiça injustiçada</i> , imagem da autora (2017).....	196

1. Introdução

1.1 Introdução

“A cultura é algo que nos é intrínseco e não um casaco que vestimos e tiramos(...)” (VILAS-BOAS, 2010, p. 24). A cultura faz parte da essência do ser humano, é algo que não podemos abolir. O conjunto de memórias que possuímos, assim como todo o aglomerado de situações que experienciámos conduzem a nossa mente a uma associação directa de tudo aquilo que nos rodeia, ou simplesmente possuem a capacidade de modificar a nossa interpretação de coisas tão simples, tão básicas, de princípios e quase dogmas que numa idade mais jovem não ponderamos de modo algum questionar.

Surge aqui o meu ponto de interesse, a recolha de diferentes interpretações, por parte de diferentes sujeitos, daquilo que estes sentiram com a leitura de um conjunto de excertos seleccionados de contos de Sophia de Mello Breyner. Com esta recolha, procuro explorar novas interpretações daquilo que um dia foram para eles, simples contos e histórias, que não possuíam nada mais que isso, príncipes e princesas, florestas e montanhas, conjuntos de caracteres que liam, sem uma pausa, sem um questionamento. Ambiciono explorar, decifrar e representar, talvez agora de um modo mais obscuro e maduro, toda a mágoa, lembranças, momentos bons e menos bons, a que estes sujeitos estiveram expostos ao longo da sua vida, que os fazem agora observar tudo isto com um novo olhar.

”A imagem mental será assim o produto de várias modalidades de imagem, uma síntese em evolução de memórias, conceitos, imaginações e imagens exteriores captadas e interpretadas. Porém, a dimensão subjectiva e pluriforme destas imagens mentais escapa à possibilidade de análise.” (AREAL, 2012, p. 64)

Deparamo-nos com um conjunto de assuntos de elevada seriedade, que são abordados nestes contos, não sei se de forma consciente ou inconsciente, mas que nos fazem repensar tudo aquilo que já experienciámos, que nos remetem a algum conforto, algum entendimento que nunca ponderámos poder obter através de contos para um público infantil. Doenças do foro psiquiátrico, como alucinações e ataques de pânico, ou neurológico, como Alzheimer precoce, entre outras, são abordadas de um modo subtil.

Com esta abordagem procura-se um entendimento e um começo de familiarização por parte das crianças, que os lêem, vêem, ou por vezes apenas escutam, mas há aqui uma introdução notória que nos é proporcionada de um modo aparentemente inconsciente.

A opção da junção constante da fotografia com a ilustração foi o fio condutor deste trabalho e adveio de uma noção pessoal: acredito que apesar de ambas serem contextualizadas e definidas por quem as realiza e quem as observa, a fotografia é um auxiliar de memória preciso, podendo demonstrar de forma óbvia tudo o que ocorre. A ilustração é uma forma individual e personalizável daquilo que pretendemos transmitir, assim como as memórias, que possuem uma parte real (aquilo que se sucedeu), um conjunto de factos, e uma componente fantasiosa (a maneira como vimos e sentimos a situação), um conjunto de emoções.

Em suma, no desenvolvimento deste trabalho a cada uma das artes desde cedo foi conferido um papel. A fotografia foi utilizada como a representação fiel da realidade. A ilustração foi utilizada, para representar graficamente o que cada um dos sujeitos sentiu, viveu ou recordou, no seio da sua própria realidade, que por sua vez está inserida na realidade geral.

1.2 Problemática e objetivos

A definição da problemática é, um modo relevante de manter a mente do autor concentrada, de modo a não se desviar do seu principal enfoque. A escolha desta problemática beneficia de um elevado interesse de carácter pessoal, apesar de considerar que possui também um interesse académico.

Para auxiliar este projecto, procurei realizar uma fundamentada e consistente revisão de literatura, que não só alargou a minha visão no contexto da cultura visual, como aprofundou o meu conhecimento, de modo a que o desenvolvimento do resultado final fosse realizado de uma forma coerente e contextualizada.

A temática do projecto possui um carácter subjectivo, o qual tornou crucial o encontro de uma linha condutora, para alcançar o objectivo final, através do culminar de diferentes técnicas e experiências gráficas, recorrendo primordialmente à junção de ilustração com fotografia para a criação de composições (*"Composition is the process of identifying the formal elements and organising them to produce a final image."* (Präkel, 2010, p.13)), com o objectivo de representar o conjunto de interpretações realizadas pelos inquiridos, de modo a entender o quanto as suas experiências de vida e memórias influenciaram a sua leitura e posterior compreensão.

Em suma, o desafio consistiu em expôr a polissemia dos textos de Sophia de Mello Breyner às interpretações livres de oito adultos, criando cinquenta e seis composições visuais a partir dessas interpretações.

1.3 Metodologia projectual

A escolha de uma temática pouco comum remeteu-me para metodologias pouco comuns. Iniciei o projecto com pesquisa visual, seguida de pesquisa documental, de modo a alargar o meu conhecimento na área de estudo e encontrar a maneira mais fidedigna de escrever e realizar a ferramenta que me traria as respostas dos diferentes indivíduos, que posteriormente foram a base de todo o desenvolvimento visual.

A primeira metodologia que segui foi uma abordagem qualitativa, tendo sido esta caracterizada pela actuação nos níveis de realidade e apresentando como objectivos a identificação e apresentação de dados, indicadores e tendências observáveis. Inserido neste tipo de metodologia, escolhi diversas ferramentas: inquéritos, entrevistas e a criação de personas, que acredito serem as mais apropriadas no contexto do projecto.

Após uma escolha detalhada dos dez inquiridos, foi-lhes apresentado um conjunto de dez diferentes excertos, através de inquérito e entrevista, todos inseridos na obra de Sophia de Mello Breyner, de modo a que cada um expressasse o que cada um destes textos lhe evocaria. A partir do culminar de respostas realizei um método comparativo, em que procurei encontrar o factor de repetição.

2. Enquadramento teórico

2.1 Sophia de Mello Breyner

2.1.1 A Autora



Fig. 1. Sophia de Mello Breyer, Inês Gonçalves (1980)

Não podemos analisar a obra de um artista com fidedignidade, seja qual for a vertente a que o mesmo pertença, sem antes entendermos quem este é, enquanto ser individual inserido numa cultura e num tempo que, neste caso, não é precisamente o nosso. Tudo o que nos compõe como pessoas, reflecte-se em tudo aquilo que criamos, ou pelos menos deveria ser assim: “Sê todo em cada coisa/ Põe quanto és/ No mínimo que fazes.” (cit. por LOPES, 1985, p. 128) já afirmava Fernando Pessoa, escritor que Sophia tanto admirava. A biografia diz-nos muito sobre alguém. Mas, Eu vejo-a como um conjunto de feitos e factos inquestionáveis e inalteráveis que nos descrevem uns momentos da vida de alguém, mas na realidade não nos dizem nada.

Acredito que antes de debitar todos os factos que podemos encontrar em qualquer biografia da autora, a descrição da mesma por parte do seu filho, Miguel Sousa Tavares, nos diz algo mais.

“A mim, todavia, ensinou-me o mais importante de tudo: ensinou-me a olhar. Ensinou-me a olhar para as coisas e para as pessoas, ensinou-me a olhar para o tempo, para a noite, para as manhãs. Ensinou-me a abrir os olhos no mar, debaixo de água, para perceber a consistência das rochas, das algas, da areia, de cada gota de água. Ensinou-me a olhar longamente, eternamente, cada pedra da Piazza Navone, em Roma, sentados num café, escutando o silêncio da passagem do tempo. Fez-me mergulhador e viajante, ensinou-me que só o olhar não mente e que todo o real é verdadeiro. Quem ler com atenção, verá que esta é a moral que atravessa toda a sua escrita.”

(SOUSA TAVARES, 1999)

A profundidade do seu pensamento, assim como o quanto acreditava que a vida devia ser vista e sentida, e não apenas observada ao longe, definiam Sophia de Mello Breyner, que nasceu a 6 de novembro 1919 no Porto. Após o início da formação em Filologia Clássica na Universidade de Lisboa, que interrompeu em 1939, e nunca chegou a concluir, realizou a sua primeira publicação em 1940, nos *Cadernos de Poesia*.

Mulher, escritora, mãe de cinco filhos, e claramente uma participante activa na oposição ao Estado Novo, o que a levou a um estatuto de deputada à Assembleia Constituinte (coisa que não apreciava de todo, como afirmou autora numa entrevista dada ao jornal *Contemporâneo*:

“Eu nunca gostei de ser deputada, sempre achei que era uma coisa que não era para o meu género de trabalho, aquilo que eu poderia fazer. Custou-me horrorosamente, fez-me imenso mal à saúde. Eu sou muito irrequieta, sabe, quando escrevo ando de um lado para o outro, mexo-me, vou ao jardim, abro uma porta, vou buscar um livro. E estar ali sentada a ouvir falar, falar, falar, era uma agonia. Senti-me muito mal no Parlamento. Depois acho que aquele tipo de discussão é para advogados. Eu às vezes penso como é que é possível que o Mundo seja tão mal governado. É tudo advogados e economistas, pessoas que têm uma noção muito parcial da realidade muito desencarnada...”

(ANDRESEN, 1989)



Fig. 2. Sophia de Mello Breyer a escrever, Eduardo Cageiro (1980)

Casada com Francisco Sousa Tavares, passou a viver em Lisboa. Participou ativamente na oposição ao Estado Novo e foi eleita, depois do 25 de Abril de 1974, deputada à Assembleia Constituinte.

Autora de catorze livros de poesia, publicados entre 1944 e 1997, escreveu também contos, histórias para crianças, artigos, ensaios e teatro. Traduziu Eurípedes, Shakespeare, Claudel, Dante e, para o francês, alguns poetas portugueses.

Recebeu, entre outros, o Prémio Camões 1999, o Prémio Poesia Max Jacob 2001 e o Prémio Rainha Sofia de Poesia Ibero-Americana. Foi a primeira vez que um português venceu este prestigiado galardão, que, para além do valor pecuniário de 42 070 euros, significa ainda a edição de uma antologia bilingue (português-castelhano), o que levou a autora a um vastíssimo público que cobre os países latino-americanos.

Com uma linguagem poética quase transparente e íntima, ao mesmo tempo ancorada nos antigos mitos clássicos, Sophia evoca nos seus versos os objetos, as coisas, os seres, os tempos, os mares, os dias. A sua obra, várias vezes premiada, está traduzida em várias línguas.

Sophia de Mello Breyner Andresen faleceu a 2 de julho de 2004, em Lisboa, e o seu corpo foi trasladado para o Panteão Nacional precisamente a 2 de julho de 2014, dez anos após o seu falecimento.

2.1.2 A escolha de Sophia



Fig. 3. Capa de *A Menina do Mar*, Sarah Afonso, 1958.

Sophia de Mello Breyner possuía um ritmo de escrita bastante próprio. A mesma afirmava que produzia de uma forma obsessiva e fugaz, não era algo ponderado e pensado, os poemas passavam do seu pensamento para o papel como se de um só ato se tratasse. A transcrição seguidamente apresentada, foi uma resposta dada pela autora quando questionada no decorrer de uma entrevista, se no desenvolvimento dos seus livros infantis o ritmo de produção era o mesmo, ou seja, se o seu comportamento obsessivo trespassava para um estilo de escrita totalmente díspar da poesia.

“É um bocado difícil de responder porque os meus contos para crianças surgiram (eu aliás já contei isto) quando os meus filhos tiveram sarampo e tinham que estar quietos. Eu tinha que lhes contar histórias e comecei a ficar muito irritada com as histórias que lia. Primeiro com a linguagem sentimental, com a linguagem «ta-te-bi-ta-te», etc. Então comecei a contar histórias a partir de factos e lugares da minha infância (sobretudo lugares)” (ANDRESEN, 1950)

Revejo-me em cada palavra que transcrevi, admiro e concordo de forma afincada que tudo aquilo que possui uma finalidade infantil, que não tem de estar directamente associado a uma linguagem simplória e despida de interesse. Não deveríamos incitar a introdução da cultura literária e visual, de um ser em início da sua formação com este género de material.

No contexto deste projecto, a escolha da autora foi algo quase directo e imediato, um projecto em que a utilização de excertos de contos infantis é essencial. Só alguém com esta visão, com esta abordagem, com um conjunto de vivências alargado, que escreve as histórias na sua própria mente, que se baseia em memórias de algo que um dia vivenciou, que sempre procurou mudar algo com tudo o que fazia, só Sophia de Mello Breyner respondia aos parâmetros que acreditava encontrar em alguém.

Não nego a presença de uma admiração pessoal pelo trabalho da autora, assim como por tudo aquilo que a mesma foi. A leitura dos seus contos tornou tardes longas e entediantes em mágicas viagens em que usufruí do prazer de realizar par a par com cada linha que escreveu.

2.1.3 *A Menina do Mar*

O livro de Sophia de Mello Breyner de onde decidi retirar os excertos para o projecto em curso foi *A Menina do Mar*. Esta escolha possui um carácter deveras pessoal, foi o primeiro livro que li, daqueles com os caracteres mais pequenos, que naquela fase da nossa curta vida já acreditamos ser um livro para “adultos”. Apesar de me parecer um manual gigante, li do início ao fim em dois dias. Parece uma enormidade agora que repenso nisso, mas na altura considerei uma vitória, foi sem dúvida um livro que me marcou, porque, assim como a autora, possuo uma relação de paixão com o mar.

“a primeira que apareceu se chama A menina do mar. Era uma história que a minha mãe me tinha contado quando eu era pequena mas que era uma história incompleta – ela tinha-me dito só que havia uma menina muito pequenina que vivia nas rochas e como a coisa que eu mais adorava na vida era tomar banho de mar, essa menina tornou-se para mim o símbolo da felicidade máxima, porque vivia no mar, com as algas, com os peixes... Então eu comecei a contar a história a partir disso.” (ANDRESEN, 1993)

Esta história, afirma Sophia, foi escrita em voz alta, quase como um conto falado repleto de improvisos, de criação de texto, sem ser previamente pensado. Tudo isto me intrigou e me pareceu exponencialmente interessante no contexto do projecto. Analisar como as memórias emergem, as emoções são evocadas e os sentimentos despertados, através da leitura de algo que foi produzido com recurso apenas a memórias da vida que levara e a uma imaginação que considero fértil, é sem dúvida algo que me parece coerente.

“E depois, como eu estava com crianças, eu própria era influenciada, por exemplo nisto: nunca usar palavras abstractas nem construções complicadas. E a atenção dos outros guia-nos sempre.” (ANDRESEN, 1950)

A simplicidade do conto foi também um dos aspectos que considerei relevantes, porque quanto maior for a complexidade inerente ao excerto que o leitor interpreta maior é a quantidade de informação que nos invade. Sendo assim, conseqüentemente, também maior o conjunto de memórias que nos emergem, tornando assim o agrupamento de respostas dos diferentes indivíduos possível de ser exponencialmente díspar.

No meu ponto de vista, e no sentido que pretendi atribuir a este projecto, só com uma linguagem simples associada a conceitos básicos é que poderemos realmente compreender a difusão dos pensamentos, pois serão estes que possuíram um carácter complexo e não o texto em si.

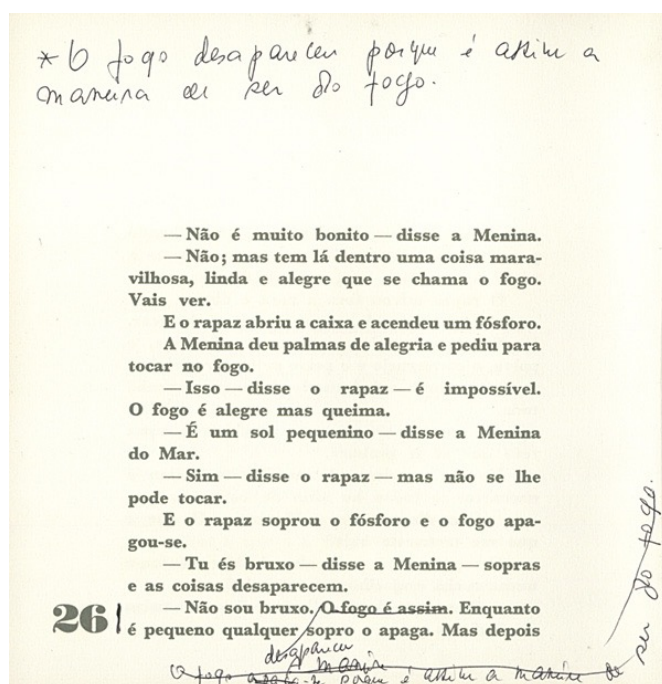


Fig. 4. Página de A Menina do Mar com anotações da autora, autor desconhecido (1958).

2.2 Cultura

Um projecto no qual o autor procura encontrar respostas, sobre quanto a cultura visual que nos envolve influencia a percepção e a interpretação de pequenos excertos de contos infantis, não encontrará qualquer resposta às suas questões se não possuir uma noção clara e concreta, e bibliograficamente fundamentada, primeiramente daquilo que é a cultura no seu todo e seguidamente daquilo que esconde o complexo conceito de cultura visual.

“The term culture has different associations according to whether we have in mind the development of an individual, of a group or class, or of a whole society. It is a part of my thesis that the culture of the individual is dependent upon the culture of a group or class, and that the culture of the group or class is dependent upon the culture of the whole society to which that group or class belongs.”¹ (ELIOT, 2010, p. 1)

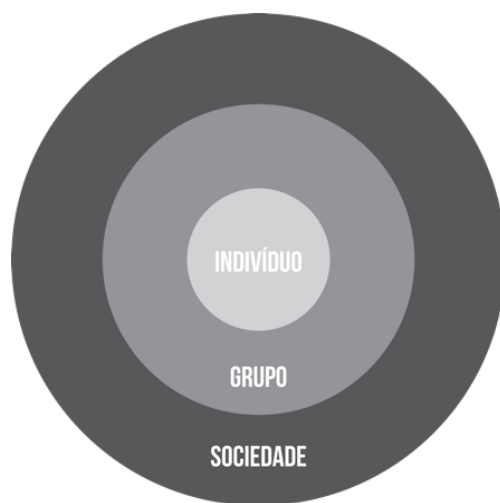


Fig. 5. Representação esquemática de Cultura, imagem da autora (2017).

Como explicita Eliot, a cultura não é algo a que possamos atribuir um significado único, ou um termo para o qual possamos criar uma definição isolada, necessitamos de observar do aspecto mais ínfimo até ao mais complexo notando que todos estão dependentes do anterior. A cultura é tudo

¹ “o termo cultura tem diferentes associações de acordo com aquilo que temos em mente, o desenvolvimento de um indivíduo, de um grupo ou classe, ou de uma sociedade inteira. É uma parte da minha tese que a cultura de um indivíduo é dependente da cultura do grupo ou classe, e que a cultura do grupo ou classe é dependente da cultura de toda a sociedade a que esse grupo ou classe pertence.”

aquilo que nos envolve, que nos move e que nos recria, este conceito não possui de modo algum uma conotação estática, devido à sua dependência directa do indivíduo, estando este em contante mudança.

“A cultura é algo que nos é intrínseco e não um casaco que vestimos e tiramos(…)” (VILAS-BOAS, 2010, p. 24), a cultura faz parte da essência do ser humano, é uma parte que não podemos abolir, podemos sim deparar-nos com inúmeros abordagens de acordo com a área de estudo em que estas são realizadas. No interior de cada área nota-se que a própria definição do termo se vai alterando e refazendo: no estudo da antropologia, uma área que aborda o Homem e os seus costumes, disciplina para a qual a palavra cultura é indispensável, atribuem-se vários significados ao conceito de cultura:

“First, the ‘anthropological’ claim that culture is a description of a particular way of life. Second, they claim that culture ‘expresses certain meanings and values’. Third, they claim that the work of cultural analysis should be the ‘clarification of the meanings and values implicit and explicit in a particular way of life, in a particular culture.’”² (STOREY, 2006, p. 25)

No contexto deste projecto é um conceito fulcral, mas em suma a sua relevância está direccionada para o facto de a cultura ser algo que é variável, algo que é único dentro do seu seio, é algo que é simbólico e é algo que nos é imposto. Deste modo, todas as nossas concepções e criações visuais, textuais, sonoras, tácteis e do campo do paladar, entre outras, vão ser influenciadas pelo seio cultural em que nos tornámos indivíduos.

² “Primeiro, a “antropologia” proclamou que a cultura é a descrição de um modo particular de vida. Segundo, eles proclamaram que a cultura ‘expressa certos significados e valores’. Terceiro, eles proclamaram que o trabalho de análise de cultura deveria ser a clarificação dos significados e dos valores implícitos e explícitos num modo particular de vida, numa cultura particular.”

2.3 Cultura visual

A cultura visual é algo intrínseco à cultura que nos envolve, é um conceito vasto e complexo, mas sem qualquer questionamento essencial para o desenvolvimento deste projecto.

Não se pode afirmar que seja uma temática com um significado unânime ou com uma concordância universal, porque a procura de um entendimento daquilo que é a cultura, mais especificamente o que é a cultura visual, é uma necessidade humana, “Um dos objectivos dos estudos culturais é fornecer aos observadores, cidadãos e consumidores, as ferramentas para obterem um melhor entendimento de como os meios visuais nos ajudam a compreender a sociedade.” (VILAS-BOAS, 2010, p. 25).

É difícil o ensino da cultura visual a um conjunto de seres que são diariamente inundados com inúmeros estímulos visuais. A visão faz parte do conjunto de habilidades possuídas pelo Homem, assim sendo não podemos dizer a cada ser aquilo que este vê, mas claramente podemos sensibilizar para as diferentes abordagens que podemos ter, no momento da observação, procurando assim alcançar um cidadão formado que possua de um espírito crítico criterioso. (VILAS-BOAS, 2010, p. 7) “As escolas de design visual devem ensinar modos de pensar e não receitas.” (VILAS-BOAS, 2014, p. 163)

A cultura visual é um termo bastante amplo e que possui um conjunto de diferentes definições. Nicholas Mirzoeff defende que “Visual culture is concerned with visual events in which the user seeks information, meaning or pleasure in an interface with visual technology”³ (MIRZOEFF, 2002, p. 5)

Para Julier “Culture is no longer one of pure representation or narrative where the visual conveys messages. Instead, culture formulates, formats, channels, circulates, contains and retrieves information.”⁴ (JULIER, 2014, p. 11)

No início da década de 1970 apareceram inúmeros estudos daquilo a que actualmente chamamos de cultura visual, surgiram assim cursos com esta terminologia que procuravam fornecer aos seus participantes um conjunto de

³ “ Cultura visual ocupa-se de eventos visual, nos quais o utilizador absorve informação, significado e prazer no interface com tecnologia visual”

⁴ “ A cultura não é mais uma representação pura ou narrativa onde o visual transmite mensagens. Em vez disso, a cultura formula, formata, canaliza, circula, contém e recupera informação.”

ferramentas que lhes conferissem capacidade crítica para a investigação da visualidade humana (VILAS-BOAS, 2010, p. 25). Surge assim uma multidisciplinaridade de diferentes formas de comunicação com um fim comum. A cultura visual como disciplina académica não possuía a relevância que actualmente lhe é conferida.

*"for otherwise it can and has been argued that there is no particular need for visual culture as an academic subfield. Visual culture has come into a certain prominence now because many artists, critics and scholars have felt that the new urgency of the visual cannot be fully considered in the established visual disciplines."*⁵ (MIRZOEFF, 2002, p. 6).

Esta matéria não era considerada no seu todo como algo individual e díspar das restantes, era sim vista como uma aglutinação de muitas outras, já ensinadas academicamente, como a história de arte, os estudos de cultura, entre outras.

*" Visual culture authors generally include design alongside fine art, photography, film television and advertising within their scope "*⁶ (JULIER, 2014,p.10), novamente deparamo-nos com a noção de que este conceito engloba todo um conjunto de diversas áreas unidas num só termo.

Enric Jardí declara que a leitura de imagens, como se de caracteres se tratassem, advém da cultura visual que possuímos, que nos permite a leitura das mesmas, sem realizar qualquer esforço, e sem sentirmos a necessidade de as catalogar: *"e no nos detenemos a pensar si cada una de las palabras que leemos o escuchamos es un sustantivo, un adjetivo o un verbo."*⁷

(JARDI, 2012, p. 7)

Eric Jardí afirma que a capacidade de comunicar através de linguagem visual é a primeira faculdade que é apreendida pelas crianças. O autor reforça

⁵ " Por outro lado, pode e tem sido discutido que não existe uma necessidade particular de a cultura visual ser uma disciplina académica. A cultura visual alcançou agora tal proeminência devido a diversos artistas, críticos e académicos que sentiram que a nova urgência relativa ao visual não pode ser totalmente considerada nas disciplinas visuais "

⁶ " Os autores de cultura visual geralmente incluem o design a par com as artes plásticas, fotografia cinema, televisão e publicidade no seu raio de acção "

⁷ "e não nos perdemos a pensar se cada uma das palavras que lemos ou escutamos é um substantivo, um adjectivo ou um verbo "

a sua ideologia afirmando que esta linguagem contém um carácter mais primitivo do que a verbal.



Fig. 6. *Pintura rupestre Lascaux - França, autor desconhecido, não datado.*

2.4 Produção de significado

“Fiel a nossos hábitos de filósofo das ciências, tínhamos tentado considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal. Pouco a pouco, esse método, que tem a seu favor a prudência científica, pareceu-nos insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação.” (BACHELARD, 1998, p.184)

Será possível uma imagem ser independente de interpretações pessoais, ou que não esteja susceptível a qualquer ambiguidade de interpretações, de acordo com o olhar dos seus inúmeros observadores? Como declara Meggs, “A symbol has an arbitrary relationship between the signifier and the thing signified”⁸ (MEGGS, 1992, p. 8)

Como afirma Enric Jordi, *“Las imagenes son tan faciles de entender como dificiles de explicar”*⁹ (JARDI, 2012, p. 7), devido ao seu carácter subjectivo, e à multiplicidade de significados que o mesmo símbolo pode representar. Os signos por vezes contêm pequenas mudanças no interior de cada cultura, o que lhes confere significados totalmente díspares entre eles. Novamente remetemos à questão de que um indivíduo pouco instruído ou com uma cultura visual pouco desenvolvida facilmente confundiria ou utilizaria de forma lacunar um signo que lhe é familiar.



Fig. 7. *Suástica*, montagem da autora, (2017).

⁸ “Um símbolo possui uma relação arbitrária entre o seu significante e a coisa significada”.

⁹ “As imagens são tão fáceis de entender como difíceis de explicar”.

*“The interpreter brings this expanded meaning to the symbol, as is dramatically demonstrated by the swastika. This symbol has been found in ancient Europe, Asia, and America. In the ancient world it was called crux gamaste because it is made up of four gammas, the third letters of the Greek alphabet (...) This form was chosen by the Nazi Party in Germany as its official insignia in 1935 under the mistaken belief that it was an ancient Nordic symbol. The swastika’s symbolic meaning is now locked into a signification of Nazi Germany, Adolf Hitler, and the Holocaust.”*¹⁰ (MEGGS, 1992, p. 8)

Como referido anteriormente, o nosso seio cultural é totalmente influenciador do significado que damos ao símbolos, assim como da bagagem cultural que possuímos: *“el limite para emplear imagenes en a representacion frases hechas, no de conceptos, este en el alcance del âmbito cultural en el que estas frases funcionan y tiene sentido, que siempre es restringido”*¹¹. (JARDI, 2012, p. 25)

Por essa razão quando realizamos determinado exercício ou trabalho, essencialmente no meio da ilustração e da infografia, devemos manter em mente qual o público para que estamos a produzir, assim como qual a dispersão global a que o projecto/trabalho irá estar exposto: *“una persona de origen chino entenderia esta ilustracion?”*¹². (JARDI, 2012, p. 25)

Na produção de um projecto com uma difusão global, a abordagem deverá ser o menos exclusiva, assim como a utilização de signos deve ser cuidada e restrita, existe sem qualquer questionamento um conjunto de símbolos e signos que são reconhecidos universalmente, devendo-se recorrer à utilização dos mesmos visto que, “A interpretação de signos é crucial para o ser humano, e compreender a forma como as pessoas os interpretam é fundamental para se estudar a cultura visual formada a partir dos mesmos.” (VILAS-BOAS, 2010, p. 11). Apesar de todo o estudo que incide nesta temática, por vezes este é levado a um extremo, colocando assim de parte

¹⁰ “O intérprete traz este significado expandido para o símbolo, como é dramaticamente demonstrado pela suástica. Este símbolo terá sido encontrado na antiga Europa, Ásia, e na América. No Mundo Antigo era chamada cruz de gamaste porque era constituída por quatro gamas, a terceira letra do alfabeto grego (..) Esta forma foi escolhida pelo partido Nazi na Alemanha como o insignia oficial em 1935, sob o erro de acreditar que era um antigo símbolo nórdico. O significado do símbolo suástica está agora bloqueado como uma significação da Alemanha Nazi, Adolf Hitler, e do Holocausto.”

¹¹ “o limite para”

¹² “Uma pessoa de origem chinesa, entenderia esta ilustração ? ”

todo o lado sentimental, toda a afectividade que possuímos, sobressaindo e trespassando apenas a componente intelectual.

A produção desenfreada de composições gráficas remete para a utilização de símbolos de um modo automático. O uso dos mesmos ocorre como uma resposta imediata a determinado conteúdo que se pretende veicular, inserido em determinado espaço geográfico. O objectivo deste projecto é também o de demonstrar o quanto as sensações são relevantes, e não apenas a mensagem subliminar associada a cada signo. Outro aspecto que ambiciono com este estudo é de demonstrar como a mesma sensação pode ser representada de inúmeras maneiras. O facto de as representações se basearem em interpretações, que ao nível literário são idênticas, demonstra como a capacidade gráfica pode ser difusa, partindo da mesma base.

2.4.1 A memória

A memória é um termo que está constantemente presente no nosso quotidiano: é a capacidade de adquirir, armazenar e recuperar informações que adquirimos através da experiência, seja ela vivenciada ou simplesmente relatada.

O ser humano possui características biológicas que lhe permitem realizar este processo de forma inconsciente, e sem qualquer noção de que existem diferentes tipos de memórias.

“in popular culture, memory is seen as separate from the rest of thinking; but finding the right memory — it would be better to say: finding a useful memory — needs the same sorts of strategies used in other kinds of thinking!”¹³ (COLLINS & SMITH, 1998, p. 174)

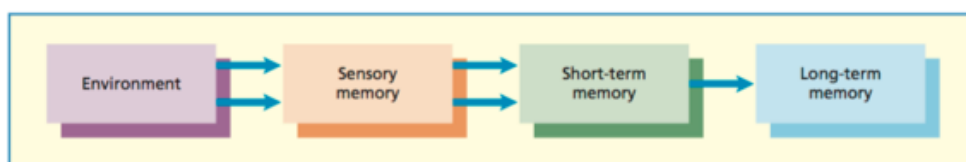


Fig.8 Processo de informação realizado pela memória. Atikson & Shiffrin. (1968)

¹³ “Na cultura popular, a memória é vista como estando separada do resto do pensamento; mas encontrar a memória certa - seria melhor dizer: encontrar uma memória útil - necessita dos mesmos tipos de estratégias usadas noutros tipos de pensamentos!”

No entanto, considero deveras relevante no contexto deste projecto, como é exposto na citação anterior, não só entender e compreender o conceito de memória mas possuir a noção de que este está inserido num tipo e modo de pensamento, e que a capacidade de utilização da mesma de uma forma correcta e fidedigna é algo que pode ser treinado e apurado.

Segundo Atkinson & Shiffrin (1968), como vemos no modelo apresentado anteriormente, chamado de modal model a informação alcança o ser humano através do ambiente que o envolve, daquilo que este observa. É inicialmente processada por uma série de sistemas de memória sensorial, que divide aquilo que podem ser considerado percepções daquilo que é realmente informação para ser processada ou armazenada na memória. Deparamo-nos agora com dois tipos distintos de memória: o primeiro, que nos remete para tudo aquilo que armazenamos por curtos períodos de tempo, e com reduzida quantidade de informação sendo assim nomeado de “*short-term memory*”¹⁴. “*Long-term memory*”¹⁵ é o segundo tipo que nos é apresentado. Quando a informação alcança este tipo de memória, além de já possuir uma quantidade considerável e ser susceptível de ser armazenada com alguma longevidade, só contém conteúdos que passassem previamente pelo termo anteriormente explicitado.

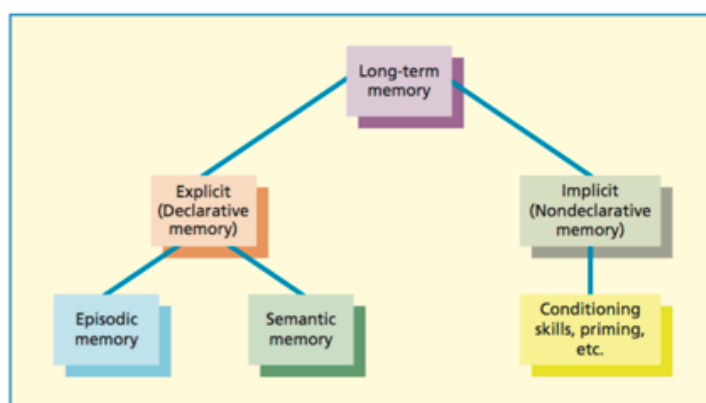


Fig. 9. Componentes da memória a longo prazo, Squire, (1992).

A memória de longo termo remete-nos assim para um novo conjunto de grupos de memórias, todas elas distintas entre si, como podemos observar

¹⁴ “memória de curto prazo”

¹⁵ “memória de longo prazo”

no quadro anteriormente apresentado. Iniciando a explicitação pela “*Declarative memory*”, esta pressupõe uma recuperação intencional por parte do ser humano, quer seja relativa a momentos pessoais (*episodic memory*), como a factos concretos (*semantic memory*). “*Nondeclarative memory*”¹⁶, é a capacidade de recuperar-mos memórias que possuem um intervalo de tempo considerável, mas não de uma forma consciente, simplesmente realizando determinada acção.

Após a realização de uma breve explicação daquilo em que se baseia a memória humana, creio poder afirmar que pretendo explorar a memória de longo termo, e de uma forma declarativa, ou seja, consciente: que o leitor recorde de um modo claro determinada situação que experienciou, que viveu, que o marcou, e que o irá acompanhar enquanto as suas capacidade biológicas o permitam.

2.4.2 A imaginação

As ideias são a base de tudo aquilo que posteriormente é produzido pelo Homem, são assim o início do processo de trabalho e podemos afirmar que são exponencialmente influenciadas por tudo aquilo que conhecemos e nos rodeia. Quatro conceitos que podemos encontrar associados ao de ideia, são o de fantasia, invenção, criatividade e imaginação.



Fig. 10. Representação esquemática de ideia, imagem da autora .(2017)

¹⁶ “memória não-declarativa”

Bruno Munari defende que a fantasia é o conceito mais livre, tendo em conta que não depende da viabilidade ou de qualquer sentido lógico. Seguindo a mesma linha de pensamento deparamo-nos com a invenção, algo teoricamente livre mas que procura uma funcionalidade. O autor defende que um especialista desta área “não se preocupa com a vertente estética, - mas.... mostra uma preocupação inútil e, sobretudo, conjuga arte e técnica de um modo considerado, hoje errado.” (MUNARI, 2015, p. 23).

“A criatividade é uma utilização finalizada da fantasia, aliás, da fantasia e da invenção simultaneamente” (MUNARI, 2015, p. 24). Segundo o Bruno Munari, este conceito possui maior ênfase em áreas como o design, agrupando assim a liberdade inerente à fantasia com a exactidão inerente à invenção. O que a criatividade acrescenta de novo, acima da junção de ambos, é a consideração pelos aspectos sociais, psicológicos, económicos e humanos.

Por último, Bruno Munari fala-nos da imaginação, descrevendo-a como um “meio para visualizar, tornar visível o que pensam a fantasia, a invenção e a criatividade” (MUNARI, 2015, p. 24). Esta faculdade é diferente em cada um de nós, há pessoas que possuem grandes capacidades imaginativas, outros por sua vez possuem carência dessa mesma faculdade. A colocação da capacidade de imaginar em prática pode ser realizada de diferentes modos, o desenho, a pintura, a escultura, o cinema e a fotografia são alguns exemplos em que esta faculdade é utilizada de um modo prático.

“Noutros termos: a imaginação é a capacidade de codificar fenómenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens.” (FLUSSER, 1998, p. 27)

Existem inúmeras definições associadas à temática da imaginação, assim como à própria definição do seu conceito, mas em todos os autores podemos observar uma relação directa entre o termo imaginação e o termo imagem.

2.5 Imagem

“An image is a sight which has been recreated or reproduced. It is an appearance, or a set of appearances, which has been detached from the place and time in which it first made its appearance and preserved — for a few moments or a few centuries.”¹⁷ (BERGER, 1972, p. 9)

Segundo Berger, toda a construção de determinada imagem é influenciada por aquele que a cria, existindo um conjunto de ângulos possíveis, e a escolha de qual o mais apropriado está na posse do seu criador. O ponto de vista pessoal é algo crucial na apreciação, assim como na percepção de todo o conjunto de imagens que observamos, baseando-se nos nossos conhecimentos previamente adquiridos. Tudo o que conhecemos, tudo aquilo que faz parte do nosso conhecimento, assim como da nossa realidade, irá influenciar a nossa análise de cada imagem.

Flusser afirma que “As imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo” (Flusser, 1998, p. 27). Flusser continua a descrição do termo, explicitando que as imagens são as responsáveis pela ligação do Homem com o mundo, acrescentando que o seu principal propósito é representar o mesmo.

“Dada esta polaridade dos conceitos de imagem que gera uma ambiguidade fundamental nos discursos acerca delas, começarei por definir *imagem* como algo que está em oposição a coisa.” (AREAL, 2012, p. 59).

Para Bergson, porém, «uma imagem é mais do que uma ‘representação’ e menos do que uma ‘coisa’». Ou seja, a imagem tem um carácter construído, enquanto o conceito de representação corresponderá ao de imagem óptica, processo que implica “tornar presente algo ausente» (cit. por Penafria, 2003, p. 1)

Podemos encontrar uma pluralidade de tipos de imagens: imagem sonora, imagem literária, imagem óptica, auto-imagem, imagem mental, sendo a

¹⁷ “Uma imagem é um sinal que foi recriado ou reproduzido. Este é uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi desligados do lugar e do tempo onde foi realizado e o preservada a sua primeira aparência — por alguns momentos ou alguns séculos”.

ultima aquela a que vou conferir maior ênfase, tendo em consideração o contexto desta pesquisa.



Fig. 11. *Representação de Imagem literária*, imagem da autora (2017).

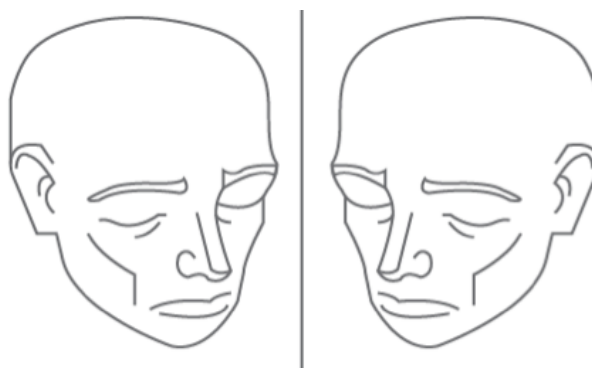


Fig. 12. *Representação de Auto-imagem*, imagem da autora (2017).

"A imagem mental será assim o produto de várias modalidades de imagem, uma síntese em evolução de memórias, conceitos, imaginações e imagens exteriores captadas e interpretadas. Porém, a dimensão subjectiva e pluriforme destas imagens mentais escapa à possibilidade de análise." (AREAL, 2012, p. 64)



Fig. 13. *Representação de Imagem mental*, imagem da autora (2017).

A imagem é parte do processo de comunicação, é a representação de algo que queremos partilhar com outrem, através desta mediadora conseguimos transmitir e receber informações, pensamentos entre outros. Podemos ainda afirmar o inverso, ou seja, que as representações são imagens, são projecções pessoais do nosso real, na forma de uma imagem mental. (AREAL, 2012, pp. 60-65)

Enric Jardí (2012), demonstra-nos diferentes maneiras possíveis de interpretar uma imagem, assim como variadas maneiras de representar a mesma ideia ou conceito. As imagens possuem uma linguagem própria e cada um de nós possui diferentes maneiras de as ler, de as ver e de as sentir, a cultura visual que cada um de nós contem, é também influenciadora da facilidade e da multiplicidade de conclusões que conseguimos retirar das mesmas.

“Vimos já que a televisão amplificou grandemente o poder das imagens e, como resultado, a informação alfabética foi suplantada por outros tipos de informação simbólica e icónica como força dominante” (VILAS-BOAS, 2010, p. 43). O poder da imagem aumentou consecutivamente com a facilidade com que acedemos à mesma, ou seja, actualmente a facilidade de produzir uma imagem, e os meios necessários para realizar a mesma, estão à disposição de quase um.

Mitchell (2005) corrobora a ideia apresentada anteriormente, quando defende a teoria de que habitamos num mundo que sofreu de uma “*pictorial turn*”, consistindo esta numa substituição das palavras por imagens, que dominam de uma forma inigualável o nosso tempo. As imagens falam por si mesmas, afirma Mitchell, mas este não ambiciona de modo algum procurar explicá-las importando teorias de imagens vindas de outros lados (MITCHELL, 2005, p. 6)

As imagens possuem sinais vitais, afirma Mitchell, citando e baseando-se na teoria de Alfred Gell, onde as pessoas ou agendas sociais são substituídas por objectos artísticos, que acredita ter extraído a melhor interpretação sobre a forma como as imagens e as obras de arte nos influenciam, como nos regem, como nos seduzem, como nos remetem para uma vontade inexplicável de possuir algo ou de realizar qualquer acção. O autor interroga-se de seguida sobre se as imagens possuirão vida.

Mitchell confronta-nos com a situação paradoxal em torno da imagem: se afirmamos que esta possui vida, obrigatoriamente temos de assumir que esta acaba e que ‘ela está viva mas também morta, poderosa mas também fraca (MITCHELL, 2005, pg. 10).

Em suma, podemos concluir que o poder da imagem é algo que se encontra em crescimento, e que define a era em que vivemos. Embora os textos expliquem as imagens, a fim de rasgá-las, as imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los (...) As imagens tornam-se cada vez mais conceptuais e os textos cada vez mais imagéticos.” (FLUSSER, 1998, p. 30)

2.6. Desenho

Sendo a ilustração um dos meios de comunicação utilizados neste projecto, não poderíamos abordar tal temática de uma forma instruída e fundamentada sem primeiramente entendermos a sua origem. O termo “ilustração” é algo recente, mas a sua base, o desenho, possui séculos de existência e uma relevância a nível universal de grande ênfase.

“Why do we draw? We draw, I suppose, because it is one of the most primitive and natural human instincts.”¹⁸ (Fawcett, 1958, p. 22)

O desenho é: uma forma de expressão com origens deveras precárias podemos afirmar que rege a nossa capacidade de comunicação desde a primeira idade e desde a existência da espécie humana.

“Drawing is the primal means of symbolic communication. It predates and embraces writing, and functions as a tool of conceptualization parallel with language. It is the artistic medium that is least interrupted by technical considerations, and therefore the chosen means for the initial formulation of visual ideas and the transfer of the appropriation of visual culture.”¹⁹ (TRACEY, 2007, p. 10)

“Drawing does provide an opportunity to escape traditions of both mode and language.”²⁰ (TRACEY, 2007, p.10) As tradições que nos incutem enquanto seres inocentes e desinformados, enquanto habitantes de uma cultura que ainda não nos está imposta, podem ser contestadas através desta arte, é uma revolução silenciosa, totalmente pessoal e relativa.

“We approach a drawing from the point of view of its discursive, desultory nature, of what and how the drawing performs and speaks, and of how it explores its subjects.”²¹ (TRACEY, 2007, p. 11).

¹⁸ “Porque é que desenhamos ? Nós desenhamos, acredito eu, porque é um dos mais primitivos e naturais instintos humanos.”

¹⁹ “O desenho é primordial na comunicação simbólica. Este antecede e inclui a escrita, as suas funções como ferramentas de conceptualização paralelamente com a linguagem. Este é o meio artístico que menos é interrompido por considerações técnicas, e consequentemente o meio escolhido para a formulação inicial de ideias visuais e a transferência de apropriações da cultura visual.”

²⁰ “O desenho oferece uma oportunidade de escapar às tradições tanto da linguagem como do modo”

²¹ “ Nós abordamos um desenho do ponto de vista da sua natureza discursiva, despropositada, do que e de como o desenho se comporta e fala, e de como ele explora seus assuntos”

Enquanto criadores de arte, enquanto meros seres que rabiscam um conjunto de linhas sentados num transporte público, não possuímos a noção da influência e do ênfase que este terá aos olhos de um observador, criamos e produzimos algo que está no interior de nós mesmos, que nos sai das mãos de uma forma irreflectida e fluída sem questionar o conjunto de interpretações que aquilo que acabámos de transferir para um pedaço de papel pode conter.

*“Drawing as a representation of experience rather than appearance, and in this sense relinquishes the mantle of perception.”*²² (TRACEY, 2007, p. 20). Enfatizando a citação anterior, e dando seguimento à linha de pensamento, acredito que o facto de não ser a aparência final o mais relevante para o produtor do desenho, sendo para este o processo e a experiência que vive aquilo a que dá maior relevância, o desenho é uma disciplina com séculos de existência e no entanto não se encontra de modo algum terminada a sua definição.

Existe ainda uma questão deveras dúbia, sobre o que é um bom desenho ou um mau desenho. Esta noção tem sido desmistificada ao longo dos tempos e com o aparecimento da arte moderna adquiriu ainda menor ênfase, visto que, como Tracey explicita, cada vez é dada maior relevância ao processo e não à concepção final.

*“We said that good drawing deals with understanding. Understanding of drawing is best brought about by absorption, by constantly looking at other drawings”*²³ (Fawcett, 1958, p. 20).

No entanto acredito que toda a evolução que ocorreu neste sentido se deve ao facto de existir uma absorção exaustiva de tudo aquilo que noutros tempos foi produzido, procurando corresponder a todos os cânones de belo que eram intrínsecos a esta disciplina. Enfatizando Fawcett, só podemos recriar e inovar numa área artística, ou, seja quebrar aquilo que um dia foram as normas da mesma, conhecendo detalhadamente toda a sua história e regras, de modo a não concebermos algo descabido de significado e coerência.

²² “Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art explica o desenho como uma representação da experiência ao invés da aparência e, nesse sentido, renuncia o manto da percepção”

²³ “ Dizemos que o bom desenho lida com a compreensão. A compreensão de um desenho é melhor provocada pela absorção, por ver constantemente outros desenhos”

2.7 Ilustração

Ilustração é um termo comum no quotidiano actual, é uma palavra que estava associada primordialmente a livros, e consequentemente a livros de carácter infantil, mas este estigma tem sido alterado ao longo dos tempos.

Antes de iniciar qualquer debate, crítica ou até mesmo explicitação deste conceito, começarei com a definição do termo segundo o *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa:

“1. Processo de tornar ou de se tornar conhecido pelo mérito de tornar ou de se tornar ilustre. 2. Distinção, nobreza, fama, renome. 3. Conjunto de conhecimentos em vários domínios. Cultura, sabedoria, saber. 4. Pessoa muito célebre, ilustre. 5. Esclarecimento, explicação, exemplificação. 6. Acção de ornar com desenhos ou imagens, de ilustrar uma obra, um texto. 7. Imagem, gravura, reprodução que ajuda a compreender, a esclarecer um texto impresso ou a decorá-lo.”

Mário Moura (2010) afirma que ainda que de uma forma superficial, uma imagem se torna uma ilustração quando procura representar graficamente um texto, mas como foi referido anteriormente, esta arte possui um carácter cada vez mais abrangente, e assim sendo o autor completa: “Poderíamos generalizar, dizendo que uma ilustração é uma imagem que não foi produzida para funcionar por si mesma, mas para estar, de algum modo, ligada a outro objecto (entendido aqui não como uma coisa estritamente material – pode tratar-se de uma narrativa, de um conceito, etc.)” Existe uma necessidade notável por parte dos teóricos desta área de fazer uma distinção clara entre o termo ilustração e o termo desenho.

“Ilustração é um palavrão, ou pelo menos era até há bem pouco tempo atrás.” (CRUSH, 2010, p. 12), é uma arte que demorou a conseguir afirmar-se, e a ser aceite pelos diferentes sistemas das artes, “excêntrica demais para os artistas, e artística demais para os designers”, era uma matéria que não possuía assim um posicionamento específico, à qual não era conferida grande ênfase por parte das instituições de ensino.

Na actualidade podemos afirmar que não ocorreu apenas o aumento das variantes da ilustração, como também a sua distinção de acordo com o público a que se remete: “*Illustrators are visual communicators, social*

*commentators, problem-solvers, storytellers and visual journalists, and as such they work in a vast range of media, both traditional and digital (or a combination of the two)."*²⁴ (WIGAN, 2009, p. 16). Actualmente um ilustrador possui um carácter multifacetado, de modo a responder a todas as áreas que procuram a sua utilização, que como referido anteriormente são cada vez mais díspares.

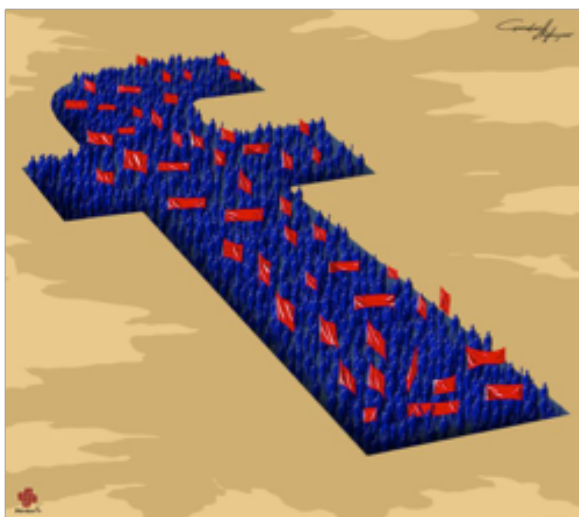


Fig. 14. *Today's Problems*, Gunduz Agayev, (2015)



Fig. 15. *Pokémon Go*, Pawel Kuczynski, (2016)



Fig. 16. *Carabid*, George Venable, (1979)

²⁴ "Os ilustradores são comunicadores visuais, comentadores sociais, solucionares de problemas, contadores de histórias e jornalistas visuais, e como tal eles trabalham numa vasta gama de mídia, tanto tradicional como digital (ou uma combinação dos dois)."

A ilustração infantil, que possui um carácter pedagógico por realizar uma primeira associação de um texto a uma forma gráfica, socialmente não é conferida um grande ênfase, mas poderemos afirmar que é crucial na criação da cultura visual e no início da criação do “banco de imagens cerebral” de cada pessoa.

A ilustração pode ser vista não só como um acrescento à informação que o texto nos oferece, como também pode ser utilizada para enfatizar determinados aspectos. Assim, acaba por dirigir inconscientemente o nosso pensamento em determinada direcção. Tal como filmes baseados em narrativas mundialmente famosas, ambos são a passagem de algo escrito para algo visual, em que ao observarmos o filme da narrativa previamente lida nos consciencializamos que as personagens e os cenários são totalmente discrepantes da imagem que criamos na nossa mente; ou seja: observamos toda uma nova história e somos guiados dentro da mesma de forma diferente.

O mundo muda constantemente, e nós humanos alteramos constantemente com o mesmo. O ilustrador, como qualquer outro artista, alterou alguns dos seus métodos de trabalho, procurando uma facilitação e melhoramento do mesmo:

O aglomerado de informação que surge constantemente, que se varia e sobrepõe, pressupõe que quem a procura representar tem de utilizar métodos que com maior facilidade possibilitem a mudança da ideia original. “ As técnicas digitais permitem reposicionamento dos elementos dentro de uma ilustração, assim como constante recolorização e toques. A ilustração final sempre pode ser alterada - e não é mais tão final assim.” (CRUSH, 2010, p. 75)

Segundo Crush, o acesso por parte do ilustrador às questões da actualidade era reduzido, trabalhavam isolados do centro do mundo, nos seus estúdios e casas, o que fazia com que não constassem na lista de opções dos meios de comunicação. Actualmente, com a inserção destes artistas em grandes empresas de design e de comunicação, onde estes podem expressar e expor os seus trabalhos, podem resumidamente concorrer lado a lado com um profissional da área do design, demonstrando que estão constantemente

“buscando novas formas de expressar suas ideias e de ser comunicar com seus clientes, o design gráfico viu na ilustração digital uma abordagem totalmente nova de criação pictórica.” (CRUSH, 2010, p. 76).

O relacionamento das duas áreas evoluiu e deixou de ser apenas uma competição entre ambas, mas sim “o design gráfico começou a reconhecer a importância da ilustração dentro do processo de design” (CRUSH, 2010, p. 76).

2.7.1 Processo de ilustração

A ilustração, como qualquer outra composição gráfica, deve-se a um processo que acompanha todo o seu desenvolvimento, assim como requer uma aprendizagem prévia da disciplina, uma consciencialização de tudo aquilo que nos rodeia e daquilo que está a ser produzido na actualidade: *“it will be essential for you to contextualise, reflect and research historical and current illustration practice and its social, cultural, economic and political contexts all over the world”*²⁵ (WIGAN, 2009, p. 16)

Segundo Wigan, o processo de ilustração contém alguns aspectos pessoais, como qual o caminho que o artista deseja seguir, assim como quais são as suas preocupações num contexto sócio-cultural, mas existe um conjunto de pontos que devem ser comuns, tais como pesquisa visual, experimentação, prática profissional, noções da influência da cor, relação texto/imagem, entre outros.

A ilustração pode utilizar algumas metodologias de modo a encontrar um caminho, uma direcção. O *storytelling* pode ser um desses processos.

*“Visual storytelling is at the heart of illustration; it involves the elucidation and amplification of texts provided (either by an author or written by the illustrator). The study of elements such as sequence, mood, atmosphere, characterization and rhythm will enhance your visual editing skills and help you to develop a sympathy for the text.”*²⁶(WIGAN, 2009, p. 19)

²⁵ “será essencial para você contextualizar, reflectir e pesquisar a prática actual da ilustração e histórica e os seus contextos sociais, culturais, económicos e políticos em todo o mundo”

²⁶ “A narrativa visual está no cerne da ilustração; envolve a elucidação e amplificação de textos fornecidos (ou pelo autor ou escritos pelo ilustrador). O estudo de elementos como a sequência, humos, atmosfera, caracterização e ritmo irá melhorar as suas habilidades de edição visual e irá ajudá-lo a desenvolver uma afeição pelo texto.”

Outro processo explicitado por Wigan possui a sigla de PPD (Personal and Professional Development) e visa conferir ao ilustrador a capacidade de desenvolver e reflectir sobre a sua aprendizagem independente, e a localização do seu trabalho ao nível comercial e contextual. O ilustrador deve reflectir criticamente sobre os seus pontos fortes e fracos, de modo a manter-se numa procura incessante de progresso: *“it builds confidence and involves making and setting goals and objectives for developing skills, working independently and taking responsibility for your work.”*²⁷ (WIGAN, 2009, p. 26)

A disciplina de ilustração perdeu assim o seu carácter mais solitário e experimental, podendo mesmo afirmar-se que outrora continha pouco processo e estava baseada muito no sentimento e na valorização do artista pela experiência que obtinha no acto de ilustrar, enquanto que agora será vista como algo projectual que possui um processo e que é capaz de responder de forma correcta e assertiva a desafios de comunicação visual.

2.7.2 A ilustração como código visual



Fig. 17. Jornal Universitário do Porto, Cartoon, André Carrilho, (2011).

²⁷ “ele constrói confiança e envolve fazer e definir metas e objectivos para o desenvolvimentos de habilidades, trabalhando de forma independente e assumindo responsabilidades pelo seu trabalho.”

*“A strand that resonates throughout the history of illustration is the creation of pictorial records of events in order to evoke compassion and prod the viewer’s social conscience.”*²⁸ (WIGAN, 2009, p. 38)

A ilustração, como qualquer outra arte, pode e deve possuir um carácter consciencioso, ou seja, a sociedade deve conter a capacidade de absorver, ou de ser alertada por estas obras que não possuem, assim, um carácter meramente decorativo.

A ilustração é muitas vezes utilizada de forma a realizar duras críticas sociais e economias de uma forma mais discreta. Podemos afirmar que nestas situações a ilustração é ligada directamente ao eufemismo.



Fig. 18. *Compagnie Française des Chocolats et des Thés*, Théophile-Alexandre Steinlen, (1895).



Fig. 19. *Chat Noir / Ce Soir*, Théophile-Alexandre Steinlen, (1896).



Fig. 20. *Motocycles Comiot*, Théophile-Alexandre Steinlen, (1899).

Foi um hábito que se manteve até à actualidade, e que apesar de hoje em dia existir um variado número de técnicas, não é algo inovador. A inovação encontra-se agora nos meios disponíveis para a difusão da ilustração. Ou seja, em épocas anteriores esta disciplina encontrava-se maioritariamente disponível em jornais ou revistas, tornando a sua dispersão reduzida ou apenas inserida num determinado contexto sócio-cultural. Actualmente, devido aos *media* e à globalização através de meios como a

²⁸ “Uma vertente que ressoa ao longo da história da ilustração é a criação de registos pictóricos de eventos, com o fim de invocar compaixão e despertar a consciência social do espectador.”

internet, uma sátira social, ou qualquer outro tipo de ilustração, pode alcançar todo o globo exponenciou-se. Não só a difusão da mesma aumentou como também, com a partilha de informação quase que instantânea, a possibilidade de ser produzida uma ilustração num ponto do mundo sobre determinado assunto que está a ocorrer no extremo oposto.

2.7.3 A Importância da técnica

Os materiais utilizados são sem dúvida um aspecto importante em qualquer área de trabalho no mundo das artes, e nesta com maior ênfase. Desde a escultura, à pintura, ao cinema, ao teatro e à música, existe um conjunto enorme de possibilidades diferentes que cada artista pode optar por explorar. No contexto deste projecto, a temática dos materiais irá remeter para o campo da ilustração, procurando demonstrar como esta decisão pode alterar completamente o resulta do final de cada trabalho.

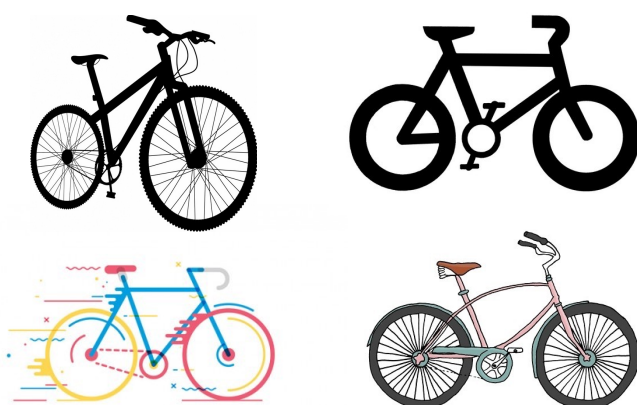


Fig. 21. *Uma imagem, diferentes técnicas*, imagem da autora (2017).

Nos exemplos fornecidos anteriormente, vemos que todos eles são ilustrações de bicicletas, mas de acordo com a técnica utilizada em cada uma delas entendemos também que a mensagem não é igual. Actualmente são inúmeras as ofertas que um ilustrador possui no que diz respeito à escolha do material que irá utilizar em determinado projecto. Algo que deve ser relevante, pois não é uma decisão meramente pessoal e caprichosa, uma vez que este profissional deve possuir a consciência do diferente tipo de mensagens que podem estar associadas a cada material. “A criação de

figuras a partir de materiais mais desafiadores sempre interessou aos ilustradores em busca de originalidade.” (CRUSH, 2010, p. 63)

“Sem as limitações de uma técnica específica para sua disciplina, os ilustradores conquistaram a liberdade de explorar e experimentar uma ampla gama de métodos, criando imagens a partir do que quer que lhes pareça adequado.” (CRUSH, 2010, p. 63).

*“to become a Professional requires training. Training begins in the simplest way; that is, by learning to draw. To some, drawing is looked upon as a necessary evil”*²⁹ (FAWCETT, 1958, p.18). É crucial o traçado manual no trabalho de um ilustrador, é este que lhe confere a real expressividade e destaque, num mercado que se encontra cada vez mais saturado. A personalidade do traçado de determinada obra é intrínseca a quem a concebeu, tornando-se assim um modo de identificação do autor da mesma.

Crush refere que a principal arma de um ilustrador é o desenho, não sendo este obrigatoriamente manual, acrescentando de uma forma afincada que a tecnologia conferiu relevância e auxílio a toda a emersão à disciplina de ilustração “o mundo digital deu ao ilustrador um poder que parecia impensável há 15 anos” (CRUSH, 2010, p. 63).

2.7.4 Técnica e conceito

“Técnica e habilidades são absolutamente inestimáveis, assim como ter uma abordagem que poderia ser considerada única. Mas tão importante quanto isso é a capacidade de criar imagens fundamentadas em um pensamento criativo sólido, com soluções visuais construídas a partir de ideias coerentes” (CRUSH, 2010, p. 19).

A técnica é um facto relevante na realização de qualquer actividade, ainda que na vertente da ilustração o principal objectivo, seja fazer com que o observador retire conclusões mais aprofundadas do que as sugeridas pelo texto. Não é apenas a qualidade do trabalho que está em causa, mas sim tudo aquilo em que este se baseia, assim como o que consegue transmitir. Não

²⁹ “para se tornar um Profissional é preciso treino. O treino começa da maneira mais simples; isto é, aprendendo a desenhar. Para alguns, o desenho é encarado como um mal necessário”

existe uma regra daquilo que está bem realizado tecnicamente, pois a técnica divide-se em inúmeras variáveis.

A relação da técnica com o conceito é relevante no ponto em que, tal como referido anteriormente, esta nos induz em determinada direcção, realista, fantasiosa, animada, uma proximidade da realidade ou um mundo totalmente novo, a técnica é assim capaz de por si só influenciar todos estes aspectos. Assim sendo, o conceito que a história nos passa, assim como aquele que estamos a pôr em prática, deve possuir uma coerência com a técnica adoptada.

Inevitavelmente, ao longo dos tempos as tendências variam, umas emergem e outras desaparecem. O estilo da técnica utilizada é também um factor comercial, mas também o conceito, acreditando que ambos evoluem e se desenvolvem de forma semelhante. O aprofundamento e a coerência de ambas as partes é defendido por Fawcett: *“as we have said, greater knowledge will result in a better illustrator”*³⁰ (FAWCETT, 1958, p. 18).

2.7.5 Composição/traçado

*“Composition is the process of identifying the formal elements and organising them to produce a final image.”*³¹ (Präkel, 2010, p. 13).

Segundo Präkel, quando produzimos uma composição existe um conjunto de elementos que devem ser facilmente identificáveis; a linha, a forma, tons, o espaço, a textura e por fim a cor.

Iniciando a explicitação de cada um deles, concluiu-se que o tipo de traçado é um aspecto que deve ser ponderado quando realizamos a concepção de uma imagem, não só o elemento que este cria mas também a sua intensidade, regularidade, expressividade são características que lhe conferem significado.

*“Their shapes and direction – can have a strong influence on mood in an image.”*³² (Präkel, 2010, p. 14). A expressividade de uma linha é influenciadora das interpretações que retiramos de determinada imagem, apesar de a nossa apreciação inicial se basear apenas na leitura ou na forma que cria. O autor

³⁰ “ como já dissemos, um conhecimento maior resultará num ilustrador melhor”

³¹ “ Composição é o processo de identificar os elementos formais e organizá-los para produzir uma imagem final.”

³² “ As suas formas e direcção - podem ter uma forte influência no humor de uma imagem.”

Enric Jardí apresenta um exemplo em que nos apercebemos de forma imediata de como uma linha regular e fina nos remete automaticamente para um desenho técnico, e como apenas utilizando este tipo de traçado na ilustração apresentada seguidamente é realizada uma ironia de fácil entendimento.(JARDÍ, 2012, pp. 32-33).

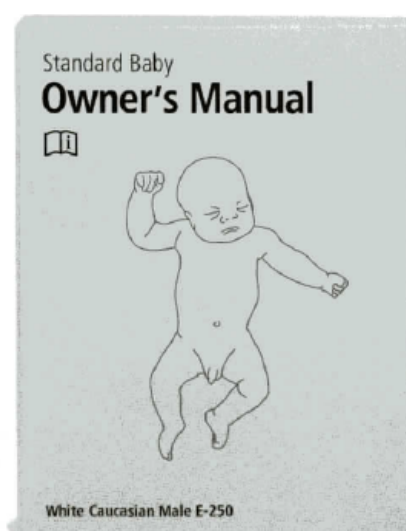


Fig. 22. *Standard Baby Owner's Manual*, (JARDÍ, 2012, p. 32).

No entanto, não é este o único exemplo em que o tipo de linha possui relevância. Os círculos apresentados seguidamente são iguais no seu diâmetro, ou seja, a sua forma geométrica e matemática é a mesma, mas com a utilização de diferentes tipos de grafismo para os criar iremos obter sensações ou sentimentos díspares quando os observarmos.

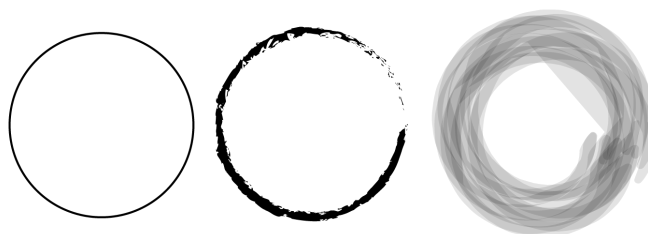


Fig. 23. *Um círculo, diferentes técnicas*, imagem da autora (2017).

A forma é algo que se sucede à linha, pois podemos considerar que é através da mesma que esta é criada, podendo a linha estar ou não presente, sendo possível a forma ser delimitada por luz, textura ou cor. Segue-se a adição de sombras e pontos de luz, para garantirem volume.

O encadeamento dos elementos da composição é realizado de uma forma lógica e organizada; Prosseguindo com a questão da luz/sombra, entramos no componente seguinte, a tonalidade:

*“Black and white was once the only kind of image available. However, a black-and-white image contains more than just black and white, light and dark, it has a full range of tones from paper white through light, mid-and-dark greys to dense black.”*³³ (Präkel, 2010, p. 15).

2.7.6 Os símbolos e a sua colocação

*“every act of looking and seeing is also an act of not seeing—some things must remain invisible if we are to pay attention to other things in view.”*³⁴ (SCHIRATO & WEBB, 2004, p. 14)

Quando o artista decide criar uma imagem como forma de comunicação, deve ter em consideração aquilo a que irá conferir relevância, de modo a que consiga transmitir o conjunto de ideias e o conceito de uma forma mais directa e menos passível de subjectividade. O conceito de símbolo foi já abordado anteriormente, mas existem inúmeras variáveis dentro do mesmo que nos ajudam a entender de uma forma mais precisa o que essas imagens podem representar e como o seu significado se vai alterando através de factores culturais.

*“A metasymbol is a symbol whose meaning transcends the tangible realm of simple one-to-one relationships. History, culture, and traditions all play a role in creating metasymbols, such as the dove with an olive branch as symbol of peace.”*³⁵ (MEGGS, 1992, p. 8)

³³ “O preto e branco eram em tempos o único tipo de imagem disponível. No entanto, uma imagem a preto e branco contem mais do que preto e branco, claro e escuro, tem uma gama completa de tons desde o branco papel para claro, cinzentos meio escuros para preto denso.”

³⁴ “Em segundo lugar, qualquer acto de olhar e ver é também um acto de não ver - algumas coisas devem permanecer invisíveis se quisermos prestar atenção para outras coisa em vista.”

³⁵ “Um meta-símbolo é um símbolo cujo significado transcende o domínio tangível de relações simples de um-para-um. História, cultura e tradições desempenham um papel na criação de meta-símbolos, tais como a pomba com um ramo de oliveira como símbolo da paz.”



Fig. 24. *Metasymbol*, (MEGGS, 1992, p. 8)

A primeira abordagem a ser realizada, ainda anteriormente à escolha dos diferentes elementos, é a análise de qual será o tamanho total do projecto, assim como que espaço irá ocupar, qual o seu tipo de impressão e se irá ser reproduzido a cores ou a preto e branco, todos estes aspectos são relevantes na mensagem que este irá transmitir e no modo como o fará.

Após esta primeira análise, iniciaremos a escolha dos elementos, que é sempre um aspecto importante na realização de qualquer peça gráfica, tal como o tamanho e a colocação dos diferentes elementos de uma imagem, ou ilustração são também maneiras de comunicar diferentes significados. (JARDÍ, 2012, p. 9)

2.7.7 Variáveis da observação

*“the way we see things is affected by what we know or what we believe. In the Middle Ages when men believed in the physical existence of the hell the sight of fire must have meant something different from what it means today”*³⁶ (BERGER, 1972, p. 8)

O autos complemente: *“we never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves.”*³⁷ (BERGER, 1972, p. 9)
(BACHELARD, 1998, p. 184) “O poeta não me confia o passado de sua imagem e no entanto sua imagem se enraíza, de imediato, em mim.” Cada imagem que

³⁶ “a maneira como vemos as coisas é afectada pelo que sabemos ou pelas nossas crenças. Na Idade Média quando se acreditava na existência física do inferno a visão de fogo devia ter um significado diferente do que tem hoje.”

³⁷ “nunca olhamos para só uma coisa; estamos sempre a ver a relação entre as coisas e nós mesmos.”

o Homem possui a oportunidade de analisar, de uma forma consciente ou inconsciente, irá ser remetida para um conjunto de vivências e experiências anteriores, que lhe irá conferir a sensação de reconhecimento da mesma.

“Dizer que abandonamos hábitos intelectuais é uma declaração fácil, mas como cumpri-la? Aí está, para um racionalista, um pequeno drama diário, uma espécie de desdobramento do pensamento que por mais parcial que seja seu objecto — uma simples imagem — não deixa de ter uma grande repercussão psíquica.”

(BACHELARD, 1998, p. 184).

Mesmo que tentemos não o fazer, a nossa mente alberga um conjunto de memórias que serão influenciadoras na abordagem que teremos para com a imagem, e a forma como todo o nosso pensamento é guiado, as conexões que realiza, assim como a ordem pela qual surge cada um desses pensamentos.

“The interpreter understands the symbol through previous knowledge and experience. Spoken or written words are symbols. [...] the word bird functions as a symbol, its designation is arbitrary, for there is no reason for this word to represent a bird instead of a vegetable or a fruit.”³⁸ (MEGGS, 1992, p. 8)

The image shows the word "bird" in a large, bold, lowercase, sans-serif typeface. The letters are black and set against a plain white background. The font is clean and modern, with no serifs or decorative elements.

Fig. 25. *Symbol*, (MEGGS, 1992, p. 8).

Cada ser humano, é assim, um ser único, no que se refere à interpretação da imagem, tendo em conta todas as recordações que este possui, que lhe garantem um carácter particular no campo do pensamento.

³⁸ “ O intérprete compreende o símbolo através do conhecimento e experiência anteriores. Palavras faladas ou escritas são símbolos. Na figura 1-13, a palavra *passado* funciona como símbolo, a sua designação é arbitrária, pois não há razão para que esta palavra represente um pássaro em vez de um vegetal ou um fruto.”

*“the extent to which we see, focus on and pay attention to the world around us (the three actions are inextricably linked) depends upon the specific context in which we find ourselves.”*³⁹ (SCHIRATO & WEBB, 2004, p. 14).

O nosso estado psicológico momentâneo, é algo extremamente influenciador:

*“Now we could say that the psychological state of the men in this extreme condition has produced an effect so that the waves have become, in their minds, like rocks. But [...] every act of perception takes place within a context that orients, influences or transforms what we see”*⁴⁰ (SCHIRATO & WEBB, 2004, p. 15)

2.7.8 Simbologia das cores

*“color is, in some sense, most closely related to music. They both have rhythm and harmony and are used to add emphasis and feelings. They can play directly on our sense and emotions and bypass our conscious minds, or they can be used for purely intellectual pursuits.”*⁴¹ (BLEICHER, 2012, p. XV)

A cor é um aspecto fundamental quando estudamos a área da cultura visual, é um transmissor de significados, muitas vezes utilizada como meio de comunicação, é um aspecto relevante mas dificilmente independente do resto da imagem: “Comunicar solo con colore es casi imposible” (JARDÍ, 2012, p. 37); A escolha da cor é influenciadora da interpretação que a imagem terá para o observador; “Conhecemos muito mais sentimentos do que cores. Dessa forma, cada cor pode produzir muitos efeitos, frequentemente contraditórios. Cada cor atua de modo diferente, dependendo da ocasião. O mesmo vermelho pode ter efeito erótico ou brutal, nobre ou vulgar.” (Heller, 2013)

Devemos ter em consideração que em cada seio cultural o significado/ associação da cor é variável: *“si conseguimos transmitir un mensaje de*

³⁹ “ Em terceiro lugar, a medida em que vemos, nos concentramos e prestamos atenção ao mundo que nos rodeia (as três acções estão inextricavelmente ligadas) depende do contexto específico em que nos encontramos.”

⁴⁰ “ Agora poderíamos dizer que o estado psicológico do homem nesta condição extrema produziu um efeito de modo que as ondas se tornaram, em suas mentes, como pedras. Mas, como vimos com os nossos exemplos anteriores de condução e de fotografia, cada acto de percepção ocorre dentro de um contexto que orienta, influencia ou transforma o que vemos”

⁴¹ “ a cor é, em certo sentido, mais estreitamente relaciona com a música. Ambas têm ritmo e harmonia e são usadas para adicionar ênfase e sentimentos. Elas podem influenciar directamente os nossos sentidos e emoções e ignorar as nossas mentes conscientes, ou elas podem ser usadas puramente para actividades intelectuais.”

esperanza, es porque estamos invitando al lector a recordar la convención cultural que descansa sobre el verde como color de la esperanza."⁴² (JARDÍ, 2012, p. 37).

Corroborando a afirmação de Jardí, *"From antiquity to the present day, color has been embedded with cultural meaning its perception and use have been influenced by many factors, including the actual material source of the colorant itself."*⁴³ (PHIPPS, 2010, p. 5). Segundo Heller, a combinação das cores é também um aspecto fundamental e fulcral no significado que as mesmas vão transmitir.

Heller enfatiza a opinião dos autores referidos anteriormente, acrescentando que não depende apenas da cultura em que estamos inseridos e de qual a conotação que esta confere a determinada cor, mas também do objecto/espço em que a cor está inserida.

" Não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos. A cor num traje será avaliada de modo diferente do que a cor num ambiente, num alimento, ou na arte." (HELLER, 2013)



Fig. 26. Simbologia das cores. (HELLER, 2013)

⁴² " se conseguimos transmitir uma mensagem de esperança, é porque estamos a convidar o leitor a recordar uma convenção cultural que aceita no verde como a cor da esperança."

⁴³ " Desde a antiguidade até aos dias de hoje, a cor tem sido incorporada com significados culturais, a sua percepção e utilização têm sido influenciadas por vários factores, incluindo a fonte material do próprio corante."

2.8 Fotografia

“a Fotografia (é preciso por comodidade aceitar esse universal, que por enquanto apenas remete à repetição incansável da contingência) tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento” (BARTHES, 1980, p. 15).

A fotografia é uma das artes mais consumadas do mundo. A minha grande questão relacionada com esta temática é se a mesma depende ou não de quem a produz, se será somente uma reprodução fidedigna da realidade ou antes, a reprodução da realidade do ponto de vista do fotógrafo. Cada imagem, como é afirmado por Barthes, carrega em si todo o conjunto de sentimentos que o fotógrafo possui no momento do disparo. Nós, como meros observadores daquele rectângulo (descontextualizado do momento em que foi reproduzido), não obtemos essa percepção, acreditando assim que estamos a observar a totalidade do acontecimento.

*“Photography is the art of telling a story through a still image”*⁴⁴ (VILAS-BOAS, 2014, p. 110); O autor apresenta-nos uma definição daquilo que pode ser a arte de fotografar que na minha opinião se opõe à de Barthes, no sentido em que para uma historia ser contada na sua totalidade teríamos de possuir todo o conjunto de factos que estavam a ocorrer no momento da fotografia e não apenas a secção da realidade que é captada pelo aparelho.

Para Berger uma fotografia é uma representação momentânea de um modo de ver: *“an image became a record of how we saw things”*⁴⁵ (BERGER, 1972, p. 10). Afirma ainda que quanto mais imaginativa for a imagem, mais profundamente poderemos partilhar a experiência do seu artista.

*“More precisely, it could be argued that photography has the function of helping one to overcome the sorrow of the passing of time”*⁴⁶ (BOURDIEU, 1990, p. 14).

⁴⁴ “A fotografia é a arte de contar uma história através de uma imagem imóvel”

⁴⁵ “uma imagem passou a a gravar a maneira como vemos as coisas”

⁴⁶ “ Mais precisamente, pode-se dizer que a fotografia tem a função de ajudar a superar a tristeza do passar do tempo”

Bourdieu oferece-nos uma nova percepção da função da fotografia como muito mais do que um processo artístico ou modelador da mente humana. Sendo também estas características associadas à prática fotográfica, o autor observa a mesma como um acto de magia, que incrivelmente acaba por substituir tudo aquilo que o tempo possui a capacidade de destruir, sendo um auxiliar de memória que nos faz sentir de um modo irracional poderio sobre o tempo.

O tempo passa, os momentos acontecem, e a memória ao longo dos tempos é algo que começa a ficar escassa, e assim o Homem, que acredita de forma afincada que cada álbum, cada rectângulo, possui a capacidade de guardar em si todos os momentos bons ou menos bons que viveu: “a intenção é a de eternizar os seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros” (FLUSSER, 1998, p. 61). Dando ênfase ao referido anteriormente, deparamo-nos com a afirmação de Flusser, em que claramente enfatiza o facto de nós, seres humanos, nos tentarmos eternizar através da fotografia.

Oferecemos estes objectos imagéticos como se de meros produtos se tratassem, podendo assim questionar se “As fotografias serão bens de consumo como bananas ou sapatos?” (FLUSSER, 1998, p. 40).

Estará a espécie humana a perder a noção artística daquilo que é o acto de fotografar, do poderio que possui uma imagem fotográfica?

Em SCHIRATO & WEBB (2004) encontramos uma possível resposta para esta questão, não de uma forma directa, mas quando é conferida uma conotação tão relevante ao acto de fotografar, quando é referido de uma forma explícita que, quando realizada por um artista fotográfico, não é de todo uma acção arbitrária, podemos claramente afirmar que não estamos a perder, pelo menos de uma forma total, a noção artística da fotografia.

“Planning and taking a photograph is, like many human activities, an intensely visual experience; so is driving a car, where we are constantly visualising and making sense of the space through which we are moving. There is one big difference, of course: driving a car is a relatively unreflective activity and even below the level of consciousness, while taking a photograph is usually conscious, deliberate and self-reflective.” (SCHIRATO & WEBB, 2004, p. 14)

2.8.1 Fotografia como comentário social

Actualmente todas as artes, incluindo a fotografia, possuem uma função sócio-cultural. A fotografia é uma forma de arte, no entanto a mensagem que é transmitida através da mesma pode ser utilizada como um meio de expressão e comunicação de problemas que ocorrem na actualidade, uma crítica, uma chamada de atenção, ou até mesmo um novo ponto de vista que muitos de nós ainda não possuímos a capacidade de ver.

Existem inúmeras imagens fotográficas com um valor artístico deveras relevante, que foram criadas com uma base documental, ou seja, não foram produzidas com uma base meramente artística. O pensamento do fotógrafo estava centrado em documentar determinado momento, determinada situação, e pode acontecer que devido ao valor emotivo da imagem, assim como ao impacto que cria no observador, a mesma possa transformar-se numa obra de arte.



Fig. 27. Calle Cuauhtemotzin, Ciudad de México, Henri Cartier-Bresson, (1934).

“According to Karen Becker Orn, documentary was thought of primarily “as having a goal beyond the production of a fine print”. The documentary photographer’s intention was social investigation and, hopefully, “to pave the way for social change”⁴⁷ (cit. por GELDER & WESTGEEST, 2011, p. 152)

⁴⁷ “De acordo com Karen Becker Orn, o documentário foi pensado principalmente “como tendo um objectivo além da produção de uma cópia final”. A intenção do fotógrafo do documentário era a investigação social e, espero, “para pavimentar o caminho para a mudança social””

Os *media* são o principal meio de difusão de informação, são estes que possuem a capacidade de expor, assim como de conferir relevância à disciplina da fotografia como crítica sócio-cultural. O uso desta disciplina com este fim não é algo totalmente novo, no entanto, o seu ênfase é cada vez maior, tal como o numero de praticantes desta vertente da fotografia tem aumentado.

*“Today, many artists deploy photography for critical commentary on all sorts of issues in society, while also seeking inspiration in the long-standing tradition of the medium’s documentary uses.”*⁴⁸ (GELDER & WESTGEEST, 2011, p. 152)



Fig. 28. *Irving Blumm and Penny Moffitt*, Dennis Hopper, (1964).



Fig. 29. *Documentary photo*, Björn Bechstein, não datado.

2.8.2 As vertentes da fotografia

Na sua origem, o conceito de fotografia, assim como a sua utilidade e finalidade, diferiam substancialmente daquilo com que nos deparamos actualmente. Representar algo de uma forma fidedigna, real, e a um preço bem mais reduzido do que o da pintura eram as suas funções, não era considerada uma forma de arte e estava na realidade mais perto da área da ciência devido a todo o processo que estava inerente à realização da mesma.

⁴⁸ “Hoje em dia, muitos artistas dedicam a fotografia a comentários críticos sobre todos os tipos de questões da sociedade, enquanto também procuram inspiração na longa tradição dos usos dos documentários médiums.”

A fotografia, actualmente, é um meio fácil e recorrente de transmitir informação, a sua produção é cada vez mais acessível e a sua presença mais notória e repetida.

*“it is almost as unusual to pass a day without seeing a photograph as it is to miss seeing writing. In one institutional context or another — the press, family snapshots, billboards, etc. — photographs permeate the environment, facilitating the formation/reflection/inflection of what we 'take for granted'. The daily instrumentality of photography is clear enough, to sell, inform, record, delight.”*⁴⁹ (cit. por WELLS, 2000, p. 130)

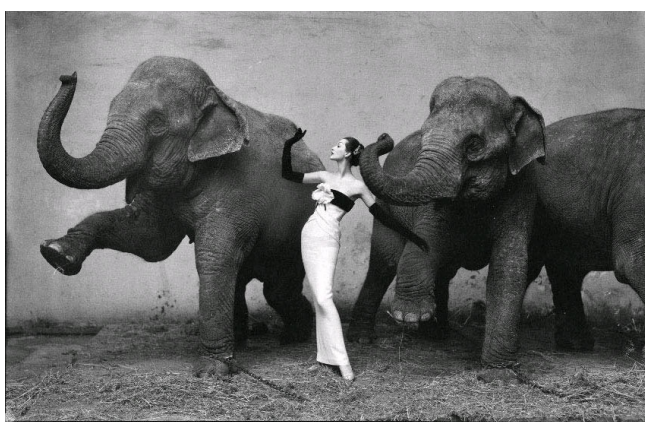


Fig. 30. *Dovima com elefantes*, Richard Avedon, (1955).

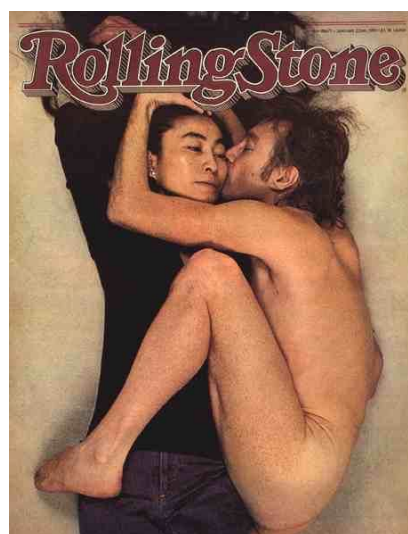


Fig. 31. *John and Yoko* – Capa da Rolling Stone, Annie Leibovitz, (1981).



Fig. 32. *Vintage levi ads work*, autor desconhecido, (2011).

⁴⁹ “ É QUASE TÃO INCOMUM passar um dia sem ver uma fotografia como é perder ver escrita. Num contexto institucional ou outro - a imprensa, as fotos de família, os cartazes, etc. - as fotografias permeiam o ambiente, facilitando a formação/reflexão/inflexão do que “damos por garantido”. A instrumentalizado diária da fotografia é suficientemente clara, para vender, informar, gravar, deliciar.”

Após inúmeras gerações, a utilização da fotografia ramificou-se e difundiu-se de um modo exponencial, iniciou-se assim a sua utilização em diversas áreas de estudo, tornando-se algo multidisciplinar com um número de variáveis incontáveis.

Em áreas como o jornalismo, a publicidade ou a educação, entre outras, podemos encontrar imagens fotográficas, aqui já com uma ideologia diferente, sendo produzidas sem intenção de se tornarem obras de arte, mas antes de representar ou ilustrar determinada intenção. Algumas dessas imagens tornaram-se obras de arte de forma involuntária:

“in the second half of the 1960’s, documentary practice entered museums where it was consecrated as a modernist art. Many photographs, which were not intended to be art at all, were thus recuperated for an art market in search of a formalist validation that would allow them to be sold as art.”⁵⁰ (GELDER & WESTGEEST, 2011, p. 152)

Concluindo, podemos afirmar que vivemos num mundo regido pela imagem fotográfica e pela dispersão da mesma. Este conjunto de imagens auxilia-nos a representar os valores pelos quais a nossa sociedade se rege, e é de facto uma forma interessante e única de a definir de um modo que nunca antes foi utilizado.

“Clear, but only to the point at which photographic representations lose themselves in the ordinary world they help to construct.” (cit. por WELLS, 2000, p. 130)

No entanto, Burgin, com a citação apresentada anteriormente, levantou-me uma questão que considero relevante: até ‘que ponto’ as próprias fotografias, todo o seu conceito, e a notoriedade que alcançaram, não se dispersam na nossa tentativa de representar o mundo de uma forma fútil, simplória, e descabida de técnica, apesar da suposta relevância que acreditamos as mesmas possuírem?

⁵⁰ “ na segunda metade da década de 1960, a prática documental entrou nos museus onde foi consagrada como uma arte modernista. Muitas fotografias, que não se destinavam a ser arte, foram assim recuperadas para um mercado de arte em busca de uma validação formalista que lhes permitisse serem vendidas como arte.”



Fig. 33. *Instagram vs reality*, Chompoo Baritone, (2015).

2.8.3 Mensagem fotográfica

Abordaremos agora mais um aspecto bastante relevante no desenvolvimento deste projecto: sendo a fotografia um dos meios utilizados como forma de expressão, neste projecto é necessário compreender quais os significados, mensagens e símbolos que a mesma pode conter.

*“the photograph analysed offers us three messages: a linguistic message, a coded iconic message, and a non-coded iconic message. The linguistic message can be readily separated from the other two, but since the latter share the same (iconic) substance, to what extent have we the right to separate them?”*⁵¹ (cit. por WELLS, 2000, p. 117)

Segundo Barthes (cit. por WELLS, 2000, p. 117), a fotografia possui três mensagens distintas, uma linguística, uma icônica codificada e uma icônica não codificada, mas que no fundo podem ser consideradas indissociáveis. No entanto, há uma primeira tentativa por parte do observador de inicialmente separar a mensagem linguística das restantes. Barthes desenvolveu estudos na área da semiótica da fotografia, e para um melhor entendimento daquilo que para este autor são as três mensagens de uma imagem precisamos de entender o que cada uma das designações anteriores significam. “Mensagem icônica codificada” refere-se assim à história que a imagem representa, é facilmente percebida e identificada pelo observador, possui uma componente emotiva e remete cada observador para memórias pessoais. “Mensagem

⁵¹ “a fotografia analisada oferece-nos três mensagens: uma mensagem linguística, uma mensagem icônica codificada, e uma mensagem icônica não codificada. A mensagem linguística pode ser prontamente separada das outras duas, mas como as últimas duas partilham a mesma substância (icônica), até que ponto temos o direito de as separar.”

icónica não codificada”, ao contrário da designação apresentada anteriormente, não tem qualquer ligação com o emocional, não depende de nenhum contexto sócio-cultural específico, ou seja, é apenas a noção humana da identificação de um objecto. Existe ainda a “mensagem linguística” por detrás de cada imagem fotográfica, que como explicitado anteriormente tentamos automaticamente desassociar das restantes.

*“If the distinction permits us to describe the structure of the image in a simple and coherent fashion and if this description paves the way for an explanation of the role of the image in society, we will take it to be justified. The task now is thus to reconsider each type of message so as to explore it in its generality, without losing sight of our aim of understanding the overall structure of the image, the final inter-relationship of the three messages.”*⁵² (BARTHES cit. por WELLS, 2000, p. 117).

Barthes, na citação apresentada anteriormente, (cit. por WELLS, 2000, p. 117), defende e demonstra que não iremos desenvolver um entendimento correcto e aprofundado da totalidade da mensagem da imagem se analisarmos cada uma das secções da mesma de uma modo individual, ou seja, devemos analisar cada uma das suas componentes sem as descontextualizarmos.

A fotografia é um modo de transmitir mensagens, de “escrever textos” que simplesmente não estão escritos com os caracteres que tão bem conhecemos, mas precisamos de as ler de forma corrida, uma imagem como um discurso. Como qualquer outro discurso, este conjuga textos, textos estes que se sobrepõem, que se atropelam, textos que já existiam e que por si só já possuem uma conotação preconcebida no seu contexto histórico e cultural.

*“The intelligibility of the photograph is no simple thing; photographs are texts inscribed in terms of what we may call 'photographic discourse', but this discourse, like any other, engages discourses beyond itself, the 'photographic text', like any other, is the site of a complex 'intertextuality', an overlapping series of previous texts 'taken for granted' at a particular cultural and historical conjuncture”*⁵³ (cit. por WELLS, 2000, p. 131)

⁵² “ Se a distinção nos permite descrever a estrutura da imagem de uma forma simples e coerente e se esta descrição abre caminho para uma explicação do papel da imagem na sociedade, vamos levá-la a ser justificada. A tarefa agora é reconsiderar cada tipo de mensagem de modo a explorá-la na sua generalidade, sem perder de vista o nosso objectivo de compreender a estrutura geral da imagem, a inter-relação final das três mensagens.”

⁵³ “ A inteligibilidade da fotografia não é uma coisa simples; as fotografias são textos inscritos no que nós podemos chamar de “discurso fotográfico”, mas este discurso, como qualquer outro, envolve-se em discurso além de si mesmo, o “texto fotográfico”, como qualquer outro, é o sitio de uma “intertextualidade” complexa, uma série de sobreposições de textos anteriores “dados como garantidos” numa determinada conjuntura cultural e histórica.”



Fig. 34. *Bruised Behind the Mask*, Daryna Barykina, não datado.



Fig. 35. *Reduce the Use of Plastics*, Chris Jordan, não datado.

Em suma, podemos concluir que cada fotografia pode conter dentro de si mesma inúmeras mensagens, que nos irão remeter para demais que automaticamente (devido à cultura visual que possuímos) nos transmitirão para novas realidades, novos conceitos. Dificilmente a mensagem de uma imagem fotográfica é única, inquestionável e exacta, vai ter sempre agregada uma conotação subjectiva, uma relação com o estado emocional do seu observador e deverá sempre ser analisada no contexto histórico e cultural em que se encontra inserida.

2.8.4 A câmara

*"In advanced capitalist societies across the planet, people are now teaching themselves to be media. They attach digital camcorders to their eyes at any event of public or private importance and make endless overlapping records of their memories"*⁵⁴ (MIRZOEFF, 2002, p. 11).

A câmara como objecto foi algo desenvolvido e criado de modo a servir o Homem, como um auxiliar de memória ou simplesmente como algo que

⁵⁴ " Nas sociedades capitalistas avançadas em todo o mundo, as pessoas estão-se a ensinar a serem meios de comunicação. Eles põem câmeras digitais nos seus olhos em qualquer evento publico ou privado e fazem sobreposições de registos intermináveis nas suas memórias."

este poderia usar de forma livre e arbitrária, satisfazendo as suas necessidades. Porém, actualmente podemos questionar se não será a câmara que rege o Homem, que o molda, que o leva a agir em determinada direcção, de modo a capturar um momento que provavelmente nem existiria. A sociedade está assim, agora, moldada para uma nova realidade, em que “a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feed-back* para o seu contínuo aperfeiçoamento” (FLUSSER, 1998, p. 62)

Somos meros peões, guiados e influenciados por um programa que acreditamos controlar, mas na realidade “o aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se” (FLUSSER, 1998, p. 63).

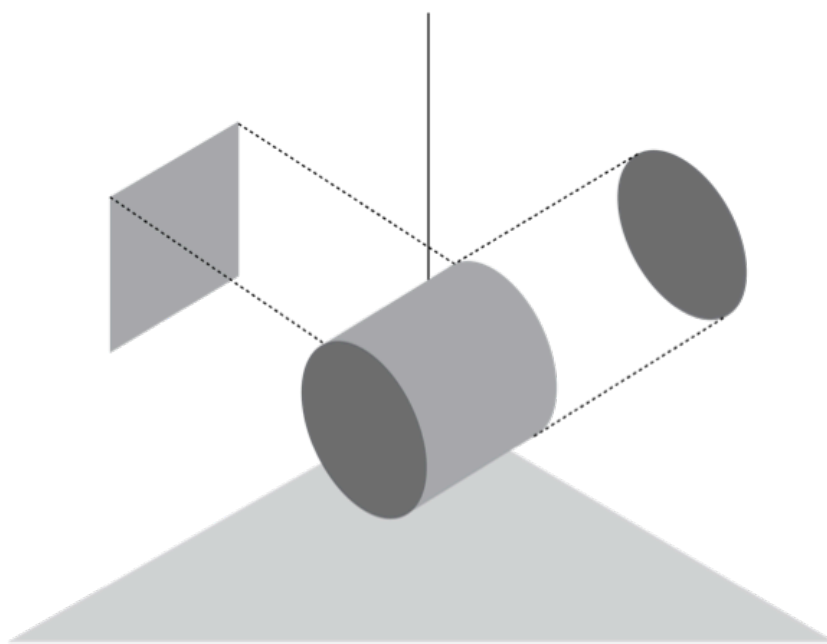


Fig. 36. *Diferentes perspectivas*, imagem da autora (2017)

2.9 Ilustração e fotografia

“Os ilustradores têm usado a fotografia como ferramenta de referência há muitos anos. Para aqueles que criam desenhos em locação, a câmera forneceu uma excelente forma de melhorar a memória” (CRUSH, 2010, p. 68).

Inicialmente a fotografia servia apenas como um registro de tudo aquilo que o ser humano observava, possuía um carácter documental, como explicitado anteriormente. As suas potencialidades foram fortemente exploradas, dando-se a sua inserção em diferentes áreas. Um dos exemplos do seu uso ao serviço de outra disciplina foi a sua utilização como base para ilustrações, servindo de modelo, de modo a não fugir a qualquer noção de proporção assim como a garantir um carácter mais realista, no entanto na maioria das vezes, não era notória a sua presença na imagem final.



Fig. 37. *Lincoln the Railsplitter*, Norman Rockwell, (1965)

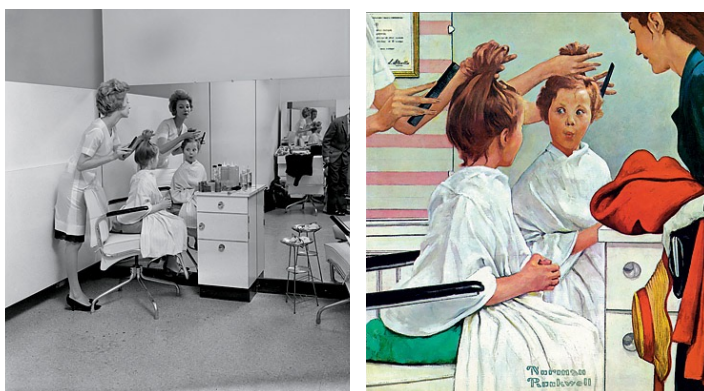


Fig. 38. *First Trip to the Beauty Shop*, Norman Rockwell, (1973).

A fotografia tornou-se assim um meio para atingir um fim, era um auxiliar. Com o aparecimento da era digital, e com uma adesão afincada à tecnologia por parte dos praticantes da ilustração, este meio foi cada vez mais explorado e utilizado.

Crush (2010, p. 68) explica que a fotografia permitiu ao ilustrador não depender apenas das suas capacidades de desenho, sendo assim um meio facilitador. Mas será que ao longo das gerações seria apenas esta a função da fotografia associada à ilustração? Até que ponto a união de duas áreas, sem existir supremacia de uma sobre a outra, não seria a inovação que o mundo artístico necessitava?

Com o desenvolvimento e o alargamento da área de ilustração, possuindo a noção de que dentro do seu processo isto já ocorria, a fotografia ganha algum ênfase no seu resultado final, as foto-montagens e colagens digitais sendo exemplos de técnicas deste tipo. A supremacia de uma das áreas, com o uso destas técnicas, foi-se dissipando e os métodos utilizados na era pré-digital já o previam, como afirma Crush: “significava reproduzir e imprimir uma imagem fotográfica que poderia ser cortada ou rasgada e colada (com cola) dentro de outra imagem” (CRUSH, 2010, p. 68). Podemos afirmar que a tecnologia facilitou grandemente esta união, mas será que a foto-montagem, assim como as colagens, são os únicos meios para a realizar?

Será que não é possível, criar uma realidade em que ambas as disciplinas se sintam no seu ambiente natural ? Uma realidade em que não exista uma barreira entre ambas, onde não se entenda onde ocorre o início de uma, e o fim de outra ?

Eu acredito que sim, e Del Grosso corrobora a minha opinião tendo, originado um conjunto de auto retratos, nos quais ocorre uma mistura de fantasia e realidade no culminar das duas disciplinas anteriormente referidas.

*"Since my childhood, drawing has always been a passion, but when I discovered photography, I thought that the combination of these two passions would allow me to give free rein to my imagination."*⁵⁵ afirmou Del Grosso. (DEL GROSSO, 2015)

⁵⁵ “ Desde a minha infância, o desenho sempre foi uma paixão, mas quando eu descobri a fotografia, pensei que a combinação destas duas paixões me iria permitir a dar rédea livre à minha imaginação.”



Fig. 39. *The Sketch of a Life*, Sébastien Del Grosso, (2015).

Como explicita anteriormente, através da junção de duas paixões possuiu a capacidade de representar livremente tudo o que a sua imaginação continha. Revejo-me em cada palavra que transcrevi, e foi o mesmo conjunto de paixões que serviu de base e inspiração para todo este projecto.

No entanto, acredito que a presença da folha de papel no trabalho de Del Grosso possa ser ainda uma barreira, apesar de menos significativa, entre estas duas áreas, encontrando-se já apesar disso a ocorrer de um forma discreta alguma intervenção directa na imagem fotográfica.

Sendo a fotografia impressa, ou mesmo que digital, já um pedaço de papel, ou uma representação do mesmo, porque não podemos nós, ilustradores, intervir directamente sobre a mesma?

Na minha opinião é algo totalmente plausível, esta barreira pode e deve ser quebrada, e só assim será realizada, na sua totalidade, a união das duas realidades.

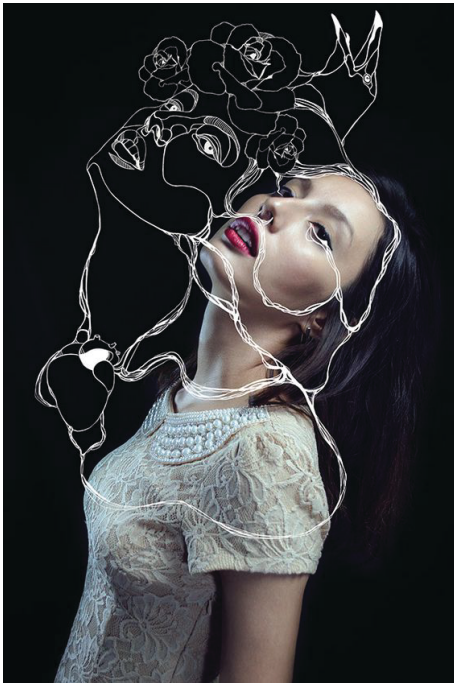


Fig. 40. *Experimental photography and illustration work*, Adolfo Felix, não datado.



Fig. 41. *Kanye illustration over photograph*, Richie Velazquez, não datado.

No decorrer deste projecto esta técnica foi utilizada, como poderemos perceber mais detalhadamente no capítulo da descrição do projecto.

3. Projecto

3.1. Enquadramento

O principal objectivo deste projecto consistiu em representar visualmente a interpretação individual realizada por diferentes pessoas de excertos retirados e descontextualizados da obra *Menina do Mar*, de Sophia de Mello Breyner. Para a realização da interpretação individual, a cada um foi pedido que expressasse o que sentia, as memórias que obtinha e as emoções que lhe eram evocadas através da leitura de cada um dos excertos disponibilizados. Como podemos nós analisar as emoções e memórias que são despertadas e descritas sem previamente compreendermos como o processo de associação da leitura ou da visão com momentos ou situações anteriormente vividas ocorre?

Se queremos alcançar resultados fidedignos, é crucial compreendermos todo o mecanismo inerente a este processo. *“it can be anything. Even one word can trigger a memory, everyone has different memories and experiences so for everyone it is different”*⁵⁶ (BURKE, 2011, p. 115). Como afirma Burke, uma das primeiras noções que necessitamos de interiorizar prende-se com o facto de cada pessoa ser única, ou seja, cada interpretação obtida terá de ser analisada no interior do contexto do indivíduo, da sua personalidade, experiências e estado emocional, assim como do meio e da cultura em que está inserido.

*“i think that when a book describes places or even meals or nature it evokes a feeling. For example, when a reader reads about some special thing, which he then immediately associates with a memory”*⁵⁷ (BURKE, 2011, p. 116).

Podemos afirmar que a evocação de memórias aquando da leitura de um texto, ou da observação de uma imagem, é algo inato e intrínseco ao ser humano, sendo um processo que nos invade e que nos domina, seja ele realizado de forma consciente ou inconsciente.

⁵⁶ “pode ser qualquer coisa. Até uma palavra pode desencadear uma memória, toda a gente tem memórias e experiências diferentes, logo é diferente para toda a gente”

⁵⁷ “ eu acho que quando um livro descreve lugares ou mesmo refeições ou natureza evoca um sentimento. Por exemplo, quando um leitor lê sobre alguma coisa especial, que ele imediatamente associa a uma memória”

“knowing that a system which takes over the signs of another system in order to make them its signifiers is a system of connotation, we may say immediately that the literal image is *denoted* and the symbolic image *connoted*. ”⁵⁸ (cit. por WELLS, 2000, p. 117)

Barthes, (cit. por WELLS, 2000, p. 117), aprofunda e explicita a temática em estudo, num contexto mais direccionado para a imagem e não para a literatura, ainda que, o mecanismo cerebral que realiza a evocação de memórias, através de leitura ou de observação seja análogo.

Barthes introduz assim dois conceitos, utilizados na citação anterior, o de denotação e o de conotação. O primeiro refere-se ao significado declarado nas imagens, em suma, é aquilo que vemos de um forma clara quando observamos algo. O segundo conceito já possui um significado arbitrário, estando a interpretação dependente de regras, convenções e experiências que o observador possui e aprendeu. A formulação de Burke apresentada anteriormente corrobora o conceito de conotação de uma forma clara, dando primazia à individualidade do ser e ao contexto em que este se encontra inserido.

Peruzzolo enfatiza, realizando a explicitação de como o significado dos signos e símbolos se desenvolve na nossa mente, não estando dependentes do meio ou modo como se apresentam.

“você entrou, portanto, em contato com uma matéria linguística, podemos dizer “matéria significante” (alguns dizem signos, mas prefiro dizer sinais...)... Você, então, detectou sinais que, formando uma cadeia com potencialidade de vir a significar, isto é, significante, despertaram em você significados já constituídos, em grande parte, na sua mente e que você ligou como um conceito” (PERUZZOLO, 2015, p. 13).

⁵⁸ “sabendo que um sistema que aproveita os sinais de outro sistema para os tornar seus é um sistema de conotação, podemos dizer imediatamente que a imagem literal é denotada e que a imagem simbólica é conotada.”

3.2 Caracterização do projecto

Como explicitado anteriormente, este projecto tem por base a criação de um conjunto de peças visuais que representam o conjunto das interpretações realizadas por diferentes sujeitos. A procura de um grupo com diferentes nacionalidades e diferentes faixas etárias foi um dos critérios de selecção. Esta decisão adveio do facto de querer explorar de uma forma mais minuciosa a diversidade, assim como a dispersão da cultura visual. Cada sujeito, foi confrontado com sete excertos descontextualizados. Todos os excertos foram retirados da obra *A Menina do Mar*, de Sophia de Mello Breyner. O objectivo era o de ler e passar para o papel, da forma mais pura e sem qualquer restrição, o aglomerado de emoções, memórias e sentimentos que emergiam no seu interior, aquando da leitura daquele conjunto de palavras.

Li repetidamente cada conjunto de respostas, tentando compreender do melhor modo o que estariam estes indivíduos a tentar contar-me, a tentar mostrar-me. Procurei encontrar o principal enfoque do projecto, que se prende com o entender do quanto aquilo que nos envolve, que nos rodeia, a cultura visual, mais concretamente, nos influencia. Recorri à minha cultura visual para representar visualmente cada um dos sentimentos, emoções e memórias que estes escreveram. A sua localização geográfica, faixa etária, assim como a sua área de estudo ou formação foram sempre aspectos presentes durante o entendimento das interpretações.

As representações visuais, foram sujeitas a um conjunto de testes e de experiências, procurando a melhor forma de comunicar determinado sentimento, sensação ou memória. O entender de como as memórias são evocadas e como todo este processo se realiza, foi um auxiliar fulcral no início do desenvolvimento da parte visual. A produção surgiu com o culminar de um conjunto de duas técnicas. A fotografia foi utilizada como a representação fiel da realidade, que retrata apenas o momento aos olhos do observador. A ilustração foi utilizada para representar graficamente o que cada um dos sujeitos sentiu, viveu ou recordou, no seio da sua própria realidade.

O projecto é composto por um conjunto de 56 composições gráficas, associadas a uma curta memória descritiva. Estas memórias descritivas

possuem a finalidade de contextualizar cada uma das produções, no seu tempo e espaço.

Para agrupar as diversas obras, foi concebida uma variante miniaturizada de uma “cómoda”, com um conceito directamente relacionado com o restante projecto, como será explicado posteriormente.

3.3 Participantes no projecto

Este projecto baseia-se em diferentes interpretações do conjunto de sete excertos, excertos estes que possuem a conotação de literatura infantil e que foram previamente descontextualizados por mim. As interpretações foram realizadas pelo seguinte grupo de indivíduos:

- 8 sujeitos;
- Idades entre os 18 e os 54 anos;
- Sexo feminino (5) e masculino (3);
- Culturas diversas : alemã, espanhola, italiana e portuguesa;
- Formações académicas diversas: Design gráfico, Administrativa, Matemática, Cultura visual e Literatura Portuguesa.

Houve uma tentativa de escolher indivíduos de diferentes faixas etárias, assim como de diferentes áreas do saber, no entanto como era procurada uma cultura visual relevante existe um número evidente de sujeitos com ligação ao mundo da cultura visual.

3.3.1 Caracterização dos sujeitos

- **1º SUJEITO**

Portuguesa / Mulher / 25 anos / Designer Gráfica / Estudos em Design Gráfico
Confortável é um termo que a caracteriza, procura de uma forma afincada o conforto em tudo aquilo que a vida lhe oferece ou retira. Um pessoa vivida sem questionamentos, com uma cultura visual alargada, um passado que não considero fácil mas que de modo algum possa ser considerado difícil.

- **2º SUJEITO**

Portuguesa / Mulher / 54 anos / Administrativa / Estudos ao nível do ensino secundário

Organizada, ponderada, equilibrada. Uma mulher com três filhos, uma vida interessante e não atribulada, estamos na presença de um sujeito que possui

um conjunto de memórias deveras alargado, histórias de amor que se perderam e outras que ainda prevalecem.

- **3º SUJEITO**

Espanhol / Homem / 27 anos / Matemático / Doutorado em Estatística e análise de dados

Calmo, inteligente, interessado, um naturalista que despreza os bens materiais como nunca tinha algum dia conhecido alguém.

- **4º SUJEITO**

Portuguesa / Mulher / 22 anos / Estudante / Frequenta Mestrado em Design e cultura visual

Calma, mas enérgica. Uma mulher em construção, mas com os ideais muito bem definidos. Possui uma cultura visual desenvolvida, um coração mole, uns olhos que mais do que observar, vêem.

- **5º SUJEITO**

Alemã / Mulher / 22 anos / Estudante / Frequenta Mestrado em Design e cultura visual

Intrigante, diferente, lutadora. Amante da Natureza e dos animais, um ser que vive sem perturbar a vida de outros.

- **6º SUJEITO**

Português / Mulher / 22 anos / Estudante / Frequenta licenciatura em literatura

Extravagante, culta. Com os seus 22 anos, posso afirmar que é uma pessoa muito vivida. Ama toda a gente, procura o amor em tudo o que se mexe. Utópica, excessiva, depressiva, mas extremamente interessante.

- **7º SUJEITO**

Português / Homem / 18 anos / Estudante do ensino secundário

Tímido e reservado. É um lutador, que não sabe conviver com a injustiça. Um temperamento descontrolado, inserido no controlo que aparenta possuir.

- **8º SUJEITO**

Italiano / Homem / 25 anos / Curador / Formação em design

Inovador, extravagante, despreocupado e socialmente discrepante. Acredito ser uma das melhores pessoas que já conheci, e no interior da loucura que aparenta é um ser com uma visão invejável. Para mim, é um artista.

3.3.2. Excertos seleccionados

- **1º EXCERTO**

“Foi para casa muito espantado com o que tinha visto e durante esse dia não pensou noutra coisa. Na manhã seguinte mal acordou foi a correr para a praia. Foi pelo caminho da véspera, tornou a esconder-se atrás das duas pedras, espreitou e ouviu as mesmas gargalhadas da véspera. A menina, o caranguejo, o polvo e o peixe estavam a fazer uma roda dentro de água. Estavam divertidíssimos.” (ANDRESEN, 1998, p. 14)

- **2º EXCERTO**

“Ó polvo, ó caranguejo, ó peixe, acudam-me, salvem-me – gritava a menina do mar.” (ANDRESEN, 1998, p. 15)

- **3º EXCERTO**

“Não te quero fritar nem te quero fazer mal nenhum. Só te quero ver bem, porque nunca na minha vida vi uma menina tão pequena e tão bonita. E quero que me contes quem tu és, como é que vives, o que é que fazes aqui no mar e como é que te chamas.” (ANDRESEN, 1998, pp. 16-17)

- **4º EXCERTO**

“E a Raia gosta muito de me ver dançar. Quando ela dá uma festa convida os tubarões e as baleias e sentam-se todos no fundo do mar e eu danço em frente deles até de madrugada. E quando a Raia está triste ou mal disposta eu também tenho que dançar para a distrair. Por isso sou a bailarina do mar e faço tudo quanto eu quero.” (ANDRESEN, 1998, pp. 20-21)

- **5º EXCERTO**

“Estou aqui - gritou a Menina do Mar.

O polvo, o caranguejo e o peixe, mal a viram pararam de chorar e atiraram-se os três como cães aos pés do rapaz e começaram outra vez a mordê-lo e a picá-lo. O polvo com os seus oito braços chicoteava-lhe as pernas.”

(ANDRESEN, 1998, p. 22)

- **6º EXCERTO**

“E o rapaz abriu a caixa e acendeu um fósforo.

A Menina deu palmas de alegria e pediu para tocar no fogo.

- Isso — disse o rapaz - é impossível. O fogo é alegre mas queima.”

(ANDRESEN, 1998, p. 27)

- **7º EXCERTO**

“É conforme. Enquanto o fogo é pequeno e tem juízo é o maior amigo do homem: aquece-o no Inverno, cozinha-lhe a comida, alumia-o durante a noite.

Mas quando o fogo cresce demais, zanga-se, enlouquece e fica mais ávido, mais cruel e mais perigoso do que todos os animais ferozes.”

(ANDRESEN, 1998, p. 28)

3.4 A caixa

Todo este projecto aborda o ser humano, assim como o conjunto de memórias e vivências que o compõe. Existe uma típica expressão portuguesa, a qual aprecio, que realiza um analogia do ser humano com um livro, em que caracterizamos determinado sujeito como um livro aberto, ou simplesmente como um livro trancado a sete chaves. No entanto, não considero que um livro seja a melhor forma de demonstrar, expor e atribuir um significado a todo este projecto.

As memórias humanas, assim como o conjunto de emoções que são evocadas no decorrer da leitura do grupo de excertos que forneci, é algo na minha óptica totalmente fechado, algo pessoal e íntimo, algo que os sujeitos não iriam partilhar com qualquer um. Seguindo esta linha de pensamento, decidi assim procurar uma abordagem mais fechada, uma solução que guardasse dentro de si mesma tudo aquilo que um dia foram, para os meus inquiridos, momentos valiosos ou terríveis, histórias de amor ou de desgostos. A memória humana e como esta é evocada foi desde o início um ponto que me despertou um interesse bastante elevado, pois apesar de ocorrer naturalmente no cérebro humano é passível de ser partilhada apenas com o conjunto de indivíduos por nós escolhidos, e ainda assim, este restrito grupo com quem divagamos e partilhamos uma realidade que um dia foi a nossa, não possui a capacidade de aceder a todas as nossas memórias em simultâneo, ou seja, é algo que acontece de uma forma progressiva.

Uma cómoda, pensei, sim, um conjunto de gavetas que se abrem individualmente, o aceder a um ponto de existência de cada vez, analisar uma composição visual como coisa isolada, naquele momento, naquele tempo. Conhecendo uma parte do que um dia foi a vida de alguém, possuímos a capacidade ir um pouco mais adiante e ver mais um pouco. Assim, surgiu o conceito de abrir uma ranhura no topo da cómoda, de modo a que com cada gaveta que fosse sendo aberta conseguiríamos observar um pouco mais o que viria a seguir, criando assim um clímax, uma curiosidade, uma vontade intrínseca ao observador de querer abrir a próxima.

Este objecto foi, como todo o projecto, um grande desafio. Após inúmeras construções, diferentes materiais e diferentes medidas, finalmente alcancei a tão desejada cómoda.

Platex foi o material escolhido para o exterior, assim como para as prateleiras. As calhas foram desenvolvidas em balsa, de modo a suportar as oito prateleiras que compõem o objecto. As medidas são 22 cm de profundidade por 23 cm de altura e 26 cm de largura, o que faz com que se assemelhe a um cubo. Este complemento ao projecto possui a sua própria identidade: um ar envelhecido, que guarda em si as memórias e vivências que um dia foram de outrem.



Fig. 42. A caixa, imagem da autora (2017).

4. Produção visual

Como explicitado inicialmente, a produção visual desenvolvida no contexto deste projecto foi realizada primordialmente através da junção de fotografia e ilustração. Existem inúmeras maneiras e técnicas de unir estas duas disciplinas. De modo a fornecer ênfase a esta variedade, encontramos neste projecto diferentes abordagens, do manual ao digital, da utilização alternada das disciplinas como primeiro plano/fundo, do estático ao dinâmico. Uma folha impressa ou rabiscada, sem qualquer volumetria, sem interação, para mim, não contém o interesse e a plasticidade que pretendia desde o início fornecer a este projecto. A opção de associar diferentes áreas artísticas adveio da necessidade de representar diferentes realidades no mesmo espaço.

Quando utilizamos diversas técnicas, usualmente existe uma separação clara entre as mesmas. Um dos desafios deste projecto foi, assim, fazer desvanecer ou acentuar a distinção existente entre estas, de modo a conferir ao observador uma sensação de uniformidade ou de contraste.

Outro dos objectivos desta opção, foi o de, quando observamos a totalidade das composições, nos ser clara a influência da cultura visual. Quando a discrepância entre as diversas disciplinas é nítida, remete-nos para um sujeito que possui uma realidade muito diferente daquela que o rodeia. Ao invés, quando a composição nos transmite um sentimento de uniformidade, significa que o sujeito estava totalmente inserido no ambiente envolvente.

O projecto é composto por cinquenta e seis peças visuais na medida 21 por 21 cm. Houve uma tentativa de exploração de diferentes técnicas, de forma a alcançar um conjunto dinâmico e variado. Em simultâneo com esta diversidade procurei também encontrar o que resultava melhor como junção da fotografia com a ilustração. Existe um grupo de 15 peças que foram realizadas com a sobreposição de um acetato, que contém a parte da ilustração, sobre um fundo em papel de 250 gramas que possui a componente da fotografia. O objectivo desta sobreposição é criar um distanciamento entre as duas realidades, tendo sido assim necessária a criação de uma solução que criasse a desejada separação. Após diversos testes e materiais a opção escolhida e desenvolvida foi a de uma moldura em *k-line* de 5 mm de altura e de largura que contorna de uma forma quadrangular todo o fundo. O acetato é assente e fixado à moldura.

O segundo grupo, que é composto por 23 peças, foi criado através da elevação de determinados elementos, utilizando novamente o *k-line* de 5 mm. A maioria dos elementos elevados foram realizados através de desenho manual, que transportam para o resto da imagem alguns dos seus detalhes. O objectivo desta elevação foi o de criar um destaque explícito.

O último grupo, composto por 18 peças, foi desenvolvido num conceito totalmente bidimensional. Este conjunto representa interpretações em que a realidade do sujeito está estritamente próxima da realidade que o rodeia, deste modo não faria sentido destacar qualquer um dos elementos da composição.

4.1 1º excerto

“Foi para casa muito espantado com o que tinha visto e durante esse dia não pensou noutra coisa. Na manhã seguinte mal acordou foi a correr para a praia. Foi pelo caminho da véspera, tornou a esconder-se atrás das duas pedras, espreitou e ouviu as mesmas gargalhadas da véspera. A menina, o caranguejo, o polvo e o peixe estavam a fazer uma roda dentro de água. Estavam divertidíssimos.” (ANDRESEN, 1998, p. 14)

1º SUJEITO

«Sentimento de curiosidade, de exclusão e de solidão.» (Sujeito 1)

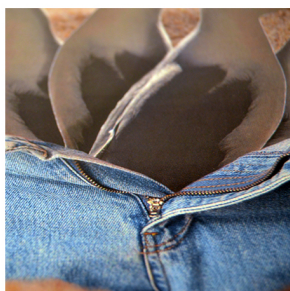


Fig. 43. *Um sitio pequeno demais para 6*, imagem da autora (2017).

Colocar o sentimento de curiosidade, exclusão e solidão na mesma peça visual, foi um processo intrigante e estimulante de desenvolver. A colocação dos *jeans* no centro da imagem remete o observador para uma sensação de espanto, a que se segue automaticamente a curiosidade. É um objecto de vestuário presente no nosso quotidiano, mas nunca colocado neste espaço, como se de um ninho se tratasse. Na actualidade, a igualdade que nos é imposta pelo acto de nascer não é de modo algum sinónimo de pertença.

2º SUJEITO

«O desejo de participar na amizade existente entre os intervenientes da história é evidente e acaba por se manifestar numa ansiedade imensa que o obriga a correr atrás desse desejo.» (Sujeito 2)



Fig. 44. *Entrar não implica pertencer*, imagem da autora (2017).

É o querer entrar, é o querer permanecer, é o querer estar incluído em algo que algum dia acreditamos que era nosso. O sentimento fulcral que retirei desta interpretação, e que procurei representar graficamente, foi o de pertença, o de procura. Algo inexpugnável de acontecer. O forçar, o invadir, não são acções que se possam encontrar na definição da palavra 'amizade', assim deparamo-nos com uma situação ambígua que espero estar devidamente representada.

3º SUJEITO

«The morbid desire of some things. You can't stop doing them. They keep us alive.» ⁵⁹

(Sujeito 3)

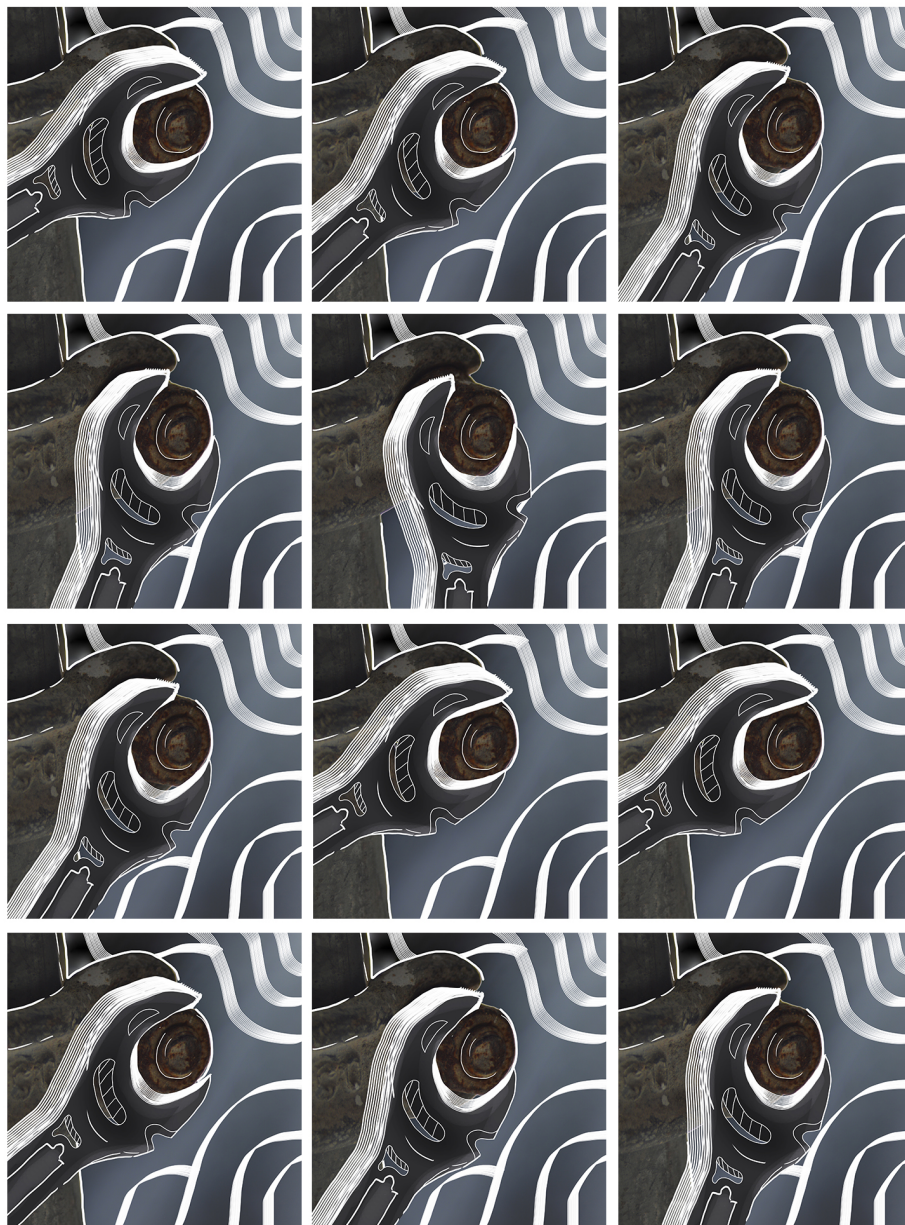


Fig. 45. *Rotina enferrujada*, imagem da autora (2017).

⁵⁹ O desejo mórbido por determinada coisa. Não conseguimos parar de as fazer. Elas mantêm-nos vivos.

Rotina, repetição, obsessão, todas estas palavras possuem usualmente uma conotação negativa. Um movimento que é regular, que ocorre sempre do mesmo modo, previsível, estável, equilibrado, geométrico, não será este conjunto de características que nos mantém vivos? Uma questão à qual muitos responderiam que aqueles conceitos representam apenas o tédio em que habitamos. Na realidade, de uma forma inconsciente somos meras “chaves de parafusos”, movendo-nos de forma ritmada, em ciclos constantes, limitando-nos a cumprir o dever que a sociedade nos inculuiu.

4º SUJEITO

«A menina está no seu ambiente natural, senti-me confortável, feliz.»

(Sujeito 4)

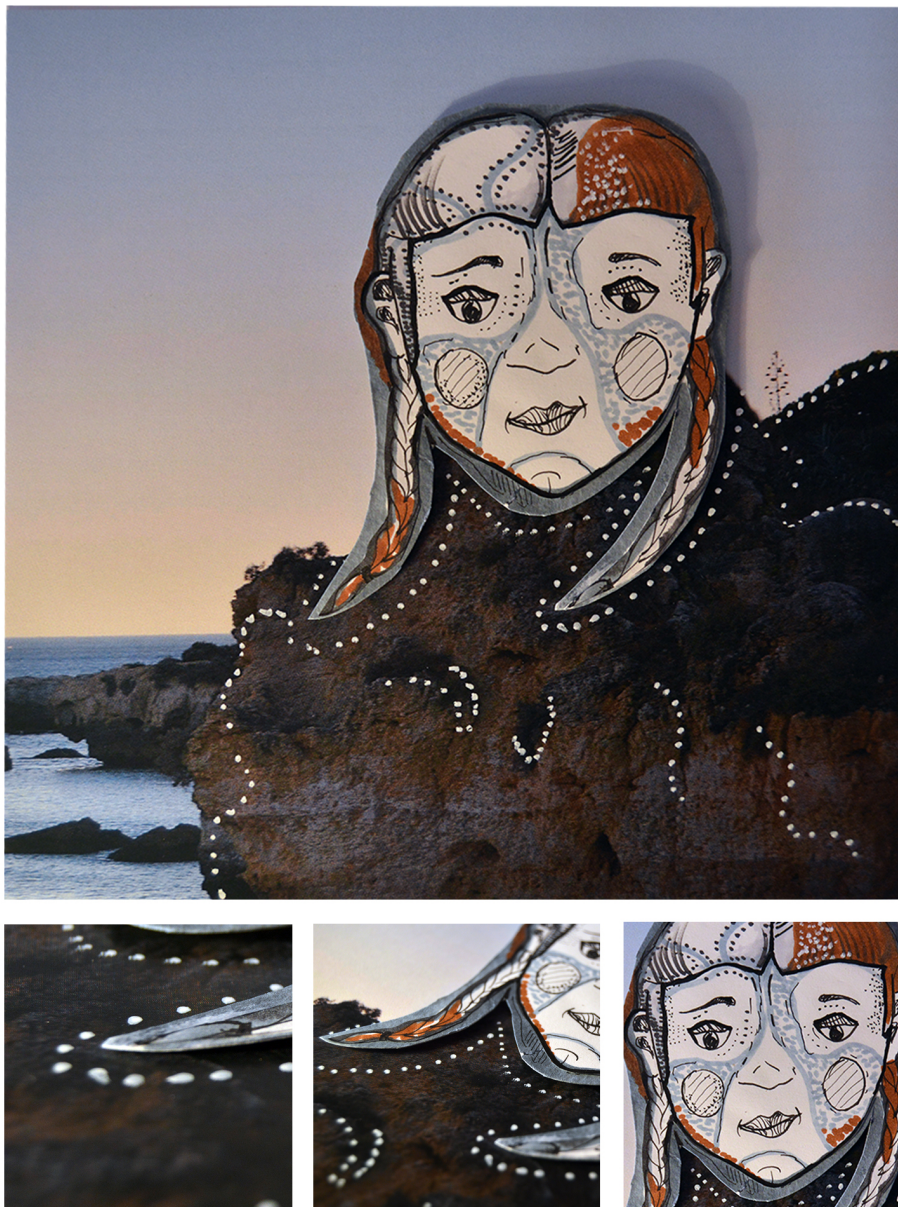


Fig. 46. *Somos um só*, imagem da autora (2017).

O mar, o rochedo, uma ligação natural e obrigatória, uma relação de amor/ódio, uma dependência que os destrói. Optei pela colocação da menina no topo do rochedo, é novamente o mesmo tipo de associação, uma interdependência, um conforto de estarmos envolvidos por algo que conhecemos, a pertença e tudo o que é inerente à mesma. A felicidade.

5º SUJEITO

«When reading this I get the feeling he saw a mermaid, something magical he couldn't stop thinking about because it was so wonderful. Maybe he wants to keep it magical and therefore doesn't want to actively intrude, so he is hiding behind stones and tries to enjoy the moment from a distance.» ⁶⁰
(Sujeito 5)



Fig. 47. *Beleza surreal*, imagem da autora (2017).

⁶⁰ Ao ler isto sinto que ele viu uma sereia, algo mágico no qual ele não consegue parar de pensar pois era fantástico. Talvez ele queira manter tudo isto mágico sem intervir, daí esconde-se atrás das pedras e tenta aproveitar o momento à distância.

Uma realidade paralela a tudo aquilo que denominamos de mundo. Um lugar mágico, uma beleza tal que não pode de modo algum ser verdadeiro, um lugar que simplesmente nos limitamos a observar, sem intervir. Esta sensação foi o ponto base desta composição visual, porque a beleza das coisas incide na intensidade com que olhamos para as mesmas.

6º SUJEITO

«A personagem, ao deparar-se com certa situação, levou para casa a memória da mesma, e a pressa com que a personagem tem de voltar à praia, sugere algum desejo de se voltar a deparar com o cenário da véspera. Parece-me um cenário positivo, visto que se ouviam gargalhadas e "estavam divertidíssimos".» (Sujeito 6)



Fig. 48. *Um lugar só nosso*, imagem da autora (2017).

Um pensamento que nos invade, algo que guardamos mas que em simultâneo nos domina. Um momento que recordamos de uma forma cíclica, acreditando fielmente que representa a realidade em determinado tempo, em determinado lugar. A memória de uma realidade por nós criada, embelezada e revirada.

Nesta peça visual o principal objectivo é a representação, assim como a evocação da sensação no observador de que há um duplo mundo. Aquele em que habitamos e aquele que emerge no interior da nossa mente, criando representações de tudo aquilo que nos envolve.

7º SUJEITO

«Remete-me para a infância e como esta sempre nos influencia.»

(Sujeito 7)



Fig. 49. *A criança que nunca parte*, imagem da autora (2017).

A infância é algo intrigante, a meu ver: o tempo passa, vivemos ou sobrevivemos de um modo totalmente inconsciente. Brincamos, corremos, não possuímos quaisquer obrigações ou deveres, é fascinante. As amizades são simples, os namorados que se trocam semanalmente, o banho que é sempre uma guerra, as ervilhas na borda do prato. Estes são momentos que nos guiam e nos tornam aquilo que somos hoje, são preciosas memórias que guardamos e que nos fazem esboçar sem qualquer dificuldade um sorriso bem aberto. Seja este conjunto de emoções excelentes ou terríveis, seguir-nos-á durante toda a nossa longa ou curta vida. Optei por representar a ambiguidade de idades, de modo a demonstrar a longevidade deste grupo de recordações .

8º SUJEITO

«Viola (violeta), azul, sinusóide, sinusóide bolhas». (Sujeito 8)

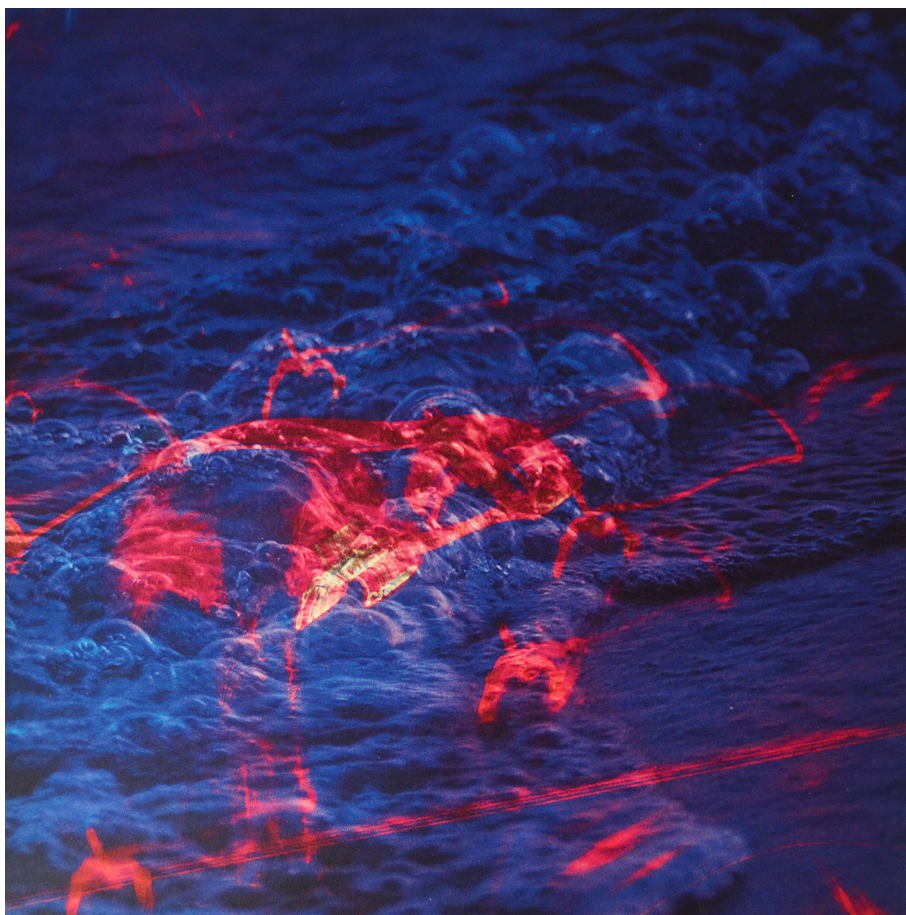


Fig. 50. *Realidade irreal*, imagem da autora (2017).

A representação visual desta interpretação foi opcionalmente realizada apenas com recurso à fotografia. A descrição de uma memória ou de um sentimento, de uma forma tão coesa e intrigante apesar da utilização de termos contrastantes, remete-nos na mesma direcção. Não faria sentido juntar duas disciplinas numa realidade que é única para este sujeito, que não possui susceptibilidade. Uma representação descritiva, literal, porque inevitavelmente há momentos em que a nossa noção do real coincide com aquilo que realmente nos rodeia.

4.2 2º excerto

“Ó polvo, ó caranguejo, ó peixe, acudam-me, salvem-me – gritava a menina do mar.” (ANDRESEN, 1998, p. 15)

1º SUJEITO

«Desespero. Esperança. Medo.» Sujeito 1)



Fig. 51. *A escalada que é a vida*, imagem da autora (2017).

Uma analogia, a representação de uma escalada. Tal como a vida, uma luta, passo a passo, o ascender gradualmente e uma descida indesejada. Olhamos para baixo, observamos, e tudo aparenta ser sujo, desprezível, tudo isto que tentamos ignorar forma uma parte daquilo que hoje somos. O “bater no fundo”, como dizemos de uma forma corriqueira, é directamente proporcional ao medo e ao desespero que nos consomem, aquando da esperança de nunca lá voltar.

2º SUJEITO

«Sentimento de medo e angústia que a menina do mar denota e que tenta colmatar através de um pedido/grito de ajuda». (Sujeito 2)

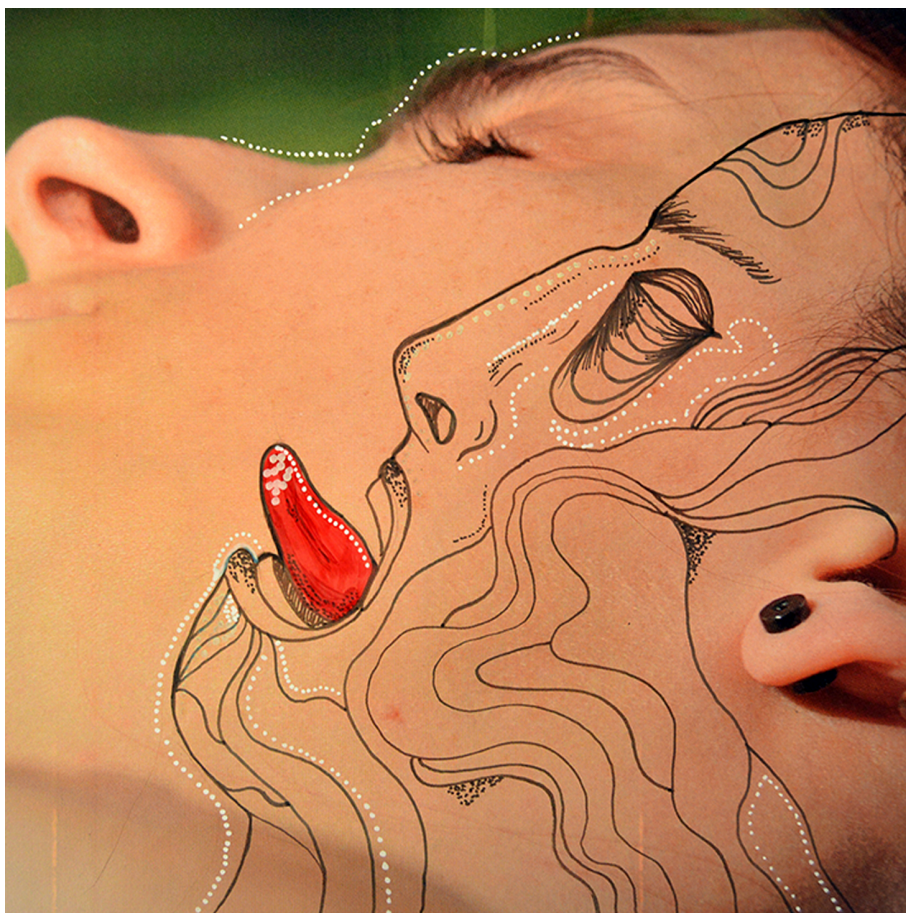


Fig. 52. *Grita em silêncio*, imagem da autora (2017).

No nosso interior acontece diariamente um conjunto de sensações e sentimentos que não exteriorizamos. O medo, a felicidade, a angústia, o êxtase, a tristeza, o pânico, são comuns no quotidiano de qualquer ser humano. Usualmente guardamos para nós as emoções que possuem uma conotação negativa, bem escondidas lá no fundo. Um dia tudo parece rebentar, a face perde o seu aspecto tranquilo e de paz, a boca grita de uma forma incontável. A isto chamamos ponto de ruptura, o nosso interior está completamente cheio, a transbordar, o controlo acaba. Uma aparência serena, no entanto, um turbilhão de emoções prestes a explodir, foi o que procurei representar.

3º SUJEITO

«Asking for help is one of the things that we make as humans! And brave ones! ⁶¹» (Sujeito 3)



Fig. 53. *Ajuda*, imagem da autora (2017).

As folhas que se sobrepõem a toda a ilustração fornecem-nos a noção de profundidade. Um ser, talvez, que não se encontra no mesmo patamar que o observador. As suas mãos bem esticadas pressupõem um pedido declarado de ajuda, a tentativa de alcançar algo, ou que, simplesmente, algo nos alcance. Considerei relevante a interpretação deste sujeito, no ponto em que associa um pedido de ajuda à bravura, coisa rara, penso, uma vez que é uma acção normalmente ligada ao sentimento de fraqueza.

⁶¹ O pedir ajuda é uma das coisas que nos torna humanos. E corajosos!

4º SUJEITO

«Medo. Pânico. Ajuda aos amigos mais próximos.» (Sujeito 4)



Fig. 54. *A nossa prisão interior*, imagem da autora (2017).

A nossa pessoa, aquilo que nos compõe, em momentos de pânico multiplica-se, a sensação de pertença a um corpo terrestre desvanece, um rodopio gera-se à nossa volta, um espaço que parece nunca chegar. Ali estamos nós, presos, não literalmente, mas é este o sentimento que nos invade. Uma mão, duas, três ou quatro, é tudo aquilo de que mais precisamos quando menos merecemos ou menos requisitamos. É um alívio, é uma nova esperança. Esta composição visual procura representar a incapacidade de manter o pânico no interior de nós, e o quanto aqueles que nos rodeiam podem ser úteis.

5º SUJEITO

«The girl gets aware of the boy's presence and feels in danger. She doesn't know what to do.» ⁶² (Sujeito 5)



Fig. 55. *Invasão*, imagem da autora (2017).

⁶² A rapariga apercebe-se da presença do rapaz e sente-se em perigo. Ela não sabe o que fazer.

Angústia, desespero, desconfiança, insegurança, talvez existam mais adjectivos para caracterizar esta situação. Todos eles nos levam a uma sensação única de imobilização. O corpo pára, tornamo-nos imóveis, a boca abre calmamente, com um esforço alargado mas ainda assim é capaz de esboçar alguns sons. O sermos sugados para algo que previamente não se encontrava presente é estranho, é desgastante, foi isso que procurei representar. Um momento em que dois seres que habitam no mesmo mundo se encontram, que nenhum deles se sinta enquadrado.

6º SUJEITO

«Desespero e aflição.» (Sujeito 6)



Fig. 56. *Uma aflição colorida*, imagem da autora (2017).

O mundo é um lugar confuso. Tudo o que nos envolve, por mais lugar comum que seja, pode causar-nos desespero ou aflição. Nesta composição visual procuro demonstrar como algo inócuo, como uma guitarra nas mãos, se pode tornar algo assustador, não para todos nós mas para alguns.

A uniformidade de cores que se transfere da fotografia para a ilustração une duas realidades distintas, procurando assim convergir na mesma imagem o sentimento emanado pelo sujeito. Um desespero que nos corrói, num mundo que supostamente é o nosso.

7º SUJEITO

«Desespero e confiança nos amigos.» (Sujeito 7)



Fig. 57. *A salvação*, imagem da autora (2017).

Algo estranho aparece. A curiosidade aperta. O corpo descai. A nossa força torna-se inexistente. O desespero invade-nos, estamos perto da queda. Uma mão surge, como se de um íman se tratasse. Atrai-nos. Puxa-nos para cima. A subida é lenta, mas segura. Um amigo, dois, três, não importa, a confiança é imensa. Esta produção visual procura demonstrar como uma mão, por vezes é o suficiente para nos erguer de novo. O desespero demonstrado pelo corpo descaído, uma mancha azul que representa o desconhecido, e o medo inerente ao mesmo. A azul apresenta-se a ilustração, com o objectivo de reforçar que o medo é apenas nosso, que não se encontra expresso na realidade que nos rodeia.

8º SUJEITO

«Cinzento, ar, sufocar.» (Sujeito 8)



Fig. 58. *A escassez de nós próprios*, imagem da autora (2017).

Falta de ar, um sentimento que nos invade e não parece largar-nos. O ar que vai escasseando leva com ele pedaço de nós. É como se cada parte que nos compõe se fosse desligando, uma a uma, sem que nada possamos fazer para alterar esta sensação. O cinzento é tudo aquilo que os nossos olhos possuem a capacidade de ver, o momento em que já não estamos despertos mas ainda não adormecemos. As mãos caídas, os músculos não respondem. Na realidade, a sensação de que estas envolvem o nosso pescoço, de que o apertam cada vez com mais afinco, é clara na nossa mente.

4.3 3º excerto

“Não te quero fritar nem te quero fazer mal nenhum. Só te quero ver bem, porque nunca na minha vida vi uma menina tão pequena e tão bonita. E quero que me contes quem tu és, como é que vives, o que é que fazes aqui no mar e como é que te chamas.” (ANDRESEN, 1998, pp. 16-17)

1º SUJEITO

«Interesse. Carinho. Deslumbre. Curiosidade.» (Sujeito 1)



Fig. 59. *Os meus olhos presos em ti*, imagem da autora (2017).

A interpretação deste sujeito remeteu-me directamente para uma relação materna, o interesse, o carinho, o deslumbre, aquele conforto que apenas uma mãe nos fornece desde o dia a que este mundo chegámos. Esta composição visual foi realizada de uma forma bidimensional, com o intuito de reforçar a distinção já conseguida através da fotografia e da ilustração, distinção essa que procura demonstrar o facto de dois seres de idades tão discrepantes não habitarem na mesma realidade.

A cultura, a sociedade, tudo o que nos rodeia molda-nos, transforma-nos, levando-nos a perder a neutralidade que nos seria inata.

2º SUJEITO

«O desejo de alcançar a menina concretiza-se e finalmente pode exprimir as suas vontades/sentimentos e satisfazer a sua curiosidade.» (Sujeito 2)



Fig. 6o. *Somente minha*, imagem da autora (2017).

Prezamos uma determinada coisa de um modo intenso, poderoso, descontrolado. Algo inconsciente, nada mais importa, a nossa vontade sobrepõe-se a tudo e nada, aquele momento, aquele espaço, aquele tempo. Uma composição totalmente consciente, recorrendo somente à fotografia com a intenção de demonstrar que a realidade é só uma, porque o outro não existe, nada mais existe, apenas o desejo incontrollável de que este seja nosso.

3º SUJEITO

«The beauty of the novel. We have become so similar that we have no curiosity for anything anymore. The different is worth discovering. »⁶³
(Sujeito 3)



Fig. 61. A diferença na igualdade, imagem da autora (2017).

⁶³ A beleza do conto. Tornámo-nos tão semelhantes, que já não temos curiosidade por nada. O diferente é merecer ser descoberto.

Como aludido anteriormente, a sociedade molda-nos de uma forma exponencial. Remete-nos para uma direcção única, o que nos vai conduzindo para um final similar. Olhamos para aquilo que nos rodeia e revemo-nos em tudo aquilo em que o nosso olhar pousa. As calças que se igualam às nossas, o cabelo que tem o mesmo tom e a *t-shirt* que lhes assenta de maneira diferente mas em nada difere da nossa. Nesta composição visual procurei ironizar toda esta realidade: só nos vemos a nós, uma versão distorcida mas mais do mesmo. Pára. Olha. Vê. Há todo um mundo que deves descobrir.

4º SUJEITO

«Deslumbramento. Obsessão - supondo que o menino a tivesse levado contra a sua vontade. - Interesse e curiosidade de saber de quem, como e onde está a menina.» (Sujeito 4)

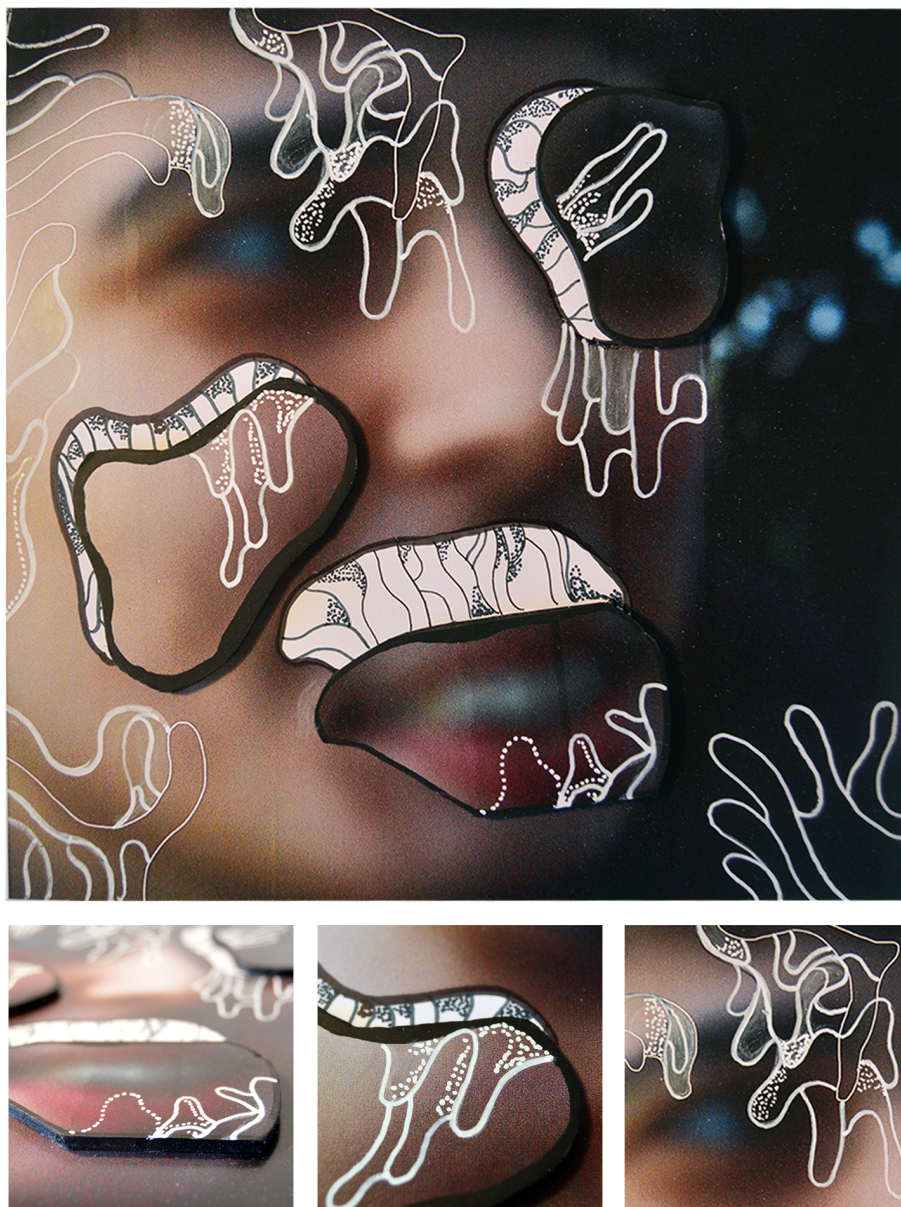


Fig. 62. *Despedaça-me*, imagem da autora (2017).

Vamos despedaçar. Vamos desfazer. Vamos separar. Vamos fazer tudo e mais alguma coisa que nos permita aceder ao mais pequeno pormenor de um ser. Ela não está ali, o seu corpo pode estar mas a sua mente não está. A imagem desfocada remete o observador para a incerteza de quem é a personagem. Os pedaços retirados, com uma forma orgânica, demonstram o quanto o menino foi invasivo. O corte orgânico reforça o acto obsessivo, não foi pensado, estudado, foi apenas um impulso sem aviso prévio. Por dentro é negro, não há qualquer sinal de que a menina deseje aquela invasão. O desespero apoderou-se dela e, o seu interior ficou, desfeito e corroído.

5º SUJEITO

«The boy honestly feels affection, he wants to establish a trusty environment. A feeling of wanting to know every little thing about his discover.»⁶⁴ (Sujeito 5)

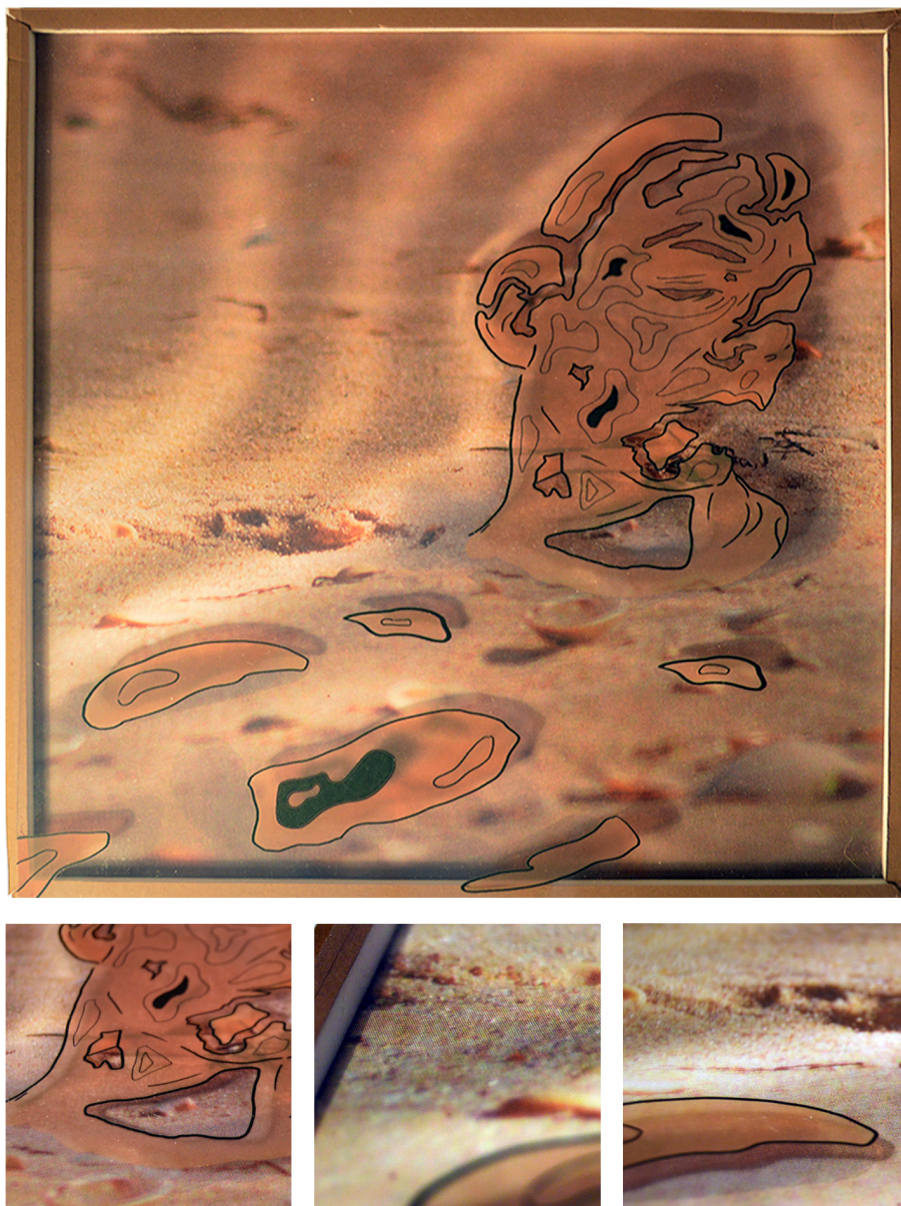


Fig. 63. *Bocados de mim*, imagem da autora (2017).

⁶⁴ O rapaz sente uma afeição honesta, ele quer estabelecer um ambiente de confiança. O sentimento de querer saber todos os detalhes da sua descoberta.

A curiosidade move-nos, é um motor intrínseco ao ser humano, algo inconsciente que possui uma força incomparável. O querer saber, o querer conhecer, o querer tanta coisa numa só. Existe uma correlação entre a curiosidade e o amor, ambos se focam numa descoberta e tentam explorar tudo o que esta contém. Representei uma cara despedaçada com um objectivo ambíguo. Existe uma parte positiva em toda esta invasão de um ser que não nós próprios. O adquirir de algo novo, pedaços que começam a ser nossos. Mas será que por vezes não retiramos demasiado de algo que amamos?

6º SUJEITO

«O discurso apresenta-nos alguém com vontade de conhecer o objecto de desejo no seu todo, para lá do seu "eu", conhecer o mundo do outro, vê-lo bem e cuidar dele... Um amor puro e honroso, para lá da posse.» (Sujeito 6)



Fig. 64. *Um mundo nosso*, imagem da autora (2017).

Dois mundos totalmente díspares, a racionalidade que acreditamos que os separa. As emoções, que tantas vezes ignoramos e desprezamos, possuem a capacidade de unir. Uma curiosidade que é evocada, uma sensação que é desperta. Dois seres que querem conhecer uma nova realidade, mas o medo intrínseco a todos nós faz com que nunca nos libertemos do que nos é familiar.

Nesta composição visual utilizei a fotografia e a ilustração, aproveitando a discrepância das características de cada uma delas para demarcar as duas realidades anteriormente explicitadas.

7º SUJEITO

«Engate, ar suspeito/duvidoso por parte do rapaz para ter de se justificar.» (Sujeito 7)



Fig. 65. *Estereótipos ilusórios*, imagem da autora (2017).

Actualmente estereotipamos tudo, é inconsciente, foi-nos inculcado este conceito, estas concepções de lugares comuns e do que esconde determinada aparência. O alerta que nos zumba aos ouvidos, como um alarme previamente programado, é inacreditável. Um ar suspeito, uma barba longa, o corpo que de atlético nada tem.

Um sentimento de perigo, recua-mos. E por detrás de toda aquela aparência que automaticamente associamos a algo negativo, o que está ? Talvez a amabilidade que muitos deveriam possuir.

8º SUJEITO

«Abraço, aceitação, sorriso.» (Sujeito 8)

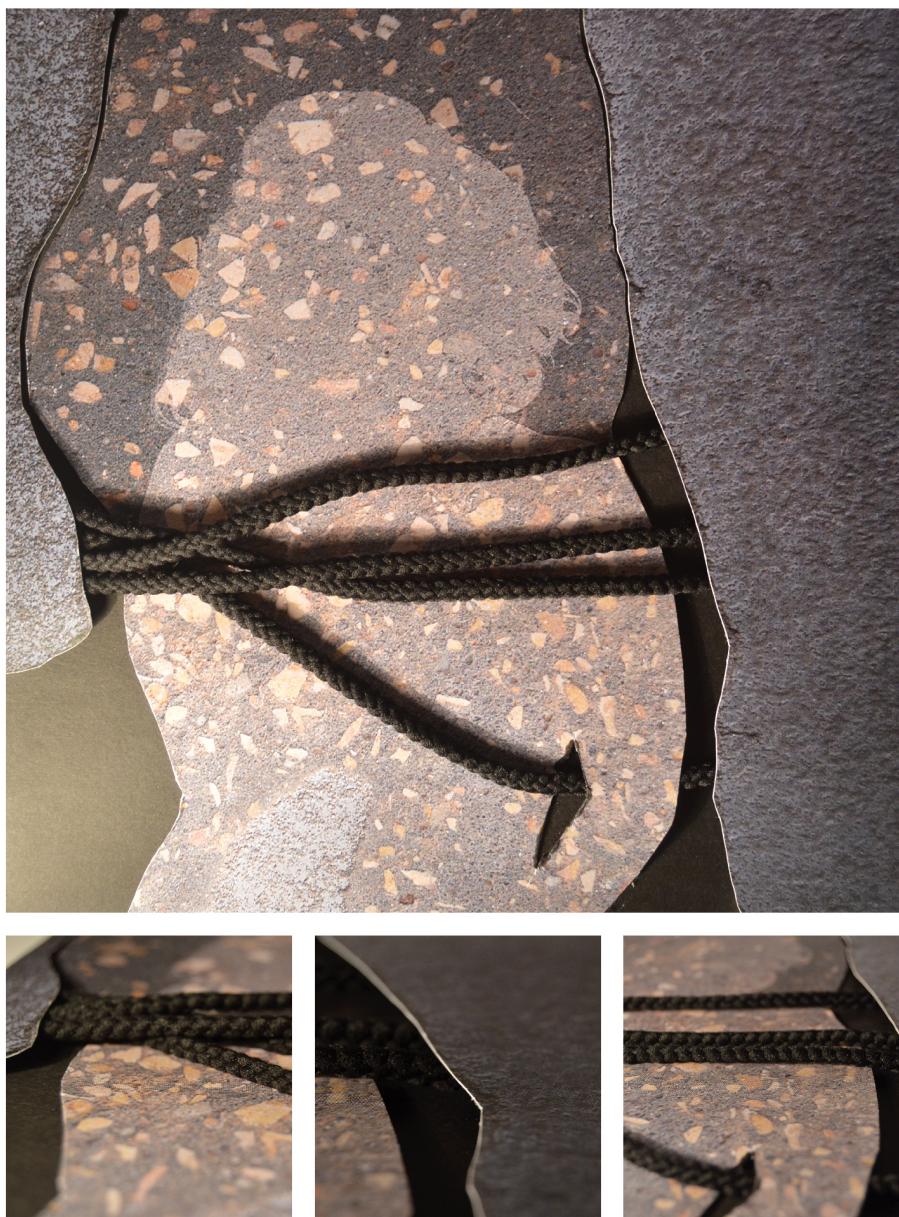


Fig. 66. *O abraço*, imagem da autora (2017).

A realização desta peça visual foi, sem dúvida, um desafio . A presença quase inexistente de ilustração, a utilização de diferentes materiais, duas realidades expressas através da fotografia. Um abraço é uma acção que possui a capacidade de unir quaisquer mundos, é uma linguagem universal.

4.4 4º excerto

“E a Raia gosta muito de me ver dançar. Quando ela dá uma festa convida os tubarões e as baleias e sentam-se todos no fundo do mar e eu danço em frente deles até de madrugada. E quando a Raia está triste ou mal disposta eu também tenho que dançar para a distrair. Por isso sou a bailarina do mar e faço tudo quanto eu quero.” (ANDRESEN, 1998, pp. 20-21)

1º SUJEITO

«Fazer as coisas por obrigação. Prisão. Orgulho. Vaidade. Ambiguidade, pois faz tudo o que quer e quando quer, mas por medo à raia dança para ela mesmo não querendo.» (Sujeito 1)



Fig. 67. *Vontades aprisionadas*, imagem da autora (2017).

Um aspecto descontraindo, os óculos fornecem-lhe um ar corriqueiro. No interior do seu ser, acredita que a sua vontade é o único aspecto que vinga. Move-se, dança, salta, um sorriso ocupa o seu rosto. A sua mente está presa. Aparenta uma felicidade ingénua, o seu corpo está livre. No fundo ela sabe, ela sabe que não é isto que deseja, ou talvez que nem sempre o deseja.

As pernas que se encontram presas e soltas representam a relatividade da vontade própria. Aquilo que realmente queremos fazer e aquilo que nos forçamos a querer fazer. Na realidade, habitamos numa prisão que nos é imposta e em vez de tentarmos fugir fazemos dela a nossa vontade.

2º SUJEITO

«O medo que a menina do mar demonstra ter é combatido por esta através da confrontação do próprio medo; a necessidade de agradar é imensa, independentemente dos seus receios/medos: para agradar faz o que for preciso.» (Sujeito 2)

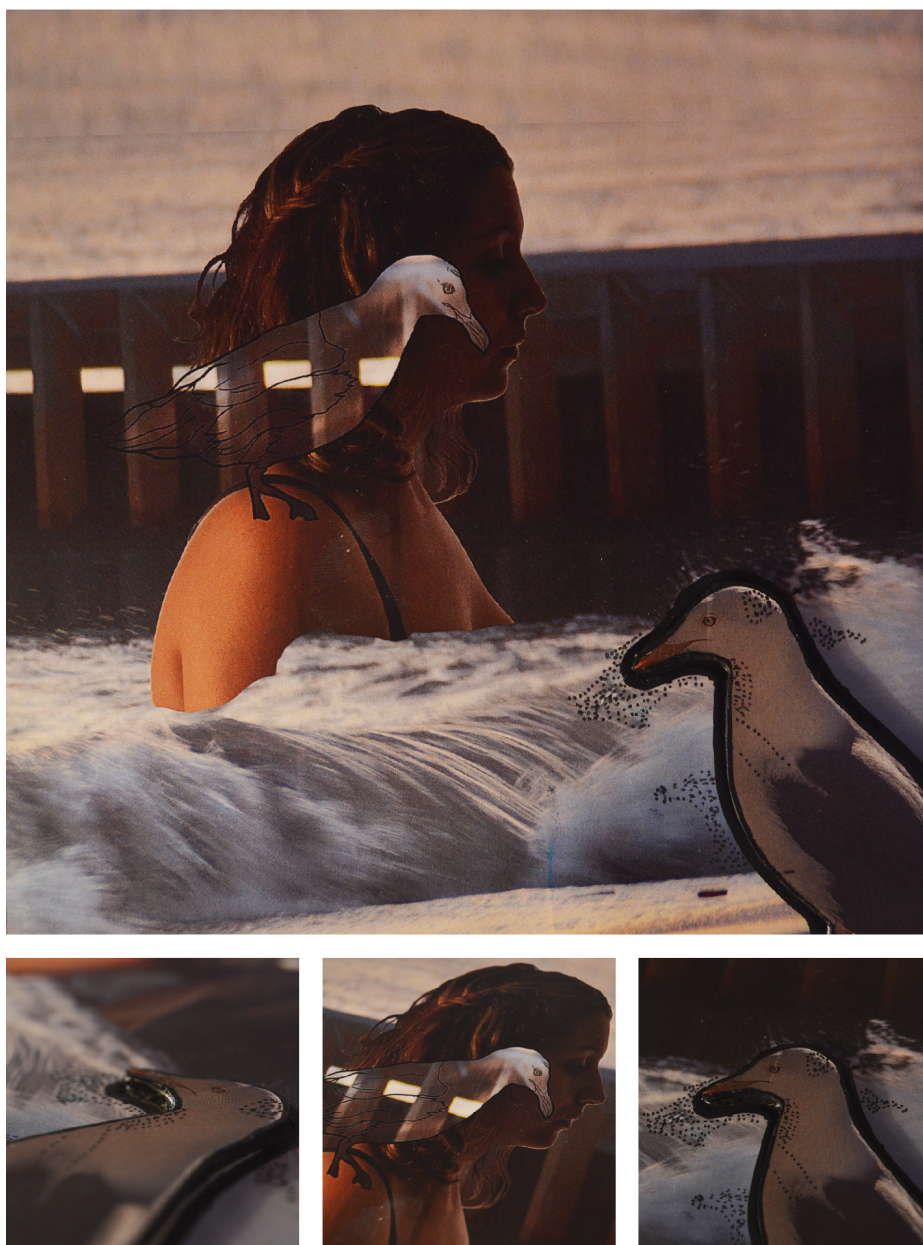


Fig. 68. *Olhares que nos movem*, imagem da autora (2017).

O olhar do outro, a imposição, a necessidade de agradar. Quando algo nos amedronta temos duas opções: aceitar o medo ou enfrentá-lo. A gaivota possui nesta composição a posição do outro. O outro a quem tanto acreditamos ter de agradar. A colocação de uma segunda gaivota, esta reproduzida em ilustração, foi para demonstrar que a importância do olhar do outro está em nós. Se nos libertarmos, se o aceitarmos enfrentando-o, irá perder toda a relevância que lhe atribuímos.

3º SUJEITO

*«Quoting a song from Bob Dylan, we all have to serve somebody. Normally that one scares us more than makes us happy.»*⁶⁵ (Sujeito 3)



Fig. 69. *Serviçais*, imagem da autora (2017).

⁶⁵ Citando uma música do Bob Dylan, todos nós temos de servir alguém. Normalmente isso amedronta-nos mais do que nos faz felizes.

A vida numa frase: servimos e somos servidos, é a realidade em que habitamos, a normalidade é obedecer mais do que mandar. Ainda mais comum é todo este processo nos trazer maior tristeza do que felicidade, maior medo do que satisfação. Questiono o porquê de tudo isto, de enfatizarmos, de continuarmos, de não pararmos. Porque não procurarmos algo gratificante que retire o culminar de sentimentos negativos que habitam a nossa mente?

Gritamos para o nosso interior, mas cá fora mantemo-nos imóveis, os nossos lábios não mexem um milímetro que seja.

4º SUJEITO

«- Gosto de dançar, festas e animar os outros.

- Tenho que dançar!?! Porque é que TEM!?! Será uma imposição?

- De seguida diz: faço tanto quanto eu quero – então porque é que tem que dançar para a raia quando ela está triste ou mal disposta?

- Porque é que tem medo da raia? Porque é que a raia é uma personagem tão importante e tão forte?» (Sujeito 4)

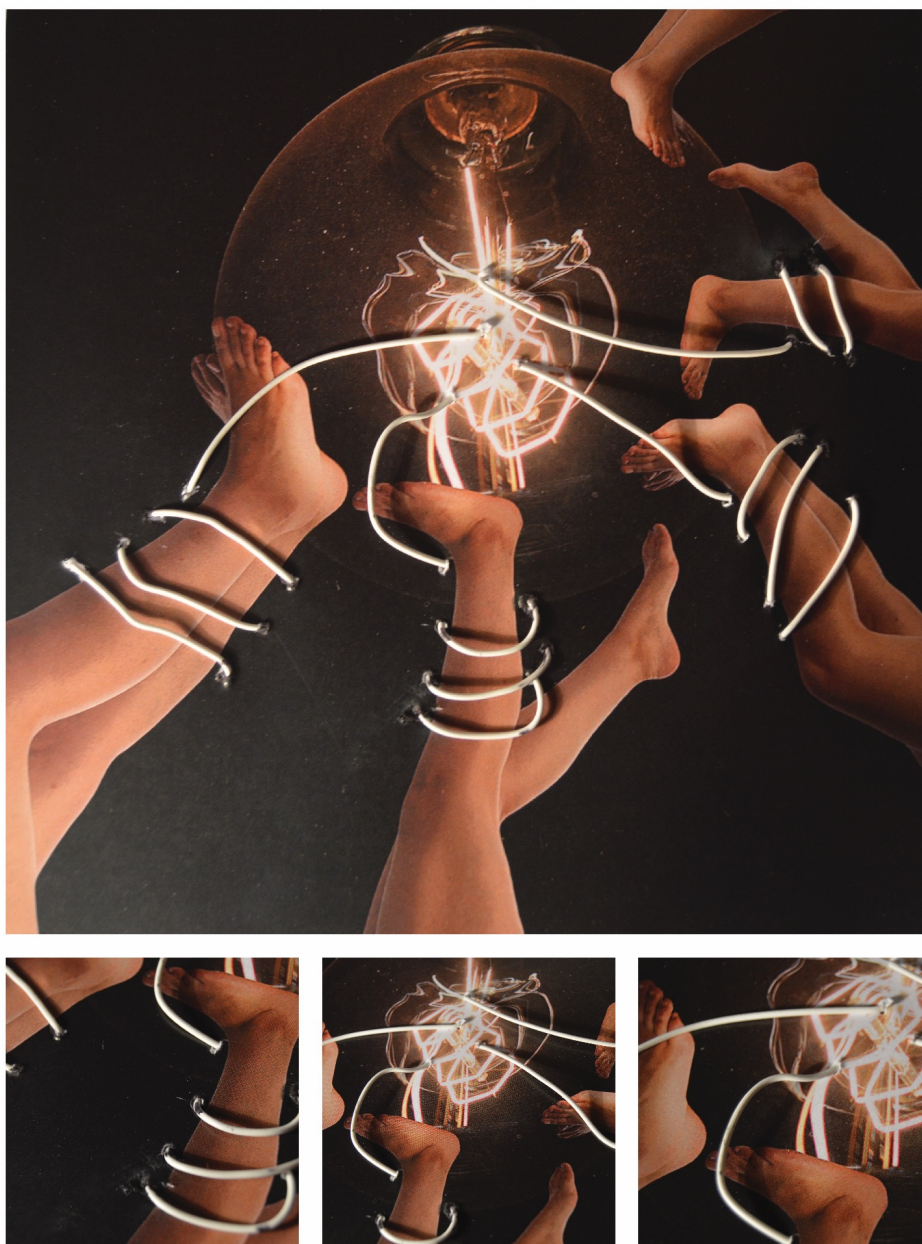


Fig. 70. *Luzes que acorrentam*, imagem da autora (2017).

Uma luz no meio da escuridão. Uma presença incontestavelmente forte. Um foco. Uma direcção. Tudo a rodeia. Dançamos de um modo livre, acreditamos nós. As nossas pernas mexem-se de uma forma efusiva, parece uma opção. As correntes invisíveis que nos envolvem, que parecem não nos largar, são aqui representadas por arame. Um resultado final sem a presença de ilustração, mas com uma presença demarcada de uma técnica diferente da fotografia. Como referi, as correntes são invisíveis para quem nos rodeia, mas nós sentimo-las. O medo que estas carregam. As obrigações a que nos remetem.

5º SUJEITO

«Dancing is an act of liberation and authenticity. I think there is a lot of compassion for dancing but when being forced to do it for somebody else it loses its stimulus.»⁶⁶ (Sujeito 5)



Fig. 71. *Bailarina aprisionada*, imagem da autora (2017).

⁶⁶ Dançar é um acto de libertação e autêntico. Eu acredito existir imensa compaixão para com a dança, mas quando é um acto forçado por alguém perde o seu verdadeiro estímulo.

A dança é um acto de libertação. É a expressão de um conjunto de emoções que retemos comprimidas dentro de nós. A dança é um grupo de movimentos, ordenados ou aleatórios, que funciona como qualquer outra arte. Estes possuem a capacidade de transmitir conceitos e conteúdos. Se todo este processo ocorrer de uma forma forçada, continua a possuir todas estas características? Uma mulher com um fato de *ballet*. Um objecto estranho do qual parece ascender de um modo deliberado. Mas não, encontra-se presa. Aquele não é o seu meio. Uma realidade que tristemente é a nossa, estamos regidos por tanto e tantos que dificilmente a nossa expressão é realmente só nossa.

6º SUJEITO

«A menina do mar apresenta-se aqui como uma personagem que desempenha as suas tarefas com responsabilidade e devoção, realiza-as com sucesso visto que consegue corresponder às expectativas dos outros. No entanto, ainda que cumpra o seu dever, não será movida apenas por prazer, mas também por medo, neste caso da Raia, a grande figura de autoridade no meio em que ela vive.» (Sujeito 6)

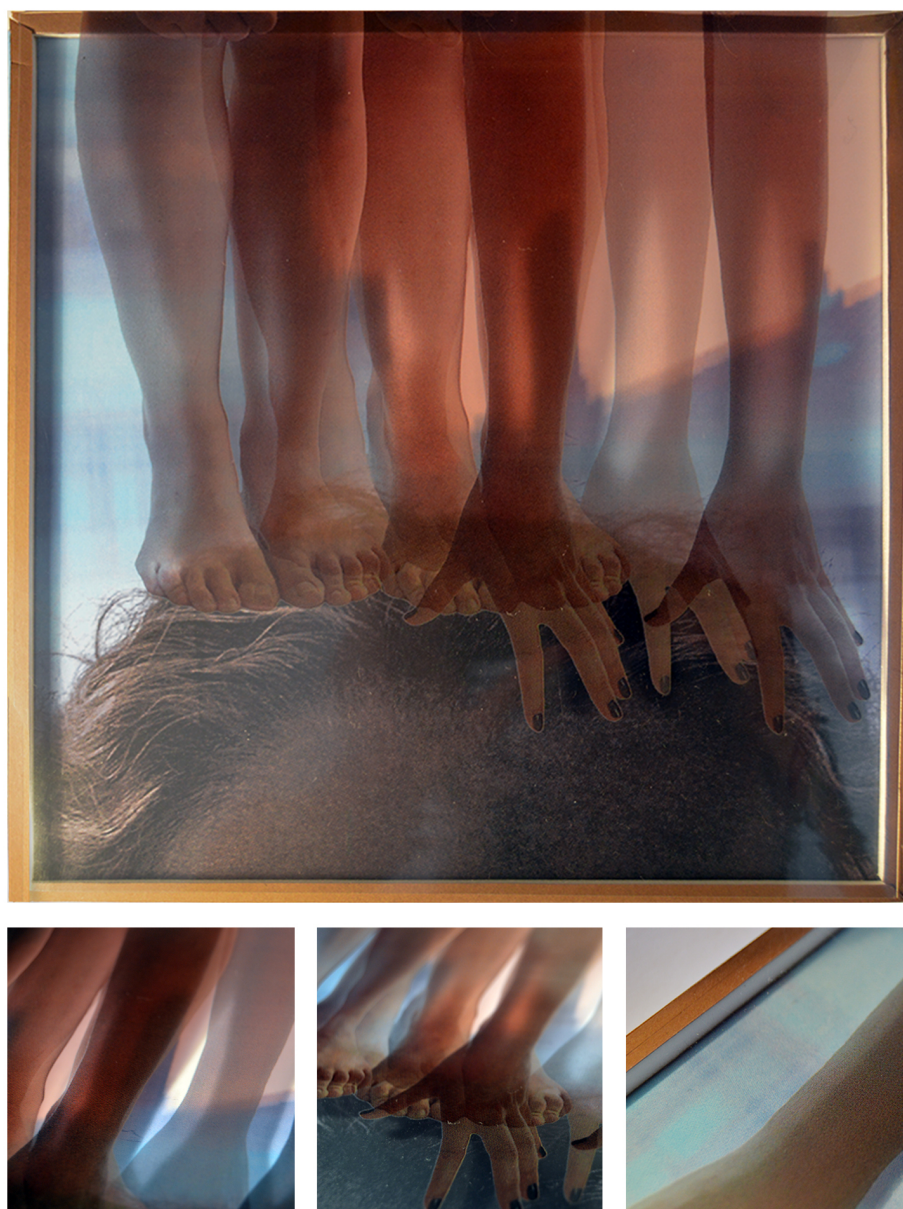


Fig. 72. *Liberdade condicionada*, imagem da autora (2017).

A cabeça ao centro. O fundo desfocado. Nada mais importa. O espaço em que esta se encontra não é de todo relevante. A sua presença imposta e magistral é o foco desta composição visual. As pernas, inúmeras pernas, rodeiam-na, não se separam, não se libertam, não fogem. Tudo aquilo que consideramos uma obrigação realizamos sem questionar. As pernas coloridas, vivas e sobrepostas, pressupõem uma suposta felicidade que acreditamos conter. Quase como, se fosse uma escolha. Acreditando que tudo é uma opção, as obrigações quase que parecem um acto livre. Mas na realidade apenas parecem, porque não são.

7º SUJEITO

«A menina tem bom coração, não gosta da raia mas mesmo assim dança.
Ingenuidade.» (Sujeito 7)



Fig. 73. *Marioneta*, imagem da autora (2017).

A essência bondosa é coisa rara actualmente e muitos consideram-na uma virtude, uma excepção, só mais valias afirmam de um modo afincado. A bondade está normalmente aliada à ingenuidade. O querer ajudar, o querer estar presente, o querer o bem estar geral é primordial. Perdem as suas vontades próprias, que se perdem moldando-se àquilo que é politicamente correcto. Esta composição visual procura demonstrar de uma forma satírica o quanto um bom coração é dominado pela sociedade, como esta o molda e o usa.

8º SUJEITO

«Vanidade, aplausos.» ⁶⁷ (Sujeito 8)



Fig. 74. *Facetas*, imagem da autora (2017).

⁶⁷ Vaidade, aplausos.

Vaidade, uma dupla face, algo que aparentamos ser, uma máscara, como alguns lhe chamam. Esta peça visual procura representar o comportamento da maioria das pessoas, a dificuldade de expor a nossa verdadeira essência, ou talvez uma defesa que entendemos como uma atitude inteligente. No fundo, todo o nosso interior se corrói a cada acto que realizamos e não sentimos, a cada palavra que afirmamos e na qual não acreditamos. Aplausos exteriores, o esboçar de um sorriso que nos abandona mal o eco se desvanece.

4.5 5º excerto

“Estou aqui - gritou a Menina do Mar.

O polvo, o caranguejo e o peixe, mal a viram pararam de chorar e atiraram-se os três como cães aos pés do rapaz e começaram outra vez a mordê-lo e a picá-lo. O polvo com os seus oito braços chicoteava-lhe as pernas.”

(ANDRESEN, 1998, p. 22)

1º SUJEITO

«Vingança. Raiva, por acharem que o rapaz tinha morto a menina do mar.»
(Sujeito 1)



Fig. 75. *Uma luz na escuridão*, imagem da autora (2017).

A morte é inerente à vida, é algo que inevitavelmente acaba por acontecer a todos nós. A rapariga está imóvel, o seu corpo não reage, uma mancha negra rodeia-a. A morte consta no pensamento de todos aqueles que a envolvem. Um olhar ameaçador, uma revolta para com o sujeito que causou tal situação, uma vontade incontável de o alcançar, de o atingir. Um som escuta-se, o corpo move-se e o coração bate. A menina estava viva. Uma composição realizada em escala de cinzentos, a morte aparente mas no seu interior um coração vermelho vivo que nunca deixou de bater.

2º SUJEITO

«O sentimento de protecção é evidente: assim que viram a menina do mar, os três amigos não questionaram o porquê da ausência; houve uma transferência da dor que sentiam para o objeto causador dessa ausência.» (Sujeito 2)



Fig. 76. *A protecção no amor*, imagem da autora (2017).

No amor, no amor protegemos. Quando por breves momentos, existe a possibilidade de a nossa cara metade ter desaparecido, o desespero invade-nos. Onde foi?! Irá voltar?! Num súbito, surge por entre as plantas que pareciam imóveis. Um pedaço da sua face, como eu a conheço tão bem. É ela. Agora que se encontra segura, quem lhe fez mal?

Com esta composição gráfica, procuro representar, que quando algo que amamos reaparece, não importa qual o motivo da sua ausência, mas o seu causador talvez. A felicidade e a raiva emergem dentro de nós, ela está aqui, segura, mas quem a retirou de mim, não pode ficar impune.

3º SUJEITO

«*That's survival. We attack others because either we want to eat them or we want for them not to eat us. Here I guess it's the first scenario!* »⁶⁸ (Sujeito 3)



Fig. 77. *Sobrevivência*, imagem da autora (2017).

⁶⁸ É sobrevivência. Atacamos os outros pois ou os queremos comer ou não queremos ser comidos por eles. Aqui, acho eu, é o primeiro caso.

Sobrevivência, instinto básico de qualquer animal. A sociedade em que vivemos, obriga-nos a agir de um modo defensivo/ofensivo. É algo ambíguo, mas inconscientemente acreditamos que o ataque ao próximo é o melhor meio de defesa. Optei por representar todo este processo de ataques consequentes que parece que se dispersam de um modo exponencial. Uma característica fundamental desta composição visual foi colocar o terceiro elemento em ilustração e não em fotografia. O propósito desta decisão foi o de demonstrar que em inúmeros casos ninguém nos está a atacar, simplesmente a nossa mente já pressupõe esse acontecimento.

4º SUJEITO

- «- Os amigos estavam desolados com o desaparecimento da menina.
- Quando a menina aparece, começam a defendê-la, atacando o menino.
- Amizade, estima, preocupação, inquietação e lealdade dos animais em relação à menina.» (Sujeito 4)

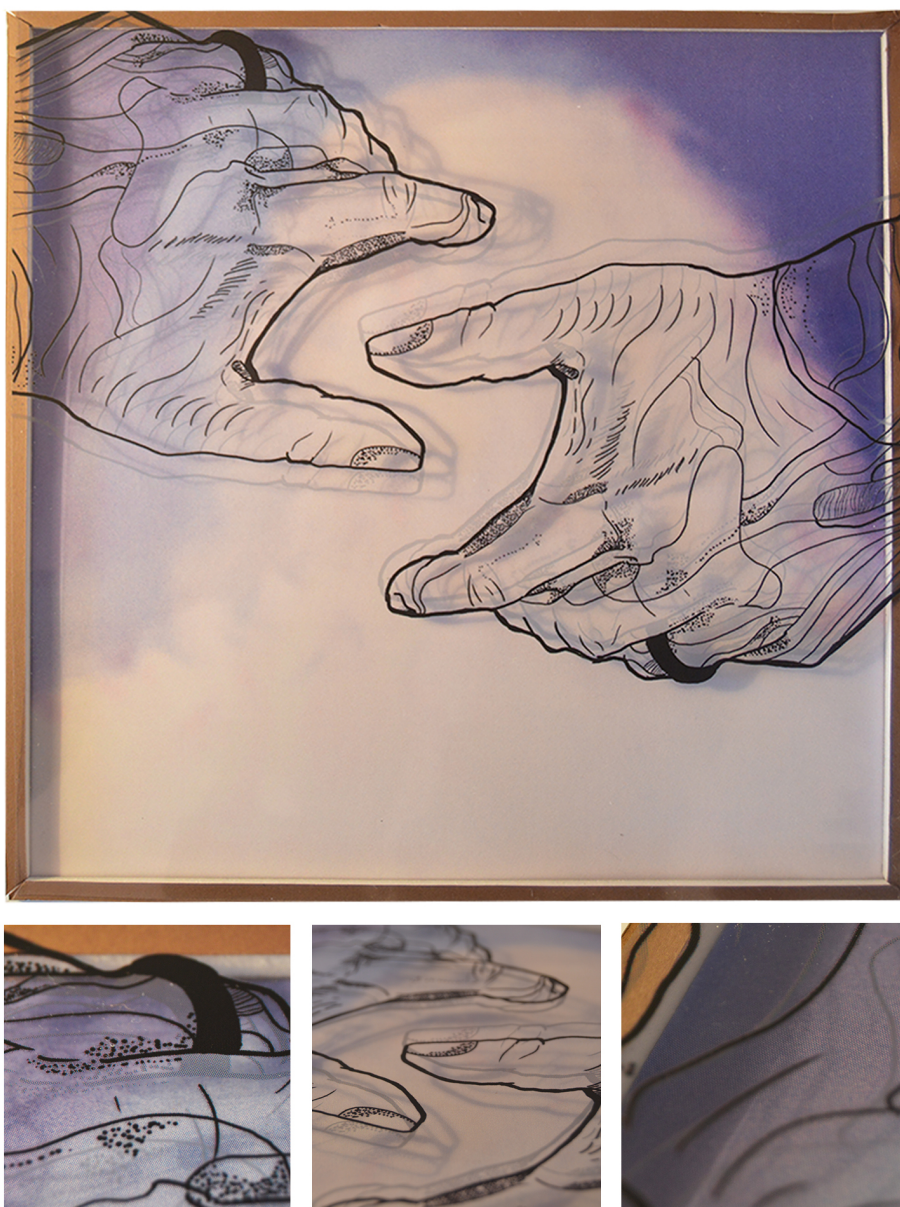


Fig. 78. *Salvação inconsciente*, imagem da autora (2017).

Quando o amor é forte e genuíno, a preocupação é inerente ao mesmo. A menina desaparece, a escolha não foi dela, alguém a levou. O mundo pára, mas ao mesmo tempo mexe-se e remexe-se em velocidade incontrolável. As cores não são nítidas, a visão está distorcida.

A menina aparece, está bem, mas não se encontra salva. As mãos descontroladas dos seus protectores atacam sem qualquer medo, sem qualquer racionalidade o menino que a trouxe. Nesta composição visual, não importa quem é a menina, daí o seu aspecto orgânico e despersonalizado. Qualquer pessoa será sempre uma prioridade, aos olhos de quem a ama.

5º SUJEITO

«Despair. There seems to be unconditional love coming from the animals of the sea directed towards the girl. They are protective and scared. I feel like the boy might not want to hurt them but doesn't respect their peace.»⁶⁹ (Sujeito 5)



Fig. 79. *Presença indesejada*, imagem da autora (2017).

A perturbação que alguém nos pode causar não depende apenas da sua presença. O toque não é o único meio de invasão. Uma presença, que não foi solicitada, um grupo que tudo o que quer é permanecer sozinho. Acredito que esta interpretação demonstra, como em tantas situações, que o nosso espaço visual é invadido sem que quem o faz tenha essa percepção. A representação do rapaz, que se sobrepõe à rapariga, é feita de um modo translúcido. Esta opção adveio da vontade de reforçar que não é necessário haver uma interação física para ser originada uma perturbação psicológica.

⁶⁹ Desespero - parece existir um amor incondicional por parte dos animais do mar para com a rapariga. Eles são protectores, mas amedrontados. Eu sinto que o rapaz não os quer magoar, mas também não respeita a paz dos mesmos.

6º SUJEITO

«Sinto que a menina do mar é bastante querida pelos seus três amigos, que se mostram bastante leais e protectores para com ela.» (Sujeito 6)



Fig. 8o. A segurança que me ofereces, imagem da autora (2017).

Segurança é um sentimento que poucas pessoas nos conferem. Conhecemos inúmeras pessoas, cumprimentamos, acenamos, sorrimos vezes sem conta. Todos aqueles seres que nos rodeiam, que até nos trazem alguma felicidade, em momentos de aflição de nada servem. Os amigos, esses sim, são poucos mas extremamente valiosos. As mãos em forma de concha e no seu interior um homem no seu ambiente natural. Confortável, descontraído, ele próprio. Os amigos possuem a capacidade de recriar a realidade que nos envolve.

7º SUJEITO

«Não resolve nada sozinho, defesa por parte dos amigos.» (Sujeito 7)



Fig. 81. *Dependência*, imagem da autora (2017).

Acreditamos ser fortes, sermos capazes de lutar contra tudo e todos. Quando o medo nos invade o corpo pára, não conseguimos reagir. É nestas alturas que precisamos daqueles que nos são próximos. A família, os amigos, ou até desconhecidos, alguém. Há quem observe o nosso comportamento e o considere ridículo, frágil, inseguro, impotente, por vezes triste. Há quem defina tudo isto como dependência. Os amigos surgem, o apoio aparece, e nós sentimo-nos novamente fortes. Um ser indefeso no centro. Uma intervenção visual produzida através de inúmeras curvas brancas representa o apoio que rodeia aquele ser que assim se sente apoiado.

8º SUJEITO

«STOP». (Sujeito 8)

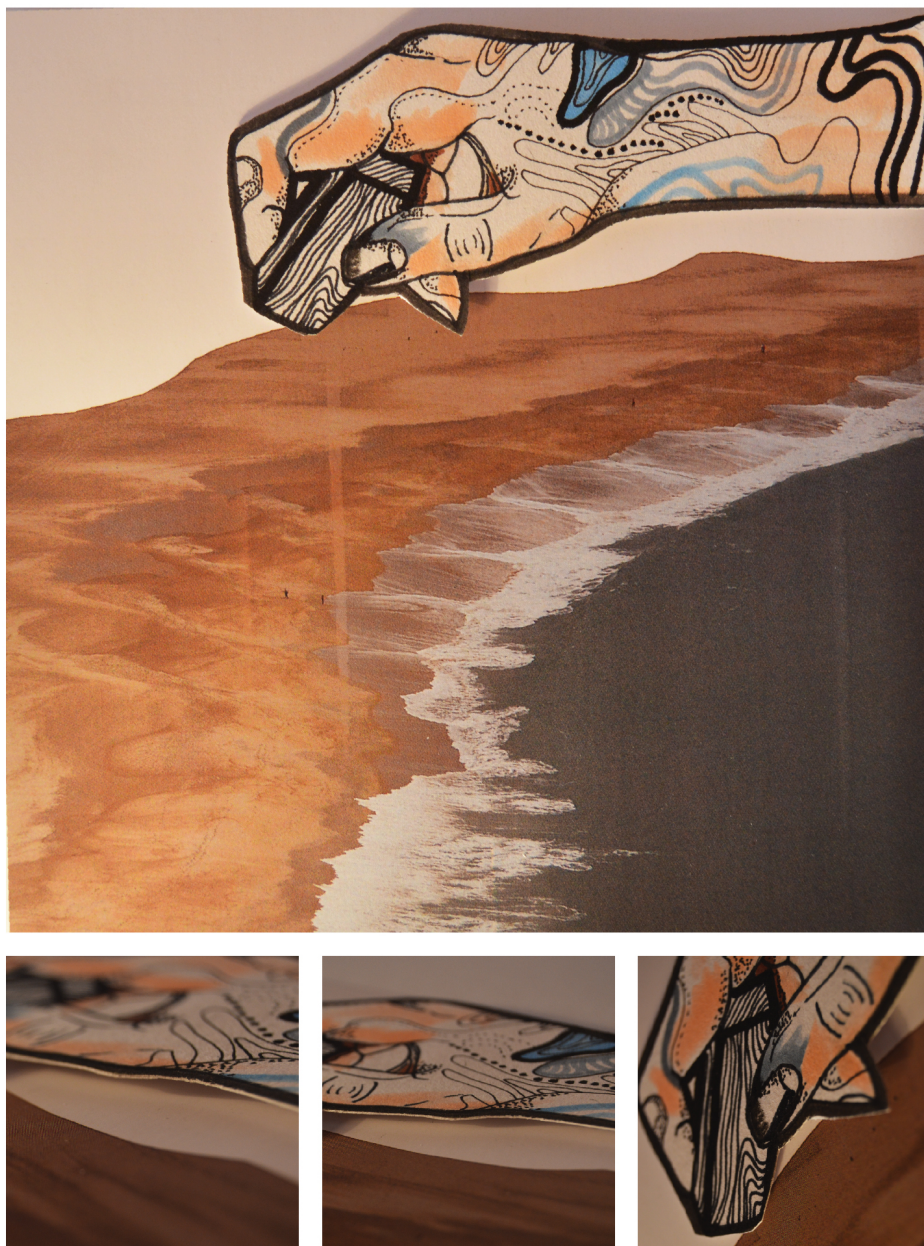


Fig. 82. *Escalas*, imagem da autora (2017).

As marés mudam, sobem e descem, às vezes maiores, outras mais curtas. O areal parece acompanhar todo este processo, mas ele permanece imóvel, mais grão menos grão a sua aparência é igual.

O mar é algo incontrolável, o Homem tenta mas em vão. E se as escalas mudassem? E se o mar fosse uma pequena poça e um simples pedaço de borracha o pudesse parar? No fundo, a habilidade de parar seja o que o for depende apenas da escala em que tudo o que nos envolve se encontra.

4.6 6º excerto

“E o rapaz abriu a caixa e acendeu um fósforo.

A Menina deu palmas de alegria e pediu para tocar no fogo.

- Isso — disse o rapaz - é impossível. O fogo é alegre mas queima.”

(ANDRESEN, 1998, p. 27)

1º SUJEITO

«Respeito. Curiosidade. Fascínio. Medo.» (Sujeito 1)



Fig. 83. *Fascinas-me*, imagem da autora (2017).

O medo é inerente à curiosidade. O desconhecido cria no ser humano uma sensação de desconfiança e de insegurança e, em simultâneo, uma explosão de adrenalina. A curiosidade evoca em nós um turbilhão de emoções, ambíguas entre si mas que na sua globalidade possuem um carácter positivo. O fascínio por algo ou alguém advém geralmente do facto de não conhecermos, de ser algo novo, intrigante. Um objecto estranho. Um lugar incomum. Um ser dividido a meio. Metade de nós controla todas as emoções sem nada transparecer, a outra metade encontra-se totalmente rendida, desprotegida, um portal para o nosso interior.

2º SUJEITO

«Nem tudo o que nos transmite alegria e felicidade é seguro». (Sujeito 2)



Fig. 84. *Escuridão num foco de luz*, imagem da autora (2017).

Sorrir, sorrir novamente, a felicidade invade-nos. Observamos tudo aquilo que nos rodeia, tudo parece novo, parece que temos um novo par de óculos. Vemos as coisas de outra maneira. Acreditamos que somos capazes de tudo, aquele momento é nosso. Um telefonema chega. Tudo mudou. Aquele ser que um mundo novo nos mostrou desapareceu, fugiu, foi-se embora. A felicidade é relativa e quando esta está assente em algo que não depende meramente de nós é instável. Com esta peça visual procuro demonstrar como o mundo é um lugar que muda constantemente. Um lado negro, outro claro. Mesmo a mais bela flor do jardim, ao cair da noite, pode tornar-se o pior cenário que possamos ver.

3º SUJEITO

«“Se mira pêro no se toca” — *this will happen many times in your life!*» ⁷⁰
(Sujeito 3)



Fig. 85. *Se mira pêro no se toca*, imagem da autora (2017).

⁷⁰ “Vê-se mas não se toca” isto acontece muitas vezes na vida!

Há coisas intrigantes, coisas que despertam imensamente a nossa curiosidade. Há detalhes que prendem o nosso olhar, prendem-nos e não os conseguimos largar. Geralmente são estes objectos em que não podemos mexer e remexer à nossa vontade, que não podemos investigar, que nos criam maior ânsia. Optei por representar um corpo feminino, que se encontra preso, inalcançável. Ao seu redor inúmeras mãos coloridas, que não chegam a tocar, não exploram e não invadem. Em suma, o acto de observar deve ser suficiente para saciar o ser humano.

4º SUJEITO

«Surpresa, não devia saber o que era o fogo (palmas de alegria).

Como se fosse magia, uma utopia que esta nunca tinha presenciado, inconsciência e ignorância de nunca ter visto fogo anteriormente (pergunta se pode tocar)». (Sujeito 4)



Fig. 86. *Cores que nos prendem*, imagem da autora (2017).

No meio de uma escala de cinzentos qualquer cor é um êxtase. É assim que nos sentimos quando observamos algo novo e intrigante que nos desperta curiosidade. Na vida somos rodeados por detalhes em que nunca reparamos em ruas nas quais passamos diariamente. Com esta produção visual, procuro demonstrar como uma simples flor, algo comum, se torna tão especial quando destacado. É isto que sentimos, que nos invade, que nos faz sorrir: algo novo no meio de lugares comuns.

5º SUJEITO

«Childish innocence – the girl believes everything is possible, the boy has been taught by life itself.» ⁷¹ (Sujeito 5)



Fig. 87. *Ideias impostas*, imagem da autora (2017).

⁷¹ Inocência infantil. A rapariga acredita que tudo é possível, o rapaz foi ensinado pela própria vida.

Tudo o que nos rodeia molda o nosso conceito de impossível. Quando nascemos não possuímos qualquer pre-concepção de tudo aquilo que é a vida. Tudo é verdade, tudo é real, tudo existe. A vida passa e ensinam-nos que o papão não existe, que não podemos voar, que a vida acaba, que o fogo queima. Uma rapariga inserida num floral, inocente como ela. A cabeça aberta e uma inserção de ideias, representadas por grafismos coloridos. Em criança é como se nos abrissem a cabeça, e ao longo da vida são-nos inseridos e incutidos os supostos conceitos de impossibilidade, pelos quais nos devemos reger.

6º SUJEITO

«Há coisas em que não é suposto tocar, apenas admirar ao longe. Não se pode tocar no fogo mas sentimo-lo a queimar o nosso corpo, tal como o amor... Afinal, amor é fogo que arde sem se ver...». (Sujeito 6)



Fig. 88. *Sentir sem tocar*, imagem da autora (2017).

O amor é um tópico complexo. O fogo é um elemento aparentemente simples, com uma imensa capacidade de difusão. Admiramos o fogo ao longe, a sua beleza, as suas diferentes tonalidades. Desafiamo-nos a aproximar-nos, mas sem nunca lhe tocar. No amor, com menos respeito e cuidado, atiramo-nos, lançamo-nos, raramente paramos para pensar. São dois conceitos tão opostos mas que no seu seio possuem inúmeras semelhanças. Uma composição que cria estranheza a quem a observa. A junção de dois elementos tão díspares, mas que na sua totalidade representam o quanto o amor queima, arde, se propaga e destrói, tal como o fogo.

7º SUJEITO

«Chama, necessidade de ultrapassar os seus limites, apesar de serem ultrapassáveis.» (Sujeito 7)



Fig. 89. *Solta-te*, imagem da autora (2017).

A chama, algo incontrolável, dispersa-se de forma rápida e inconstante, uma analogia forte para os limites humanos que possuímos. O transcender as nossas limitações é algo irónico, apenas ultrapassamos algo que impusemos a nós próprios. Existem limites físicos, mas até que ponto são estes inultrapassáveis? Uma construção, podemos, considerar inalterável, mas até esta verga, até esta cede, até esta se transcende.

Assim, foi este o conceito utilizado nesta produção: se algo duro, consistente e não maleável se transforma, porque não poderemos nós próprios fazer o mesmo?!

8º SUJEITO

«Correr, luz». (Sujeito 8)

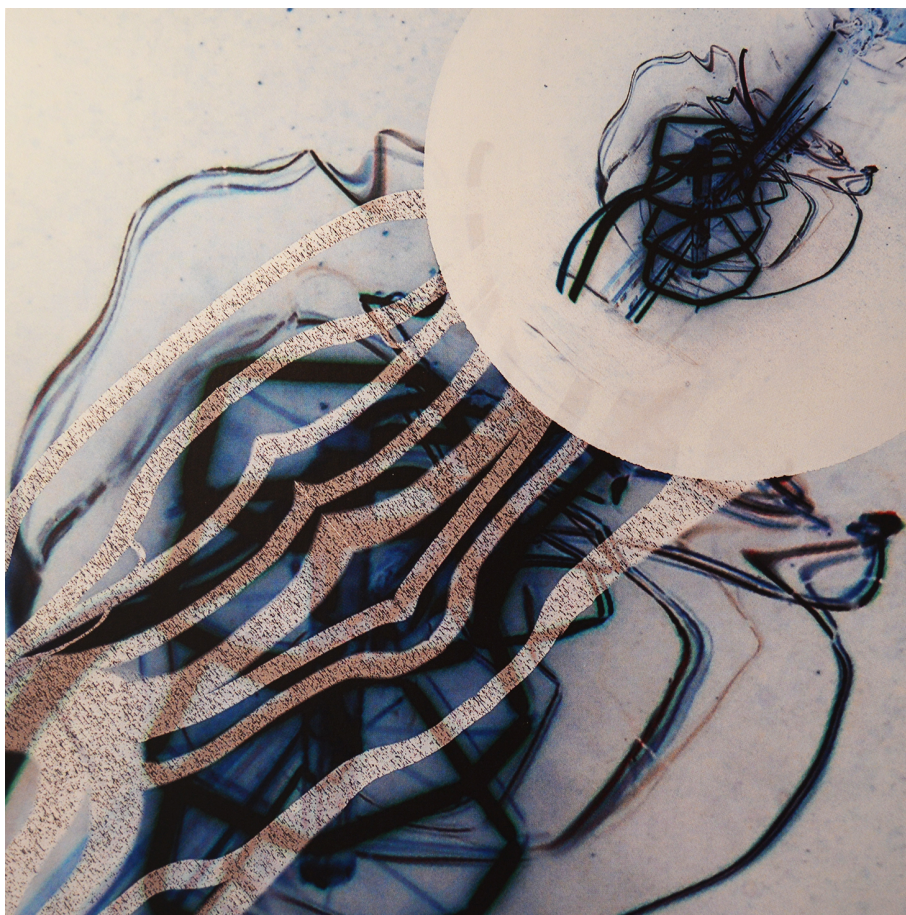


Fig. 90. *A luz*, Imagem da autora (2017).

Um filamento, dois, três. Uma luz incessante que vibra no seio da escuridão. Uma escuridão que já não é escuridão mas sim um brilhar de focos brancos. Um chamamento! Dividimo-nos, despedaçamo-nos, separamo-nos, esticamo-nos, nem sei, aquando do aparecimento de algo assim apenas o queremos alcançar. A luz é algo que cativa o olhar humano, é algo que nos prende. Deste modo, com esta produção visual procurei demonstrar através de uma ampliação dos filamentos de uma lâmpada o quanto de incrível está por detrás da palavra luz. A parte de ilustração é aqui discreta, demonstrando que a admiração pela luz está inserida na maioria das realidades individuais. Assim, são apenas umas linhas brancas que nos guiam de lado nenhum para o tão admirado conceito.

4.7 7º excerto

“É conforme. Enquanto o fogo é pequeno e tem juízo é o maior amigo do homem: aquece-o no Inverno, cozinha-lhe a comida, alumia-o durante a noite. Mas quando o fogo cresce demais, zanga-se, enlouquece e fica mais ávido, mais cruel e mais perigoso do que todos os animais ferozes.”
(ANDRESEN, 1998, p. 28)

1º SUJEITO

«Ambiguidade. Conforto. De pé atrás. Precaução.» (Sujeito 1)



Fig. 91. *A curiosidade negra*, imagem da autora (2017).

Um buraco, a escuridão, a curiosidade desperta. A adrenalina sobe. Um medo que cresce em simultâneo com o entusiasmo. Um sentimento estranho. Receio. Um aproximar que nos remete para um conjunto de sentimentos paradoxais. Os pés imóveis, mas mentalmente já lá estamos. Um passo, dois, estamos perto. O pescoço dobra, inclina, os olhos franzem para tentar ver mais longe.

Com esta composição visual, procurei representar toda esta mescla de sentimentos. A rapariga a branco e de costas podia ser qualquer um. Um medo geral, mas que, momentaneamente parece apenas nosso.

2º SUJEITO

«A velha máxima de que "...tudo deve ser com conta, peso e medida..." aplica-se neste excerto, ou seja, tem de haver moderação, e refreio na utilização de algo, senão pode-se tornar maior do que nós, "sugar-nos" e tornar-se incontrolável». (Sujeito 2)

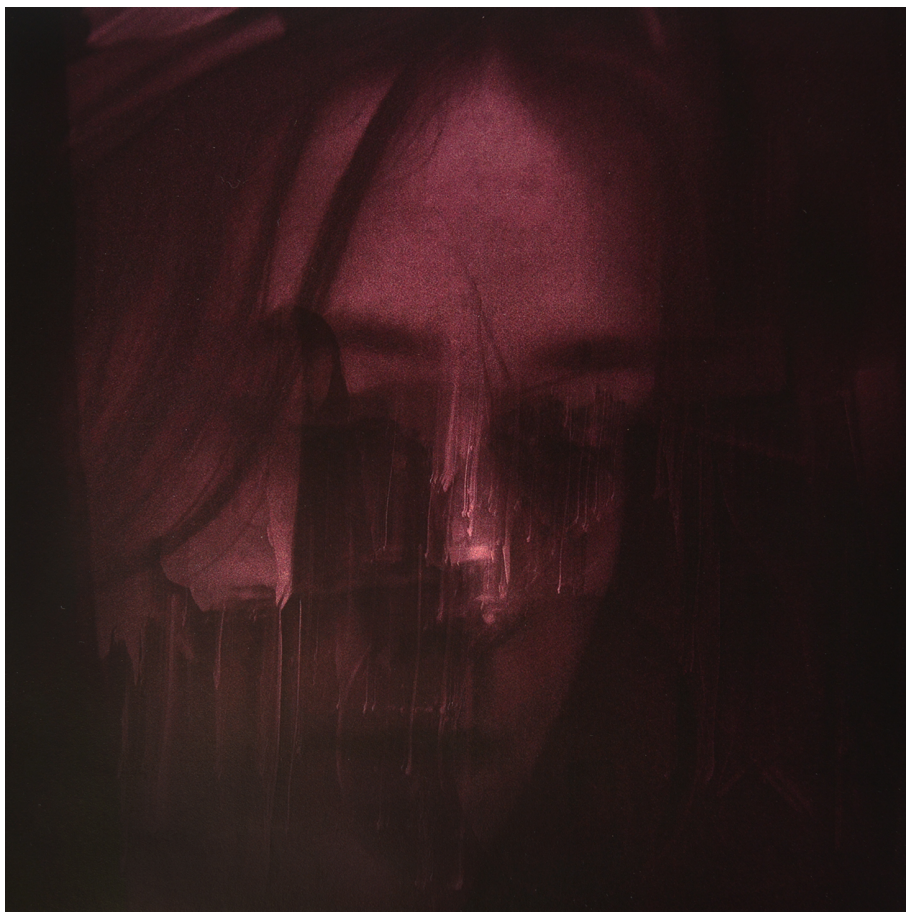


Fig. 92. *Descontrole*, imagem da autora (2017).

Usamos as coisas de um modo descontrolado. Não ponderamos quais serão as consequências, os malefícios, os benefícios, simplesmente não nos questionamos sobre nada. Acreditamos que controlamos tudo. Acreditamos que as coisas existem para nos servir. A força que tudo na vida pode conter depende simplesmente da perspectiva e da importância que lhe conferimos. Esta composição visual procura demonstrar que, por mais pequena que qualquer coisa seja, discretamente pode crescer e evoluir, mesmo que somente no nosso interior.

3º SUJEITO

«We are fire, we are capable to love, respect and help. At the same time we hate, destroy and corrupt.» ⁷² (Sujeito 3)



Fig. 93. *Paradoxos*, imagem da autora (2017).

⁷² Somos fogo, somos capazes de amar, respeitar e ajudar. Ao mesmo tempo odiamos, destruimos e corrompemos.

O ser humano é ambíguo, é imprevisível, é paradoxal. A complexidade humana é enorme e inexplicável. Somos capazes de quase tudo e em simultâneo de quase nada. O amor que expressamos diariamente, facilmente é convertido num ódio imenso. O mau humor que por vezes nos toma por completo, desaparece com um simples abraço, um sorriso, um carinho. A imprevisibilidade do Homem é o que o torna tão intrigante, assim como o fogo. A utilização da fotografia de uma lareira acesa, sobreposta de uma pessoa, procura demonstrar a proximidade que em alguns aspectos o Homem tem para com o fogo. O quanto mudam, o quando usamos ou somos usados, o melhor e o pior.

4º SUJEITO

«Suponho que seja a explicação que o menino tenha dado, de como se comporta o fogo. Que pode ser bastante útil, mas facilmente se pode tornar tóxico.» (Sujeito 4)



Fig. 94. *Toxinas invisíveis*, imagem da autora (2017).

O fogo é utilizado, na interpretação deste sujeito, como uma analogia para inúmeras coisas que ocorrem na vida. São tantas as situações e coisas, das quais nos servimos e que nos fornecem algo, mas que com facilidade se apoderam de nós.

A opção visual para esta interpretação foi a de colocar alguém de uma idade avançada perdido num lugar indigno, tóxico. Possui como objectivo alertar para o facto de que o uso e abuso de determinadas coisas, pessoas ou situações, nos pode remeter para a solidão e para a perda de nós próprios, no meio de algo que acreditávamos não ter repercussões.

5º SUJEITO

«Everything in life follows this concept, there should be a limit for everything. The big fire could be a symbol for capitalism, greed, jealousy.» ⁷³
(Sujeito 5)



Fig. 95. *Um mundo paralelo*, imagem da autora (2017).

⁷³ Tudo na vida segue este conceito, deve haver um limite para tudo. O grande fogo pode ser um símbolo de capitalismo, ganância e inveja.

Vivemos num planeta em que os valores se encontram trocados. Valorizamos o dinheiro, a fama, os bens materiais, tudo aquilo que vemos e não o que sentimos. Existe inveja, uma procura de ser melhor do que o próximo, intriga em quantidades exacerbadas. No meio de tudo isto, existem pessoas com os valores equilibrados, que valorizam as pessoas e não as coisas. Criei um mundo paralelo, colorido, pequeno, complexo mas equilibrado. Este paira no meio de toda uma escuridão, com a qual pretendo realizar uma analogia para com o mundo em que vivemos. Uma mão saída, um convite, a entrada para este “novo” mundo é apenas uma questão de opção.

6º SUJEITO

«Há que ter respeito pelo fogo, cuidá-lo cautelosamente, de forma a tirar-lhe o melhor proveito. Se não formos controlando a sua força, acabaremos sendo controlados por ele. Mais uma vez a ecoar o amor Camoniano.» (Sujeito 6)



Fig. 96. *Consome-me*, imagem da autora (2017).

Utilizamos o fogo a nosso proveito, hábito comum, mas será que alguma vez questionamos o quanto este se pode apoderar de nós? Esta utilização proveitosa não se pode inverter e seremos apenas invadidos pelo mesmo?

Surge assim o conceito de respeito, termo que actualmente desvalorizamos, acreditamos possuir o domínio de tudo e de nada, até mesmo de uma coisa indomável como o fogo. A invasão de dentro para fora, o descontrolo do incontrollável é a mensagem que procuro transmitir.

7º SUJEITO

«Vida, quando as coisas estão bem tudo é ainda melhor, quando começam a piorar tudo é ainda pior.» (Sujeito 7)

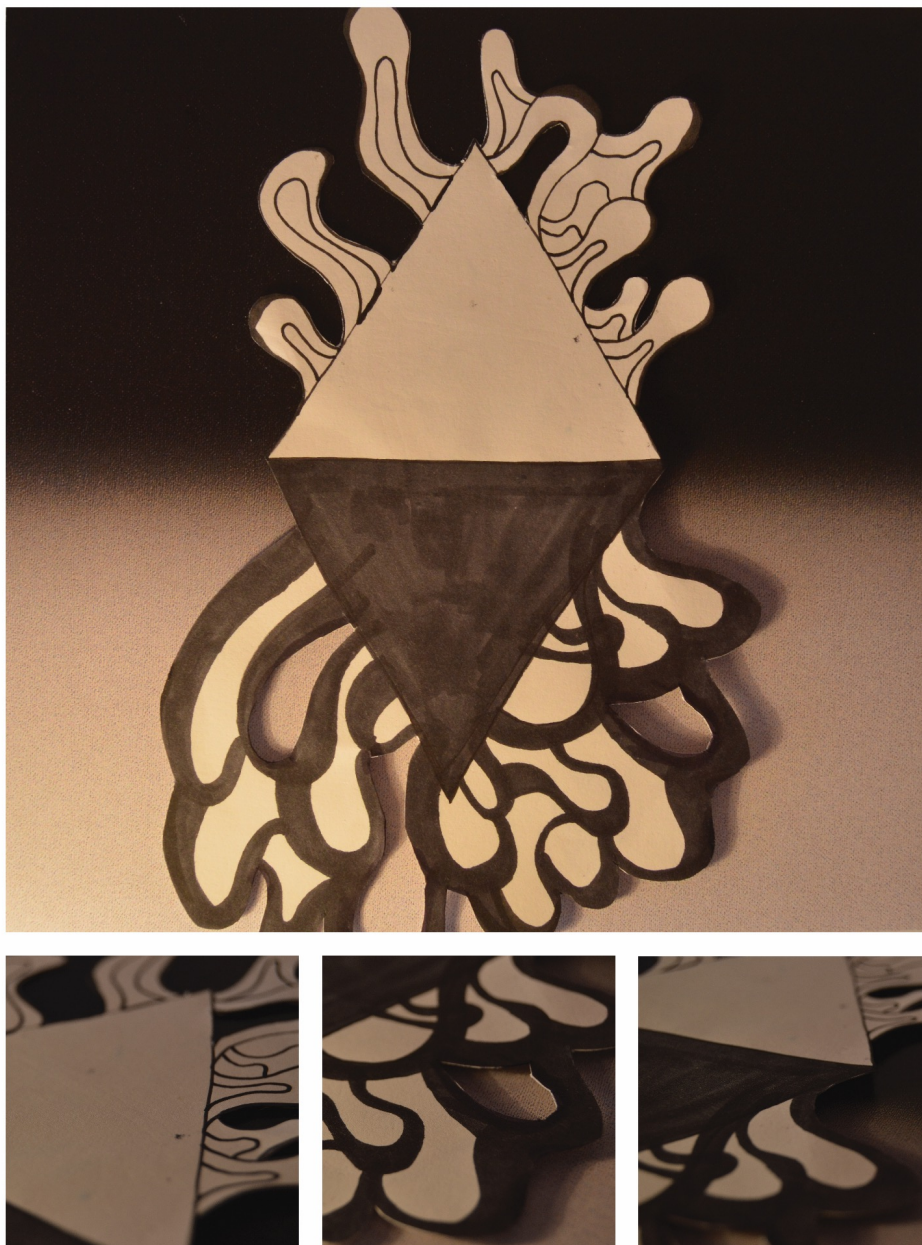


Fig. 97. *Preto no branco*, imagem da autora (2017).

A vida é irónica, quando mais precisamos que ela nos apoie, que nos ajude de alguma forma, é quando esta mais nos falha. Esta peça visual procura representar esta ironia através da utilização de duas cores opostas. Estas duas cores estão directamente relacionadas com o conceito de bom e de mau. A forma orgânica utilizada transmite a fluidez com que todo este processo acontece, como se propaga de um modo rápido e discreto, como invade toda a realidade em que vivíamos.

8º SUJEITO

«Justiça.»(Sujeito 8)



Fig. 98. *Justiça injustificada*, imagem da autora (2017).

Justiça. Conceito interessante, complexo, dúbio. Uma imagem que se divide a meio à procura de representar um equilíbrio. Dois triângulos, geometria perfeita. Tudo parece igualmente dividido, até que os valores de cada surgem. Mancham, riscam, desequilibram. A justiça possui uma base forte e incrível, mas sendo aplicada na vida e na sociedade está sempre dependente da influência da mesma. Um conceito com uma força incomparável, mas que é tão ou mais frágil quanto a força que possui.

5. Conclusões

Este projecto, pressupõe uma nova abordagem, na junção da fotografia com a ilustração. As duas disciplinas foram utilizadas, sendo-lhes conferida igual importância. Ao nível histórico, como observado no enquadramento teórico, as duas áreas não são normalmente desenvolvidas em simultâneo, uma é geralmente utilizada como um meio ou um suplemento à outra.

Tal como já referido, no desenvolvimento deste trabalho a cada uma das disciplinas, desde cedo foi conferido um papel. A fotografia foi utilizada como a representação fiel da realidade — “a fotografia é a arte de contar toda uma história através de uma imagem estática” (VILAS-BOAS, 2014, p. 162). Como explicitado na definição de fotografia, sabemos que a mesma é passível de ser descontextualizada, e que retrata apenas um momento aos olhos do observador. A ilustração foi utilizada, como já referi, para representar graficamente o que cada um dos sujeitos sentiu, viveu ou recordou, no seio da sua própria realidade.

A união destas duas formas de expressão cria assim uma nova “arte”, uma nova composição. Esta procura de criar uma nova forma de transmissão visual foi um desafio, entender como as duas áreas se articulam, apesar de cada uma delas possuir um conjunto de características tão afincadas e diferentes.

Concluo assim que a articulação entre a fotografia e a ilustração resultou neste projecto, devido ao modo como a figura e o fundo se imiscuem visualmente e semanticamente. Existem também, claro, um maior facilitismo de união das mesmas recorrendo à técnica digital. O digital pressupõe um ajustamento de tons que unifica a imagem, um conjunto infinito de experiências e de ajustes, assim como a capacidade de transferir alguns elementos de um para o outro à distancia de um “clique”. No trabalho manual o desenho é realizado em determinado suporte, a fotografia noutro. A articulação de ambos só ocorre após o processo individual de cada um estar finalizado. Ocorre assim a necessidade de transformar dois processos individuais num projecto único.

Este projecto, para além de toda a componente artística que lhe era inerente, possuía como objectivo o entendimento de ser humano. Somos seres complexos, regidos por um conjunto de valores e factores que nos envolvem. Tudo aquilo que nos ensinaram, que consideramos os dogmas da

nossa vida, e tudo aquilo que fomos adquirindo por nós próprios, torna-nos naquilo que somos na nossa totalidade.

Com este projecto pretendia também entender como tudo o que nos rodeia e tudo aquilo que experienciámos nos influencia. A memória é outro conceito de elevada relevância no desenrolar de todo este processo. As memórias que possuímos irão remeter-nos automaticamente para determinada resposta. Posso afirmar que determinadas situações, expressões, ou acções, funcionam como um “gatilho” na mente humana, espoletando um culminar de emoções e sensações previamente vividas. Em suma, a experiência de vida e as nossas vivências, acreditava eu, seriam o aspecto mais diferenciador entre as diversas interpretações.

Quando seleccionei o conjunto de sujeitos que iriam ser utilizados como amostra para este estudo, procurei diferenciar o mais possível as suas faixas etárias, assim como, a sua naturalidade. Esta escolha foi realizada de modo a recolher as mais diversas e paradoxais respostas aquando da leitura de um excerto aparentemente simples.

Com a amostra escolhida pude concluir que de um modo generalizado o conjunto de interpretações referentes a cada um dos excertos é semelhante. Este facto surpreende, porque acreditei no início do desenvolvimento do projecto que iria obter um conjunto de respostas díspares. De acordo com a amostra em estudo, e com o conjunto de excertos fornecidos, posso afirmar que o conteúdo veiculado nos mesmos é de certo modo universal. Concluí assim que tudo aquilo que nos ensinam, que nos incutem e as raízes que nos criam, se priorizam relativamente ao nosso conjunto de experiências, vivências e memórias pessoais. Este conjunto de valores, que se torna intrínseco a nós próprios, possui um maior ênfase aquando das nossas interpretações, superior à cultura visual que vemos, vivemos e que nos integra.

Conclui-se que a latitude semântica na passagem das expressões verbais dos sujeitos é vasta, mas que o esforço de comunicar eficazmente (ainda que numa abordagem poética) e nas expressões, produzir resultados visuais potencialmente estimulantes para o observador, o que se ficará a dever à riqueza dos textos de Sophia de Mello Breyner, às memórias emotivas expressas pelos sujeitos e, espero, à liberdade artística de que beneficiei ao

longo do desenvolvimento visual deste projecto, sempre com enfoque na eficácia comunicativa baseada no virtuosismo artístico.

6. Bibliografia

- _ ANDRESEN, S. (1998). *A Menina do Mar*. Porto: Figueirinhas.
- _ ANDRESEN, S. (1993). *Sophia e a palavra*. consult. a 21 Fev 2017, disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/o7.html>.
- _ ANDRESEN, S. (1989). *Sophia e o brilho do visível frente a frente*. Consult. a 20 Fev 2017, disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/o4.html>.
- _ ANDRESEN, S. (1950). *Histórias para crianças*. Consult. a 5 Abr 2017, disponível em <http://purl.pt/19841/1/1950/1950-1.html>
- _ ANDRESEN, S. Consult. 03 Março 2017, disponível em <https://www.portoeditora.pt/campanhas/sophia-de-mello-breyner-andresen/#biografia>
- _ AREAL, L. (2012). *O que é uma imagem*. Consult. a 21 Set 2016, disponível em <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/566/1/art4.pdf>.
- _ ATKINSON & SHIFFRIN. (1968). *What is memory*. Consult. a 10 Fev 2017, disponível em http://samples.sainsburysebooks.co.uk/9781317610434_sample_769373.pdf
- _ BARTHES, R. (1980). *A câmara clara - Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- _ BACHELARD, G. (1998). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Nova Cultura.
- _ BERGER, J. (1972). *Ways of seeing*. Londres: Penguin.
- _ BLEICHER, S. (2012). *Contemporary Color – Theory & Use*. Del Mar: Cengage Learning.
- _ BOURDIEU, P. (1990). *Photography: A Middle-brow Art*. Palo Alto: Stanford University Press.
- _ BURKE, M. (2011). *Literary Reading, Cognition and Emotion - An Exploration of the Oceanic Mind*. Nova Iorque: Routledge.
- _ COLLINS, A. & SMITH, E. (1998). *Readings in Cognitive Science: A Perspective from Psychology and Artificial Intelligence*. San Mateo: Morgan Kaufmann Publishers.
- _ CRUSH, L. (2010). *Fundamentos de Ilustração*. Porto Alegre: Bookman.
- _ DEL GROSSO, S. (2015). Consult. a 20 Abr 2017, disponível em <http://www.boredpanda.com/mixed-media-drawings-the-sketch-of-a-life-sebastien-del-grosso/>

- _ ELIOT, T. (2010). *Notes towards the definition of culture*. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company.
- _ FAWCETT, R. (1958) *On the Art of Drawing*. Nova Iorque: Watson - Guptill Publications.
- _ FLUSSER, V. (1998). *Ensaio sobre a Fotografia- Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógios D'Água.
- _ GELDER, H. & WESTGEEST, H. (2011). *Photography Theory in Historical Perspective*. Oxford: WILEY - BLACKWELL.
- _ HELLER, E. (2013). *A psicologia das cores: Como as cores afectam a emoção e a razão*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _ JARDÍ, E. (2012). *Pensar con imágenes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _ JULIER, G. (2014). *The culture of design*. Londres: SAGE.
- _ KNOBLAUCH, M. (2014). *Artist Mixes Photo and Illustration to Create Surreal Self-Portraits*. Consult. a 27 Mar 2017, disponível em <http://mashable.com/2014/07/02/illustration-photo-self-portrait/#q9Bk7wXZqZqR>
- _ LOPES, T. (1985). *Os melhores poemas de Fernando Pessoa*. São Paulo: Global.
- _ MEGGS, P. (1992). *Type and Image: The Language of Graphic Design*. Nova Iorque: John Wiley & Sons.
- _ MIRZOEFF, N. (2002). *The Visual Culture Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- _ MITCHELL, W. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- _ MOURA, M. (2010). Consult. a 26 Set 2016, disponível em <http://ressabiator.wordpress.com/2010/03/23/o-que-e-uma-ilustracao/>.
- _ MUNARI, B. (2015). *Fantasia*. Lisboa: Edições 70.
- _ PENAFRIA, M. (2003). O plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme-Zapruder, Consult. a 21 Set 2016, disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-plano-sequencia-zapruder.pdf>

- _ PERUZZOLO, C. (2015). *Elementos da Semiótica da Comunicação* - 3ª Edição. Jundiaí: Paco Editorial.
- _ PHIPPS, E. (2010). *Cochineal red: The art history of a color*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.
- _ PRÄKEL, D. (2010). *The Fundamentals of Creative Photography*. Lausanne: AVA.
- _ SANTOS, D. (2011). *Noções Básicas de Fotografia*. Lisboa: Clube de Autores.
- _ SCHIRATO, T. & WEBB, J. (2004). *Reading the Visual*. Sidney: Allen & Unwin.
- _ SOUSA TAVARES, M. (1999). Consult. a 16 Fev 2017, disponível em <http://purl.pt/19841/1/galeria/textos/poema3.html>
- _ SPEED, H. (2012). *The Practice and Science of Drawing*. Nova Iorque: Dover Publications.
- _ STOREY, J. (2006). *Culture theory and popular culture a reader*. Essex: Pearson Education.
- _ TRACEY. (2007). *Drawing now: Between the Lines of Contemporary Art*. Londres: I.B. Tauris & Co.
- _ VIEGAS, J. (2002). *The Eye: Learning how we see*. Nova Iorque: Rosen Publishing.
- _ VILAS-BOAS, A. (2014). *To end graphic design for good. Para acabar de vez com o design gráfico*. Lisboa: AVB.
- _ VILAS-BOAS, A. (2010). *O que é a Cultura Visual?*. Porto: AVB.
- _ WEBB, J. (2010). *Basics Creative Photography 01: Design Principles*. Lausanne: AVA.
- _ WELLS, L. (2000). *The Photography Reader*. Nova Iorque: Routledge.
- _ WIGAN, M. (2009). *Basics Illustration 04: Global contexts*. Lausanne: AVA.

