

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

DANIEL GOMES DOS REIS

**UM DESENHO QUE SE DESVELA:**  
DESMISTIFICANDO IMAGINÁRIOS DE GENIALIDADE EM BUSCA DA  
VISUALIZAÇÃO DO PROCESSO NOS BASTIDORES DA IMAGEM.

BRASÍLIA

2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

DANIEL GOMES DOS REIS

**UM DESENHO QUE SE DESVELA:**  
DESMISTIFICANDO IMAGINÁRIOS DE GENIALIDADE EM BUSCA DA  
VISUALIZAÇÃO DO PROCESSO NOS BASTIDORES DA IMAGEM.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, UnB/Universidade de Brasília, como exigência para obtenção de diploma de Licenciatura em Arte, sob a orientação da Professora Doutora Ana Paula Aparecida Caixeta.

BRASÍLIA

2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB  
INSTITUTO DE ARTES – IdA  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS - VIS

UM DESENHO QUE SE REVELA: DESMITIFICANDO IMAGINÁRIOS DE  
GENIALIDADE EM BUSCA DO RECONHECIMENTO DO PROCESSO NOS  
BASTIDORES DA IMAGEM

DANIEL GOMES DOS REIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção de título de licenciado.

Aprovado em: 09/12/19

Banca Examinadora:

  
Orientadora – Professora Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta – VIS/IdA/UnB

  
Membro - Professora Dra. Teresa Cristina Jardim Santa Cruz Oliveira –  
VIS/IdA/UnB

  
Membro – Professor Dr. Luiz Carlos Pinheiro Ferreira – VIS/IdA/UnB

## AGRADECIMENTOS

*“Agradeço a Deus e a Deusa, e minha família completa: Regina, Anchieta, Matsya, Carlos , e Sama.*

*Agradeço ao meu companheiro Maruti, e a todos deste Santuário bendito.*

*Agradeço às Mães: Regina, Anandamayi, Nemis. E também aos meus pais e padrinhos.*

*Agradeço a todos os meus professores, humanos e não humanos, vivos e não vivos.*

*Agradeço a Aloísio, Cristina, Amílcar, Oswaldo pela história compartilhada.*

*Agradeço a Atman, e finalmente dedico especialmente a todos os meus alunos, do presente, do passado ou do futuro.”*

## RESUMO

O presente trabalho irá discutir a respeito do desenhista em construção e sua relação com o seu processo de produção, conforme observações feitas em minha prática docente. Investigará bloqueios latentes especialmente por parte de desenhistas iniciantes ou aspirantes leigos em relação ao desenho, desvelando as origens e meios de perpetuação desses bloqueios em sala de aula . Irá tratar de crenças e imaginários coletivos que perpassam esse sujeito. Isto é, imaginários esses que associam o artista e o fazer artístico tão unicamente ao espaço do talento intransponível ou do estereótipo de genialidade. A partir desse ponto, irá explorar estratégias e meios hábeis que visem a desmistificação de tais crenças. Para isso, analisará o desenho a partir dos seus elementos constituintes. Afim de demonstrar a possibilidade de engajamento nesta prática independente de talentos natos.

**Palavras -chave:** Desenho, aprendizado, gênio, produção, processo.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Grimório : Modos de segurar o lápis.....	19
Figura 2 - Grimório : Estudos de técnica.....	20
Figura 3 - <i>Prince of Peace</i> .....	28
Figura 4 - Referência para o exercício do pólo direito.....	45
Figura 5 -Rostos feitos de cabeça para cima e de cabeça para baixo.....	46
Figura 6 - Primeiros exercícios feitos pelo aluno na Atman, antes de exercitar o pólo direito.....	49
Figura 7 - Experiência do mesmo aluno com retratos mais avançados alguns meses após as aplicações com o pólo direito.....	50
Figura 8 - Conclusão do exercício feito de cabeça para baixo pelo aluno .....	51
Figura 9 - Formas soltas.....	58
Figura 10 - Escolhendo o que esmaecer e o que definir.....	59
Figura 11 - Maior definição: aplicações mais racionais.....	60
Figura 12 - Outra experiência de sobreposição.....	61
Figura 13 - Investigando traços, caminhos e pesos.....	62
Figura 14 - Investigando possibilidades de profundidades e escala.....	63
Figura 15 - Sobreposições finais. Refinando a sensação de profundidade.....	64
Figura 16 - Desdobramentos criativos entre o intuir e o racionalizar.....	65
Figura 17 - Experimentando novas maneiras de ver.....	66
Figura 18 - Livre para ser no espaço.....	67

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>1 .CAPÍTULO 1: DESAFIOS DO DESENHISTA EM CONSTRUÇÃO</b> .....	12
1.1 Observando Padrões.....	12
1.2 Nos bastidores daquilo que observamos.....	16
<b>2 .CAPÍTULO 2: O IMAGINÁRIO DO ARTISTA ENQUANTO “GÊNIO INCONSCIENTE”</b> .....	21
2.1 De que gênio estamos falando?.....	21
2.2 Imagens do imaginário do artista enquanto gênio inconsciente.....	23
2.2.1 O gênio da “Tempestade e do Ímpeto “ na arte.....	23
2.2.3 O caso de Akiane: da imagem do artista como “gênio inconsciente” enquanto fenômeno de legitimação coletiva.....	27
2.3 Da necessidade de reflexão sobre as imagens que nos chegam.....	32
<b>3. CAPÍTULO 3: O QUE ESTÁ POR DETRÁS DO DESENHO? DESDOBRAMENTOS ACERCA DO INTELLECTO E DA INTUIÇÃO NO PROCESSO CRIATIVO</b> .....	36
3.1 Da necessidade de reflexão sobre as imagens que criamos.....	36
3.1.2 Desenho e intuição: da criação de um espaço aberto para a observação.....	38
3.1.3 Desvendando a intuição em desenho e sua importância.....	39
3.1.4 Da disposição do olhar.....	47
3.2 Do desenho enquanto construção e sobreposição.....	54
3.2.1 Explorações visuais.....	58
<b>CONCLUSÃO</b> .....	69
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	71

## INTRODUÇÃO

De todas as ferramentas de comunicação, provavelmente o desenho é uma das mais importantes para o espelhamento de nossa subjetividade, de forma tão imediata quanto o próprio gesto. Desde que eu me lembro como um ser dotado de consciência, as cores e o lápis fizeram parte de minha caminhada; o desenho sempre acompanhou meu mergulho no mundo, tanto o de fora quanto o de dentro, e se enraizou conforme o tempo, constituindo uma parte realmente significativa de minha personalidade e inclusive de meu processo de inserção social.

Quando se é ainda criança, o sentimento de autojulgamento e o peso da expectativa em relação às opiniões alheias ainda são bastante brandos quanto ao desenho, permitindo assim que esse artista-aprendiz ocupe seu próprio espaço de produção, da maneira mais livre e inspirada. Recordando-me desta época, sinto como se estivesse mergulhando num sonho nostálgico e quase utópico, principalmente no sentido da conexão com o meu próprio processo criativo. Era um mundo sem limites.

No entanto, conforme o tempo foi passando, sutilmente fui me afastando deste mundo sem que me desse conta. Na época entre os 10 ou 12 anos de idade, a relação com o meu processo foi se transformando sutilmente; e de repente estava imerso num contexto de cobranças que nunca havia experienciado, especialmente de minha parte em relação aos parâmetros realistas de desenhos. De fato; segundo pesquisa apontada por Betty Edwards<sup>1</sup> (1984), o processo de desenhistas neste período se difere um pouco daquele mais característico das etapas anteriores de desenvolvimento cognitivo em desenho, onde a fixação em símbolos e meios de representação mais simplificados são o suficientemente bons aos olhos da criança. Ao passo em que, passamos a criar estes símbolos em desenho desde muito cedo, como uma busca natural para representar o mundo que nos cerca, sendo um processo inerente do desenvolvimento cognitivo de qualquer criança.

---

<sup>1</sup> Betty Edwards é uma arte-educadora nascida na Califórnia, mais conhecida por seu livro *Desenhando com o Lado Direito do Cérebro*, onde investigou o impacto da transição entre o processamento verbal e analítico para o processamento espacial e global na prática do desenho. Defendendo que o que chamamos de habilidade pessoal para o desenho diria respeito, na verdade, a uma forma diferenciada de processar informações visuais, que poderia ser exercitada conscientemente através dos exercícios específicos.



No entanto, estes sistemas de representação tendem a ficar cada vez mais complexos e exigentes, pois na medida em que a apreensão da realidade e seus protocolos sociais evolui, a busca por representações cada vez mais sofisticadas também evolui. A partir desse ponto, o desenho realista se torna para nós o grande ápice, e somos inundados por um grande desejo em conquistá-lo; no entanto, enfrentamos uma enorme dificuldade de fazê-lo, pois ainda estamos fixados em nossos velhos símbolos de representação dos desenhos da infância.

Agora já inseridos em grupos sociais mais estruturados, cheios de autocobrança e de parâmetros externos de comparação, somos compelidos a achar que de repente o “desenho não é para nós”, que não “temos o talento” ou a capacidade de aprender o realismo tão desejado. Sem o encorajamento necessário, ou o preparo dos professores de arte para a transmissão do conhecimento da linguagem e do processo do desenho afim de suprir essa demanda inerente, acabamos por deplorar nossas próprias tentativas ainda com “cara de desenhos de criança”. Sendo especificamente nesta época, entre os 9 aos 12 anos de idade, onde se concentra o maior índice de desistência definitiva em relação ao desenho. (EDWARDS, 1984, p.77- p.90)

Além dessa característica específica que verifico inclusive no meu ensino fundamental no que tange a busca pelo realismo como um fenômeno coletivo. As cobranças e comparações entre os colegas era evidente, víamos os “gênios” do desenho, nos sentíamos compelidos a ser como eles . Me lembro claramente de um caso no começo do meu ensino fundamental, em que circulava nas conversas entre grupos de colegas a notícia de uma tal professora de desenho de fora da escola, que me pareceu ser muito reconhecida. Era falado que esta professora só admitiria estudantes que fossem “aprovados” em seus portfólios. Foi então que eu fiz minha tentativa, mandei meu portfólio com meus trabalhos preferidos e mais carregados emocionalmente para esta professora, antigos e novos, através de uma amiga.

Por mim já era garantido! Alguns dias depois, essa amiga retornou com o portfólio e disse: “ela ficou encantada com seus desenhos, mas quase chegou lá...”. De repente, aquelas imagens que, para mim eram de grande valor e história, se transformaram em desenhos “não suficientes”.

Depois dessa vivência no ensino fundamental meus parâmetros do que considerava um “bom” desenhar mudaram radicalmente: o lado desprezado em

torno do processo da maneira como se manifestava na infância se tornava gradativamente mais turvo.

Depois dessa fase, passei a buscar cursos de desenvolvimento em desenho ou pintura, suprimindo de certa forma aquela lacuna que havia experienciado na transição entre a infância e a adolescência. Após alguns anos de desenvolvimento fui chamado para ministrar aulas de desenho no IAAM - Instituto de arte Amílcar Mendes, onde angariei experiência considerável, até que finalmente consegui desenvolver meios hábeis para trabalhar em minha própria instituição ATMAN - Oficina de arte, que inaugurei juntamente com minha mãe, também artista de larga experiência. A partir dessa fase, comecei a busca por uma metodologia própria, apesar de muitas dificuldades por parte dos alunos serem de cunho muito semelhante aos que verifiquei em minha experiência anterior, na primeira instituição.

É interessante perceber que a minha visão acerca daquilo que produzia mudou drasticamente depois que me tornei professor de desenho. No início, senti dificuldade de transmitir para leigos aquilo que para mim parecia “fluir naturalmente” enquanto artista tão somente, não muito reflexivo. Portanto, afim de ensinar melhor o que sabia, precisei me debruçar mais conscientemente acerca do meu próprio processo de produção, e dos elementos constituintes desse processo, inerentes ao universo da linguagem visual, que antes me passavam despercebidos. A partir daqui, passei a perceber melhor as inquietações dos meus alunos, e a dar retornos mais precisos acerca de suas demandas ou dificuldades. E curiosamente, na maioria dos meus alunos verifiquei dificuldades semelhantes às aquelas enfrentadas por mim na transição entre a infância e a adolescência, inclusive por parte de alunos adultos, que ficaram uma boa parte de suas vidas sem entrar em contato com o desenho, também desde essa fase.

A partir deste ponto, e tendo surgido a mim essas demandas e inquietações quanto ao ensino do desenho de forma mais latente, tenho buscado identificar e investigar minhas vivências no campo do processo criativo e da comunicação visual; no sentido de angariar ensinamentos acessíveis, compartilháveis, que funcionem como um guia para a expressão visual destes alunos. Afim de que, tanto eu quanto eles tenhamos um repertório mais amplo acerca das possibilidades da linguagem do desenho; proporcionando um processo de produção mais consciente. E trabalhando desta maneira, esses bloqueios que carregam em relação ao desenho.

Tenho verificado com minha experiência ao longo desses anos de prática e ensino de desenho que, tanto o objeto de investigação da prática em si como o objeto de investigação do ensino da prática são indistintos, e interligam-se no ato de se refletir sobre a experiência criativa e de produção. No caso, tanto a minha experiência com o meu processo criativo pessoal (formativo e subjetivo) no desenho; quanto a partir das experiências vividas pelos meus alunos.

Neste trabalho falarei mais especificamente a respeito de alguns desafios relativos à prática e ao ensino do desenho, no que tange certo repertório de crenças superficializantes quanto ao processo criativo de um artista. No que tange o reconhecimento da importância das etapas formativas de uma produção visual em desenho. Sendo esse reconhecimento, curiosamente, um dos principais bloqueios que pude observar por parte dos alunos ao longo desses anos lecionando o desenho, e em especial em minha escola de desenho e pintura *Atman Oficina de Arte*.

Normalmente carregados de ansiedade e insegurança em relação aos seus desenhos, possivelmente advindas de seus ideais não satisfeitos na adolescência, da falta de encorajamento, ou devido propriamente a crenças limitantes a respeito do que constituiria o processo criativo do desenho, estes alunos iniciantes ou aspirantes, leigos, numa primeira instância, acreditam que o desenho é algo que deve vir simplesmente “do nada”, a partir da inspiração aleatória de uma mão talentosa, que no caso, “não pode ser a deles”.

Estas crenças provavelmente incrustadas desde a adolescência, quando pararam de desenhar, os impedem muitas vezes de enxergar os pequenos degraus que precisam subir pouco a pouco para chegar onde desejam, mas mais ainda, que os impedem de terem um envolvimento real com aquilo que manifestam no papel ou na tela. Deixando os elementos constituintes de linguagem e expressão visual fundamentais e inerentes àquilo que desejam manifestar passarem despercebidos, pois estariam por demais “cegos” ao processo, em detrimento de um ideal de visual ou simbólico do que seria um “bom” desenho, um “bom” desenhista, ou um “bom” desenhador.

Neste sentido, nos próximos capítulos iremos nos debruçar acerca de crenças limitantes a respeito do desenho e de seu processo; e da natureza da relação com aquilo que geramos sobre um papel, buscando aprofundamento e esclarecimento

acerca dos elementos que constituem o desenho, afim de que se torne algo mais possível aos olhos daqueles que acreditam que “não servem” para essa arte, ou que não foram “escolhidos” para tal.

Nos dois primeiros capítulos: *Desafios do desenhista em construção*; e *Imagens do imaginário do artista como “gênio inconsciente”*; iremos levantar o problema central, investigando a respeito de certas crenças que nos bloqueiam no ato de desenhar, especialmente enquanto somos iniciantes ou apenas aspirantes leigos. Já no último capítulo: *O que está por detrás do desenho? Desdobramentos acerca do Intelecto e da Intuição no processo criativo*, iremos nos debruçar a respeito dos elementos constituintes fundamentais de uma produção em desenho, que auxiliarão, através da consciência sobre eles, na desmistificação das crenças anteriores; visando explorar possibilidades estratégicas enquanto professor de desenho, afim de que esta atividade de torne algo mais palpável a qualquer um que expresse qualquer interesse em aprendê-la.

## **CAPÍTULO 1: Desafios do desenhista em construção.**

*Porque temos tanto medo de desenhar? Porque dentre tantos aprendizes de desenho com os quais eu trabalho há tantos anos, o padrão mais comum que se percebe é o velho medo de errar e assumir riscos? De onde vem essa crença de que todo desenho que fizerem deve ser “impecável”, e de que “bons” desenhistas só fazem coisas “bonitas”, como se o ofício do artista dissesse apenas respeito àqueles seres “inspirados”, os ditos “gênios”?*

### **1.1 Observando padrões.**

O desejo pela investigação deste capítulo nasceu de uma inquietação quanto a esses padrões que tenho notado nos comentários de uma parte considerável de meus alunos na *Atman oficina de arte*, que evidentemente dizem respeito à sua relação com a própria produção. Se podemos assim colocar, um dos principais desafios enfrentados no percurso da produção de um desenho, e conseqüentemente no ensino de desenho propriamente, é justamente: o nosso olhar em relação àquilo que criamos.

Percebo o contraste muito marcante entre duas fases no desenvolvimento de um desenhista: o primeiro é a sua infância, onde percebemos na maior parte das vezes uma relação com o processo de criação muito diferente daquela observada nos mais velhos, adolescentes e adultos. No princípio, vivenciamos o mundo do desenho de maneira muito desprendida, longe dos julgamentos que vem a provocar futuramente dicotomias na maneira como vemos nossa produção - antes algo aberto a experiência e ao prazer decorrente do processo e agora a algo “que não pode sair errado” - devido às demandas de eficiência e produtividade utilitarista incentivadas pela vida adulta e principalmente aos parâmetros do que seria legitimado pelo senso comum como sendo um “bom desenhista” : aquele que não “erra”, que não faz “desenhos ruins” nem rasuras; que não precisa tentar muitas vezes; uma espécie de

“mágico”, que apenas cria maravilhas do nada sem o menor esforço consciente, ou necessidade de reflexão intelectual.

Tenho observado insistentemente através dos comentários dos alunos de desenho iniciantes, especialmente adolescentes e adultos, algumas falas como: “eu só sei desenhar boneco de palitinho”; ou, se eu tentei e eu não consegui (de primeira) é porque não devo ter o “dom”. Ou seja, por não conseguirem gerar determinados resultados visuais impressionantes de forma imediata; mesmo depois de já terem tentando “alguns desenhos”; param de tentar por acreditarem que não servem para o desenho, e que deve ser uma coisa mesmo de poucas pessoas talentosas... ou acabam mesmo gerando para si mesmos uma notável carga de ansiedade e insatisfação durante o seu processo de desenvolvimento como desenhistas, achando que se estão sofrendo tanto para alcançar certos ideais é porque talvez não seja para eles. Desta forma, facilmente descartam desenhos, tentativas, explorações, processos e sonhos; como se sempre se sentissem à margem de sua produção e da figura do artista idealizada vista como uma espécie de “gênio inconsciente e espontâneo”, fomentada principalmente pelo senso comum.

Com esta linha de pensamento, estes artistas em construção, (tendo eu como primeiro exemplo) acabam manifestando uma alta carga de autocobrança, ansiedade, e conseqüentemente procrastinação; ao ponto de não conseguirem mais desfrutar do todo processual; da evolução experimental e gradativa, no aqui e agora de seu desenho; perdendo também a autoconfiança em relação a sua própria capacidade criativa e de crescimento na área. Estes desenhistas acabam por negligenciar o desenho como uma linguagem em potencial, em construção constante. Isto é, uma ferramenta de expressão e comunicação que, através da sensibilidade, que é inerente ao sujeito (OSTROWER, 2002), pode ser aprendida e desenvolvida por todos. Também segundo o filósofo alemão G.W.F Hegel (1999) ; pelo fato da obra de arte ser produzida antes de mais nada pela atividade humana, e por ser direcionada para o *homem* , percorrendo inevitavelmente o campo do sensível, e enquanto manifestação sensível de uma ideia; pode ser entendida como objeto de saber, assimilável e apreensível por outros.

No entanto, especialmente no caso dos desenhistas iniciantes adultos ou aspirantes ao desenho, o que mais notamos é um fechamento inicial a esta possibilidade. E isto se reflete evidentemente tanto na maneira como eles enxergam e adjetivam aquilo

que produzem, quanto conseqüentemente no percurso da produção em si. Não se permitem, pelo menos não inicialmente, às possibilidades de experimentação e sobreposição inerentes ao processo criativo. Normalmente muito inseguros e ao mesmo tempo cheios de expectativas quanto ao que “deveria ser” seu “produto” visual. A tela mental do que o seu trabalho deveria atestar em qualidade de resultado final pesa mais do que a experiência em si.

Em muitos casos me recordo de alguns alunos se queixarem de que entendiam o que era o desenho, como se de certa forma sentissem que poderiam desenhar, mas ao correr a mão sobre o papel “nada” saía como “havia pensado” que deveria ser, descartando até mesmo a possibilidade de continuarem tentando. É como se ao manifestar o traço no papel, não conseguissem mais ver suas potencialidades, ou aquilo em específico que este traço “incompleto” estaria comunicando esteticamente: é mais vertical? é mais horizontal? Diagonal? transmite movimento? É estático? Está repetindo um padrão? é espontâneo? Está criando equilíbrio? Está se evidenciando em detrimento de outro? Cria proximidade ou afastamento? Enfim, de repente o ato de desenhar não é “aquilo que imaginaram” como ideal e portando é “descartável”, e digno de ser jogado fora. Ainda não pararam para refletir sobre as inúmeras possibilidades daquilo que manifestam no papel, por mais simples ou robusta que seja esta manifestação visual.

A maior parte dos alunos que recebo na instituição são pessoas que muito pouco entraram em contato com a prática do desenho, (módulo inicial que normalmente, mas nem sempre, antecede a pintura no curso) ou que nem mesmo entraram; e o que mais escutamos nas primeiras aulas são queixas do tipo: “eu não sei desenhar nada”, “eu comecei há muito tempo mas acabei desistindo”, “tenho vergonha de mostrar”; ou “enfim, eu desenho muito pouco, as vezes que eu tentei não deu ‘nada certo’”; e normalmente param por aí.

Ou limitam-se dentro de seus próprios parâmetros de cobrança em detrimento do que seria o tal desenhista “de fato”; oscilando entre adjetivações extremas a respeito de seu trabalho.

Tenho observado em minha prática didática cotidiana nas aulas, que estes desenhistas aprendizes acabam se inibindo da brincadeira da experimentação e da reflexão sobre o que produzem, provavelmente pelo fato de não terem a visão do

desenho como uma linguagem visual, e processual : uma construção gradativa, tal qual como numa escultura que aos poucos vem da pedra; a fluência que aos poucos vem do estudo aplicado e do contato contínuo com a língua; ou as notas embaralhadas de um escritor, que inicialmente caóticas, se organizam pouco a pouco em um texto mais integrado .

Normalmente logo em seus primeiros contatos com o desenho, ou até mesmo já numa primeira aspiração leiga e curiosa, terminariam com o clichê: “é que eu só sei desenhar boneco de palitinho”, ou “não tenho esse talento...”, ou “isto não é para mim”.

Segundo Pires (2007), para que a experiência seja formadora ela precisa passar por um processo de reflexão e síntese. Para que a experiência se torne conhecimento e portanto algo palpável, é necessário que ela passe pelo crivo da reflexão, é necessário que seja sintetizada. Ou seja, que faça a transição do campo da reação meramente sensível e intuitiva para o campo reflexivo, intelectualizado. Com essa visão de Pires, podemos notar que, a origem das problemáticas apontadas acima diz respeito principalmente a uma possível falta de disposição ou reconhecimento por parte desses aspirantes ao desenho ou desenhistas aprendizes quanto ao espaço da reflexão; a reflexão aberta sobre tudo o que produzem visualmente; ficando muitas vezes a margem de sua reação imediata (intuitiva), que se evidencia nos adjetivos cerceadores.

Percebo então que o desenhista aprendiz precisa ser munido de subsídios e saberes que o ajudem a assimilar e refletir sobre aquilo que produz no papel de forma mais processual, criativa, prazerosa, autónoma, e desapegada do imediatismo da perfeição. Isto é , a partir de uma base de conhecimento adquirido de sua própria experiência no ato de desenhar; refletida e transformada, e embasada tanto com recursos de linguagem e comunicação visuais - que ajudariam no reconhecimento do processo de criação e experimentação da imagem a partir de elementos simples e acessíveis como a linha ou a mancha - dissecando o processo visual que navega entre o campo sensível/ intuitivo e a intelectualização; ou do entendimento intelectual para a manifestação visual consciente.

Tomando maior consciência acerca dos elementos constituintes do processo criativo, podemos criar um espaço mais fértil para a própria aprendizagem do



desenho. Para isto, tenho notado no estudo dos fundamentos da linguagem visual; dos processos de transição entre o intuitivo e o intelecto (ou vice versa); recursos de grande relevância, pois, a partir do momento em que enxergamos os elementos constituintes de um desenho, podemos assimilá-lo mais facilmente como processo gradativo, desenvolvendo maior interesse por sua prática. Mas agora, e acima de tudo, a partir de uma atitude auto-investigativa; mais livre da necessidade de suprir uma projeção ideal fechada, cristalizada.

A partir desse ponto, o desenhista em construção estaria mais aberto à experiência, assumindo riscos, permitindo explorações no campo intuitivo ou intelectual, e tornando-se mais sensível ao processo . E finalmente também, se for o caso de sua demanda específica , chegaria à descoberta (ou criação) de tendências ou estilos pessoais .

Enfim, levando em conta todos esses pontos , e refletindo no meu desenvolvimento como professor e também aprendiz do desenho, tenho percebido cada vez mais a importância de se resgatar o reconhecimento do desenho como o próprio *processo* do desenho, o qual todos podemos experimentar enquanto linguagem visual e sensível, e em contínua construção.

## **1.2 Nos bastidores daquilo que observamos.**

Levando em conta a problemática colocada acima, cabe também refletirmos, antes de mais nada, sobre as possíveis origens destas inquietações por parte dos aprendizes de desenho. Isto é, notamos um padrão que se repete de tempos em tempos e de aluno para aluno em contextos aparentemente diversos. Isto nos faz questionar a presença de fatores que extrapolam simplesmente as reações intuitivas e imediatas destes alunos no momento do contato com o seu próprio desenho. Estaríamos falando de um sistema de crenças sobre a prática do desenho que se perpetuou nos tempos? Estas manifestações recorrentes por parte dos alunos iniciantes ou aspirantes ao desenho nos sugerem vestígios histórico culturais de um imaginário em comum acerca do artista e sua criação, que se perpetua no cenário cotidiano de minha própria prática didática, e que precisa, portanto, de atenção.

[...] toda e qualquer conhecimento sobre uma característica que se suponha biológica do olhar será sempre insuficiente para ajudar-nos a compreender casos específicos se não somarmos a tais conhecimentos influências históricas que caracterizam a cultura na qual se localiza o fenômeno que desejemos entender. ( Martin Jay ,1994, p.8- 9 apud PETIT, Pablo. O que estudam os estudos de cultura visual. Revista Digital do LAV, 2014 , p.196 - p.197.<sup>2</sup>)

Como reforça Pablo Petit, pensando sob o escopo de nossa investigação, não podemos simplesmente ignorar o incomodo destes aprendizes, que se tornou já um padrão recorrente; limitando nossa resposta ao campo puramente do sensível, das reações estéticas e comentários imediatos deles, como se fossem casos isolados, casuais. Faz-se necessário investigarmos algumas questões relativas aos fatores de produção destes imaginários, que perpassam a relação desenhista e produção, como um todo. Precisamos conhecer melhor estas origens; e a partir então, explorar estratégias com o fim de clarear o processo criativo, buscando desmanchar essa necessidade de se encontrar este tal “artista autêntico” e virtualmente infalível, em detrimento do aqui e agora, no fazer e aprender desenho.

A professora Betty Edwards irá esclarecer os efeitos consequentes desta visão tantas vezes estereotipada ou exagerada que criamos em relação ao artista e sua produção: “Embora essa atitude de admiração ante o talento artístico faça com que as pessoas apreciem o artista e seu trabalho , pouco o faz no sentido de encorajarem as pessoas a aprenderem a desenhar” (EDWARDS, 1984, p.13 )

Realmente, para muitos, o desenho parece algo extraordinário, fora do alcance de pessoas comuns . Recordo-me de tempos atuando como artista, antes de virar professor, em que as pessoas ficavam surpreendidas com aquilo que eu fazia como se nunca pudessem fazer o mesmo; e eu mesmo não sabia explicar tecnicamente os meus caminhos de produção - até porquê, nunca havia parado para *pensar* neles realmente. Na verdade, o que tenho observado é que muitos artistas, inclusive artistas e ilustradores que sempre admirei, também nunca ajudaram muito na

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/12393/pdf>>

desmistificação dessa visão ante o talento “raro” e “intransponível” .Talvez pelo fato desses artistas se concederem certa posição “elevada”, tornando conveniente manter velados seus segredos, assim como fazem os mágicos? Ou mesmo realmente possuem um dom ou aptidão especial para a área, no entanto, como bem descreve Edwards (1984 , p. 13): “(...) quando perguntamos como fazem aquilo que fazem, não conseguem responder claramente ou se limitam à frases do tipo: “eu só vi e fiz””. Esta frase tão emblemática, na verdade, reflete um distanciamento profundo do artista em relação a seu próprio processo, e dos pormenores tanto formais quanto subjetivos que geraram sua imagem.

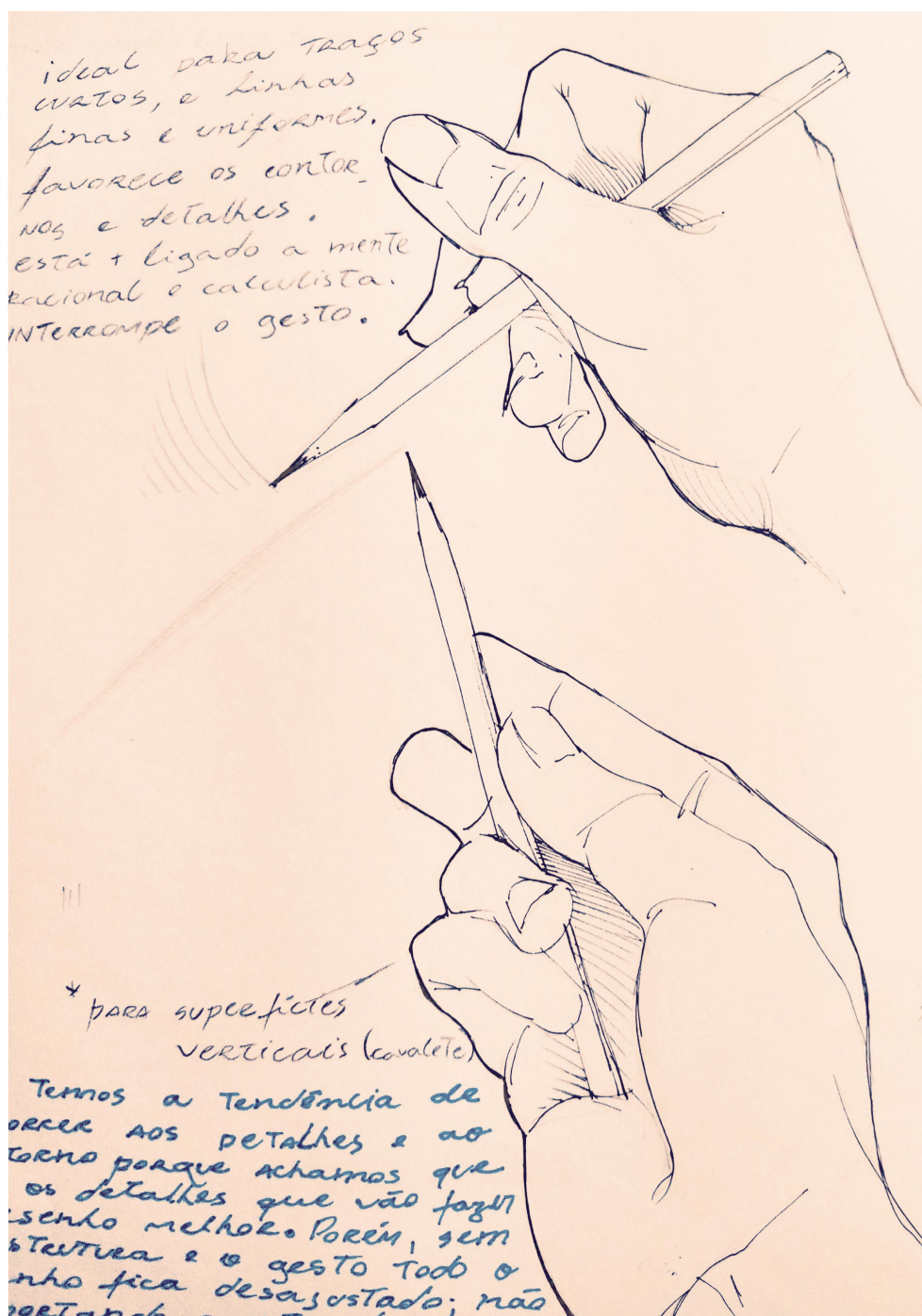
Sendo artista hoje, mas além de tudo, professor de desenho e pintura, simplesmente não consigo mais admitir esse local de resposta vago de um artista que não investiga a sua produção , até porque, não é nem um pouco didático. Pois, uma vez que começamos a estudar e refletir sobre aquilo que produzimos, veremos os elementos constituintes desse saber . Os bastidores por detrás dessa imagem que aparentemente “veio do nada”, são os que realmente constroem nossa percepção global do resultado visual, que antes se fazia enigmático e inacessível .

Podemos comparar esse artista não reflexivo a alguém que sempre falou sua própria língua nativa, porém quando tenta ensiná-la a alguém de fora, não o faz com tanta eficiência, por não conhecer a gramática e estruturas internas daquilo que transmite. Este “falante nativo” no entanto, acaba também muitas vezes, limitando seu próprio alcance comunicativo e expressivo, no âmbito de sua própria criação ou produção, pois, apostando apenas na intuição e no acidente, se abstendo da reflexão intelectual, não será capaz de aplicar sua descoberta novamente ou de transformá-la com a mesma eficiência, limitando suas possibilidades. Isto é, não conseguirá retransmiti-la como saber, comprometendo seu alcance didático. Afinal, como reforça Ana Luísa Pires (2007) para que a experiência se torne conhecimento, e portanto um conhecimento a ser compartilhado, precisa passar pelo crivo da reflexão.

Tendo em vista as discussões colocadas acima, e a respeito da transição entre a fase em que atuava apenas como artista para a fase em que passei a atuar também como professor, pretendo fechar esse capítulo com uma demonstração visual de um trabalho que comecei a elaborar há alguns anos com o fim de suprir as novas demandas referentes a abordagem metodológica para o ensino do desenho. Se trata de um caderno de estratégias para o ensino de desenho que nomeei

carinhosamente de *Grimório*, e que irá compilar diversos exercícios, experimentações, e anotações acerca dessas mesmas práticas. Serviu-me de valioso manual no começo de meu trabalho docente na *Atman*, tornando a minha prática enquanto professor de desenho mais fluida e consciente.

**Figura - Grimório: modos de segurar o lápis.**



Fonte: Daniel Gomes dos Reis. Acervo pessoal.

Figura - Grimório: Estudos de técnica.

**Degradê:**

pressão + escuro - controle. (+ denso)  
 pressão + claro + controle. (- denso)

Degradê por variação de pressão

Degradê por sobreposição

Degradê: A importância e o significado do contraste começa no início da visão através da luz ou ausência da luz. A luz que torna visível as estratégias de composição. É de todas as técnicas a mais importante para a arte visual de uma mensagem bi ou tridimensional. Também um processo de ativação visual, peça vital para a visão de um todo coerente. Em todas as artes, o contraste é uma ferramenta de expressão, e não apenas uma técnica ou significação, e portanto, para simbolizar a realidade. O contraste é também uma ferramenta para a tensão e o equilíbrio.

**Contraste: unindo-se a ideia de profundidade**

\* Valor e direção da linha são os fatores determinantes da forma 3D.  
 \* A forma se dá pelo contraste.  
 \* Você pode usar diferentes planos de profundidade simplesmente brincando com a relação de claro/escuro.

\* perceba como nos dois casos o plano mais profundo é o + claro. no primeiro percebemos um contraste de densidade, onde o quadrado escuro é profundo para frente por sua maior definição. Já no segundo podemos imaginar um túnel, em laminação nos passa uma luz ao exemplo claro da passagem, onde os diferentes planos de densidade de escuro uma perspectiva atmosférica. \* Aquilo que está + próximo de nós é + nítido e distinguível, uma maior densidade transmite maior nitidez.

\* contraste é interdependente  
 \* já no terceiro caso, os planos + densos e escuros encontram ateq. a luz nos a caracterizam a presença da luz sobre o objeto sólido.  
 \* equilíbrio

**Identificar os pontos extremos (envelopa de presente)**

\* Antes de desenharmos no papel precisamos "desenhar" na nossa visão do objeto. Quando o olho percebe como uma linha todas as nuances do contorno, dependendo de mais tempo e energia em olhar, distinguimos aquilo que estamos desenhando do que propriamente desenhando nos, previne de uma tendência prejudicial ao processo de observação: o de desenhar através de nossos repertórios mentais sobre como aquele objeto "deveria ser" e negligenciar aquilo que realmente se apresenta em nossa visão. Para isso precisamos antes esquecer um pouco nossa percepção do 3D e nos focarmos lentamente na nuance dos contornos. Assim, desenharmos imaginando (realizar) em uma caixa tocando todos os pontos mais extremos do objeto, entendendo para os 4 planos: superior, lateral e inferior.

**Aplicando o princípio de Escala**

\* Entendendo melhor a importância das etapas!  
 - trabalhar com zig-zag para a parte de pontos  
 \* Identificar as regiões de...

**multura do presente**

\* igota que já desenharmos bastante com o zig-zag para trabalhar a transparência dos entrelaçamentos para aplicabilidade com o lápis

**trabalhando e persistindo a parte da silheta, trabalhando com o...**

The image contains several hand-drawn sketches and diagrams. At the top right, there is a yin-yang symbol. Below it, there are two diagrams labeled '1' and '2' showing a cube with different shading techniques. To the right of these is a drawing of a sphere with a grid of lines. Below the sphere is a drawing of a mountain range with varying shades of gray. In the bottom left, there is a drawing of a gift box with a zig-zag pattern on its surface. In the bottom right, there is a drawing of a hand holding a gift box, with a zig-zag pattern on the box's surface. There are also several diagrams showing the relationship between light and shadow on a cube, with labels like 'luz' and 'sombra'.

## CAPÍTULO 2 : O imaginário do artista enquanto “gênio inconsciente”

Pensar o contexto histórico e local no qual estamos inseridos como parte de um universo cultural torna-se indispensável para qualquer análise que almeje aprofundar-se na compreensão de experiências visuais. (PETIT, 2014, p.199)

Tenho observado em minha prática didática na oficina Atman que muitas vezes desenhistas iniciantes ou aspirantes leigos, seduzidos pela arte do desenho ou da pintura, ao se depararem com o resultado final da produção de artistas prodigiosos; ou mesmo na primeira vez em que olham os quadros pendurados nas paredes da oficina, costumam manifestar essa crença no processo criativo enquanto um ato genial, tão somente. Como se o artista responsável tivesse tirado essas imagens do “nada”; quase como uma espécie de *médium* (segundo o senso comum), que com o mínimo de esforço intelectual possível revela aquilo que já estava simplesmente “pronto” dentro dele, e que “simplesmente o perpassa”; uma espécie de mensageiro desprezioso, idealizado, e praticamente desprovido de uma mão humana.

### 2.1 De que gênio estamos falando?

De todas as crenças limitantes ao aprendizado do desenho que comentamos acima, demonstrada pelos alunos e aspirantes leigos, acerca do artista e de sua produção, a mais recorrente diz respeito justamente a imagem por demais romantizada e ideal que fazemos do artista como uma espécie de gênio desprovido de consciência ordinária (se reverberando por conseguinte na maneira como vemos o próprio fazer artístico), um inspirado em condições totalmente particulares, intransponíveis em termos explicativos.

Segundo Hegel (1999, p.284), o gênio se refere “a capacidade geral para a verdadeira produção da obra de arte bem como a energia para o desenvolvimento e

acionamento desta capacidade”. No entanto, o que se refere à “verdadeira produção” diz respeito à concepção material desta obra, de suas possibilidades reais de manifestação, que não poderiam existir apenas no campo da idealização subjetiva, abstrata (HEGEL, 1999, p.282). Isto é, diria respeito ao *gênio* interno; dos meios hábeis e humanos para a criação; de nossa capacidade inerente de “produção *consciente* de algo exterior”(HEGEL, 1999, p.48). Pois, afinal “a obra de arte não é um produto natural, mas é produzida pela atividade humana.” (HEGEL, 1999, p.47).

Hegel, portanto, coloca o termo gênio como sinônimo de uma aptidão para a criação que não pode ser encontrada espontaneamente nos animais e na natureza, logo sendo uma atividade inerentemente humana, e portanto apreensível em termos humanos.

Hauser (1972) por outro lado, irá apontar em história a existência de uma visão muito diferente do termo, mais especificamente durante o pré-romantismo alemão, onde o “gênio” seria visto pelos intelectuais da classe média como um ser totalmente distanciado daquilo que alegamos como atributos humanos comuns ou inerentemente humanos. Aqui o gênio se confundiria com um inspirado; alguém que tenha pressentimentos ou poderes especiais, puramente intuitivo. Em especial no meio da arte, esse estereótipo ganharia ainda mais força nessa época, e o gênio se concretizaria na imagem acerca do artista; como esse ser totalmente despreendido das limitações mundanas .

Tendo em vista essas primeiras noções a respeito da figura do gênio , escolho assumir o seguinte termo no trabalho de agora em diante, por motivos práticos: do “**gênio inconsciente**”; como uma síntese deste artista estereotipado do imaginário comum alertado por Hauser (1972). Isto é, que não precise laborar racionalmente sua criação , mas que apenas “materializa” a imagem de seu talento “misterioso” do “nada”, com ou sem nenhum esforço consciente. Como se ela já estivesse *pronta e absoluta* dentro dele, apenas esperando alguns gestos distantes para se manifestar “*ipsis litteris*” a sua frente.

Os parágrafos abaixo visam desdobrar alguns exemplos do que constituiria social e historicamente este imaginário do artista “gênio inconsciente” em movimentos passados, pensando de que forma ele se perpetua em dias mais atuais, e como podemos lidar com ele hoje afim de tornarmos o desenho algo mais possível

pelos olhos leigos, como uma linguagem que possa ser adquirida e desenvolvida por todos, e não apenas através dos “talentos natos”.

## **2.2 Imagens do imaginário do artista enquanto “gênio inconsciente”.**

Se remontarmos ao período do Iluminismo e enxergá-lo em contraste com o movimento pré-romântico na Alemanha segundo o autor Arnold Hauser (1972), verificaremos que a ideia coletiva que se têm a respeito do processo criativo do artista oscila drasticamente através da concepção de gênio. Enquanto no Iluminismo estaríamos de um dos lados do pêndulo na concepção do gênio, no pré-romantismo em especial durante o movimento do Sturm und drang<sup>3</sup>, da “tempestade e do ímpeto”, estaríamos no outro. Radicalmente opostos, no Iluminismo temos, a princípio, uma reação aos idealismos absolutos e impiedosos do Rei e da Igreja. Caracterizada por tudo o quanto se referisse à razão, a verdade empírica, replicável pelos métodos científicos; em especial “perdera a sensibilidade para tudo que se relacionasse com a religião e o poder do irracional em história” (HAUSER, 1972, p.762). Aqui, o artista e seu processo de criação estariam sujeitos aos parâmetros da ciência, e a arte seria principalmente uma ferramenta do sujeito cognoscível.

A criação artística, que era uma atividade intelectual definível em termos claros, baseada em regras de gosto explicáveis e apreensíveis, tanto para o classicismo cortesão como para o Iluminismo, aparece, agora, como um processo misterioso que provém de fontes tão profundas como a inspiração divina, a intuição cega e as tendências indefiníveis. (HAUSER, 1972, p.768)

---

<sup>3</sup> Tempestade e Ímpeto, movimento romântico alemão, do século XVIII, que se opunha aos ideais dogmáticos baseados na razão do Iluminismo. Caracterizado pela exaltação daquilo que há de irracional, emocional e espontâneo no indivíduo, considerando o mundo como um espaço fundamentalmente incompreensível a razão; obscuro e misterioso.



Segundo Arnald Hauser (1972), o gênio no iluminismo era tão somente uma inteligência em destaque, mas ainda limitada pela razão, pela teoria, pela tradição, onde a produção artística visual não diria respeito simplesmente a uma imagem que “vem do nada” da imaginação ilimitada de uma mente genial, mas em base da manipulação inteligente a partir daquilo que é concebível e real. Já no pré-romantismo e *Sturm und Drang*, o gênio passa a encarnar um ideal do movimento, caracterizado basicamente pela ausência dos atributos da razão. Neste período, como que no outro lado do pêndulo em relação ao Iluminismo, “a intelectualidade germânica perdeu o seu fervor pelo conhecimento positivo e racional e substituiu-o pela visão metafísica e pela intuição.”(HAUSER, 1972, p.762). Na verdade, não apenas trocou estes conceitos, como também passou a se contrapor fervorosamente a eles. No movimento *Sturm und Drang*, liderado basicamente pela classe média e para a classe média, como também numa tentativa de reafirmação perante as outras camadas sociais, Hauser diz que :

Toda idéia que apresentasse a finalidade do mundo, como inexplicável e imprevisível, era por eles animada; e cultivavam a espiritualização dos problemas, esperando com isso desviar a tendência revolucionária de transformações na esfera intelectual e induzir a classe média a contentar-se com uma solução ideológica no lugar de uma solução prática. (HAUSER, 1972, p.762)

Nota-se que o processo criativo de um artista aqui só poderia vir de um sopro intuitivo do absoluto, e só se processaria através da emoção pura. Neste sentido, cresce, cada vez mais, uma onda anti-racionalista, onde se rebelariam contra essa “realidade sóbria, sem ilusões, do seu tempo, a que de modo algum se sentiam ligados” (HAUSER, 1972, p.762). A onda do irracionalismo, no entanto, já se espalhava por toda a Europa. O espaço escuro conferido à obra de arte e ao fazer artístico, simplesmente não definíveis pelos meios da razão, já havia surgido também na Renascença, (HAUSER, 1972) mas foi nesse período em particular onde mais ganhou peso a crença na impossibilidade de se sistematizar o fazer artístico.

### 2.2.1 O Gênio da “tempestade e do ímpeto” na arte:

O pré-romantismo Alemão da “tempestade e do ímpeto” marcou a época onde primeiro se constata com mais força essa rejeição veemente à ideia de que a criação artística tivesse qualquer coisa a ver com o lado intelectual, reflexivo e crítico. (HAUSER, 1972). Essa tendência da classe média alemã de deslegitimar todo e qualquer procedimento racional iria inevitavelmente se expandir, especialmente nas artes e na poesia – afinal, nenhum campo seria mais fértil aos seus discursos para uma campanha anti-iluminista (anti-racional) do que o da estética e da religião. E encontrariam finalmente na figura do artista como o “gênio divino” um estandarte perfeito para os seus ideais, contribuindo fortemente para o enaltecimento deste estereótipo na época, a respeito do processo criativo de um artista:

Sem dúvida, os aspectos irracional e inconsciente do conceito de gênio encontram-se, pela primeira vez, no pré-romantismo da Europa Ocidental, principalmente nas Especulações sobre a Composição Original, de Edward Young (1759), mas aqui o gênio ainda aparece, par a par, com o mero talento, como um ‘mago’ ao lado de um bom ‘mestre-de-obras’, ao passo que na filosofia da arte do ‘Sturm und Drang’, transforma-se no Titã rebelde e divino;[...] o guardião de um saber misterioso, o que ‘diz coisas indizíveis’ e o legislador de um mundo especial, com leis especiais.(HAUSER, 1972, p.768-p.769)

A figura do artista gênio “inconsciente” tornaria-se para eles uma espécie de encarnação dos objetivos do movimento; “[...] vive não só livre das grilhetas da razão, mas na posse de forças místicas que o habilitam a dispensar a vulgar experiência dos sentidos (HAUSER, 1972, p.768). Para eles, esse artista genioso seria um total inspirado, um arauto do intangível. Ele não precisaria nem observar, apenas sente e faz; uma figura idealizada de extremo subjetivismo e portanto, nada natural.

Em oposição ao Iluminismo generalizador e dogmático, o movimento *Sturm und Drang* coloca toda sua força. E o artista, fora dos padrões acessíveis humanos, torna-se sua bandeira. A linguagem dos artistas e dos poetas aqui também se torna exageradamente abstrata e esotérica; evidenciam na verdade, uma busca incessante

por uma certa originalidade por parte do artista (HAUSER, 1972). No entanto, seria a ideia de “originalidade” mais estereotipada e utópica, unicamente intuitiva, e indiferente quanto a possibilidade de metodologias catalogáveis em torno do ato criativo. Segundo Hauser, através dessa linguagem que começa a se desenvolver no *Sturm und Drang* com especial força e destaque, os intelectuais da classe média alemã, neste período, começam a navegar por uma onda cada vez menos social de sua parte:

Os intelectuais alemães eram incapazes de se aperceber de que o racionalismo e o empirismo eram os aliados naturais da classe média progressiva e constituíam a melhor preparação para o estabelecimento de uma ordem social em que a opressão, mais cedo ou mais tarde, viria a desaparecer. Nenhum outro melhor serviço eles poderiam ter prestado às forças conservadoras do que lançar no descrédito a “sóbria linguagem da razão”. (HAUSER, 1972, p.765)

Enfim, fazendo-se um paralelo com as tendências atuais, da mesma forma, o artista, o aspirante ou o observador que alega da produção artística uma total dissociação com o intelecto e a razão, com a elaboração sistematizável e empírica, seja da sua própria criação, possivelmente estará refém ou contribuindo com certas concepções a respeito do artista e sua produção por demais restritas. Ou até insociáveis, na medida em que coloca este artista em um pedestal de admiração por demais hermético e inacessível.

A imagem do “gênio inconsciente”, artista não reflexivo, apenas inspirado pelo sentimento e pela intuição favoreceria, portanto, a crença de que o próprio processo criativo artístico se processa tão unicamente desta maneira: através das pessoas dotadas de “talento” ou da “dádiva” para tal. Não sendo digna, nem tampouco uma forma de conhecimento palpável, às pessoas “comuns”. Deslegitimando o caráter da razão em qualquer procedimento criativo e artístico, assim como na classe média alemã do movimento pré-romântico, essa atribuição do “gênio inconsciente” estaria também na contramão em relação aos procedimentos didáticos do ato criativo, da possibilidade efetiva do compartilhamento da arte como saber. Logo, influenciaria

igualmente a ideia do artista como esse ser sempre enigmático, inato, inacessível, e inconsciente daquilo que constitui o seu processo criativo.

Afim de demonstrar mais claramente um exemplo do que constituiria o artista “gênio inconsciente” de nosso imaginário ao longo dos tempos, e do que perpetuaria de nossa parte estes estereótipos em relação ao artista. Se faz de grande valia fazermos um salto no tempo, e evidenciarmos um paralelo com casos mais atuais desse mesmo fenômeno.

### **2.2.3 O caso de Akiane: da imagem do artista como “gênio inconsciente” enquanto fenômeno de legitimação coletiva.**

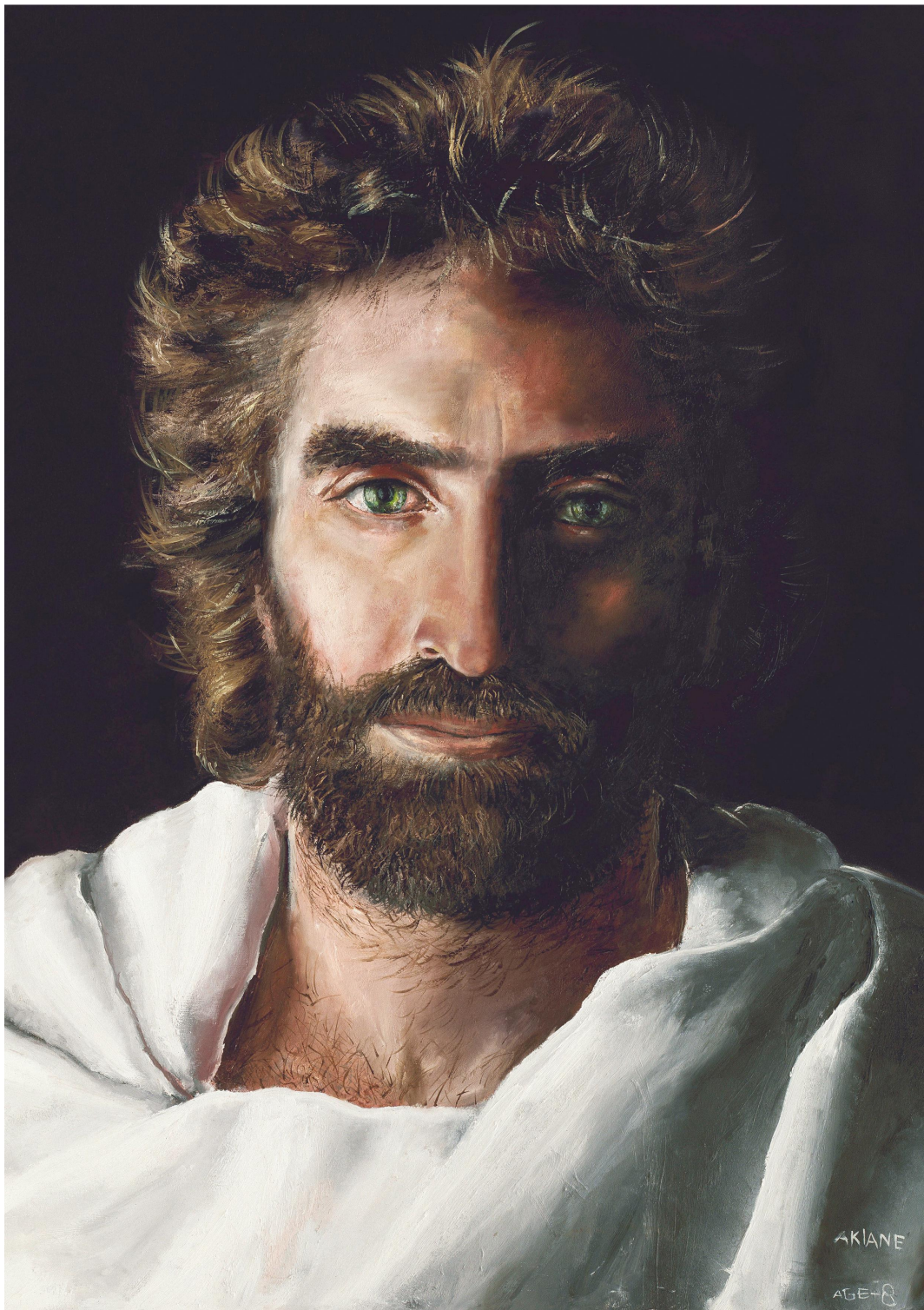
Cultura passou a ser definida assim na medida em que se propôs que o significado das coisas, eventos e pessoas não é inerente a essas coisas, eventos e pessoas. Assume-se, então, que significado é algo construído, sempre contingente, sempre mutante, e, portanto, para estudá-lo é preciso pensar contextos históricos específicos. (PETIT, 2014, p.209).

Em 2017, Akiane Kramarik<sup>4</sup>, uma pintora e poeta americana super-dotada, nascida em julho de 1994 em Mount Morris, Illinois, criou um vídeo no Youtube descrevendo o seu processo para criar o “Prince of Peace”, uma pintura primorosa que executou aos 8 anos de idade (cerca de 10 anos antes do vídeo).

---

<sup>4</sup> Jovem artista estado-unidense mais conhecida por sua pintura “O Príncipe da Paz”, que completou aos 8 anos de idade. Suas pinturas de maneira geral são de cunho alegórico ou espiritual. Desde de pequena alega ter visões de outras realidades e experiências espirituais. Já tendo sido entrevistada em programas como CNN, *The Oprah Winfrey Show*, e KCTS9.

Figura - "Prince of Peace"



Fonte: site oficial de Akiane Kramarik. Disponível em : <  
<https://akiane.com/product/prince-of-peace/>>.

Akiane começou a desenhar a partir dos 4 anos e, desde muito cedo, apresentou uma enorme aptidão e facilidade para o desenho e a pintura. Por apoio dos pais, não frequentava a escola, estudando pintura sozinha em casa com auxílio apenas de professores particulares . Em seu site oficial e em diversos depoimentos em programas de televisão como o *The Oprah Winfrey Show* , *ABC* , e entrevistas diversas, Akiane alega que, desde muito pequena, entrava em contato com visões e sonhos a respeito de seus quadros antes de pintá-los, mas que uma visão em particular lhe custou vários meses para conseguir de fato começar a pintá-la, até que o modelo certo para o “Príncipe da Paz”<sup>5</sup> surgiu a sua porta.

Foi uma manchete inédita acerca da qual muita especulação se criou na mídia, e ainda circunda hoje no que diz respeito ao verdadeiro processo criativo que gerou sua imagem. À primeira vista, em relação à artista, veremos uma imagem do artista como “gênio inconsciente”. No entanto, apesar de relatar seu processo criativo em ligação com suas vivências espirituais, segundo sua própria fala, verificaremos que a artista em si não está necessariamente identificada com esta imagem geral do “gênio inconsciente”, na medida em que se dispõe a esclarecer os pormenores formativos e também racionais do seu processo de pintura. Mas por outro lado, está sujeita à interpretações estereotipadas da parte de uma coletividade, que endossa em sua imagem a figura do “gênio inconsciente” .

Em um trecho de um depoimento biográfico de Akiane, feito em torno de 10 anos após a produção do afamado quadro, ela reforça mais claramente uma parte do processo para a execução do “Prince of Peace”, onde nos elucidaria quanto a pontos estruturais que a teriam auxiliado na construção da imagem, dentre eles; um modelo humano; um processo de seleção visual; e práticas diárias de pintura :

[...]Aos oito anos, comecei a estudar por conta própria em casa. Esta decisão foi apoiada por minha família; minhas visões vívidas de repente começaram a voltar, assim como a minha paixão pela arte. Eu me apaixonei por óleo e acrílicas, e toda manhã eu acordava as 4:00 horas para pintar...! e aprender com meus erros. Uma das minhas visões mais antigas começou a se persistir em minha mente; mas eu sabia que seria impossível para mim pintá-la...mas eu quis tentar mesmo assim! Por muitos meses eu procurei

<sup>5</sup> Disponível em:< <https://akiane.com/> > acesso em 02/11/2019

em vários lugares, procurando pelo rosto certo; Mas de alguma forma eu sabia que não conseguiria encontrá-lo por mim mesma. Então em uma manhã eu decidi orar o dia inteiro; para que um modelo aparecesse para mim. No dia seguinte; uma de nossas conhecidas vem a nossa porta para me apresentar um amigo, e diz que talvez suas feições pudessem servir aos meus intentos.[...]<sup>6</sup>

Apesar de Akiane demonstrar em seu depoimento um processo criativo interligado diretamente com a suas experiências espirituais, de cunho intuitivo e inspirado, em nenhum momento ela diz que seus quadros são literalmente réplicas de suas visões, ou que executa seus trabalhos apenas usando da intuição pura. O contrário do que foi sugerido coletivamente, por exemplo, por manchetes de sites e comentários de cunho mais sensacionalista, aparentes nos primeiros links de busca no *Google*, onde as alegações mais comuns interpretam o processo de construção do *Príncipe da Paz* de Akiane, como algo demasiadamente intangível, quase não humano, e totalmente espontâneo. Deste modo, é colocada como uma tradução absolutamente literal<sup>7</sup> do verdadeiro rosto de Jesus, como se a garota não tivesse se exposto a um longo processo de seleção, estudo e ponderação acerca dos melhores meios afim de concretizar sua visão.

A artista Akiane disse por ela mesma em um vídeo autobiográfico, que foi necessário meses de ponderação, espera, e seleção pelo melhor modelo para o *Príncipe da Paz*, e que acordaria todos os dias às 4 horas da manhã para praticar e estudar a pintura por si mesma. E não necessariamente que seu trabalho se materializou como fruto direto de um lampejo idealizado da inspiração - destituída da mão humana, dos estudos de referências, e dos meios hábeis para sua execução, como se a tal imagem já estivesse pronta e absoluta dentro dela, não havendo necessidade de um longo processo de elaboração racional e sensível. Pois, como elucidada Hegel quanto à natureza dual do processo criativo:

<sup>6</sup> "Painting The Impossible" by Akiane Kramarik, Akiane Kramarik. **YOUTUBE**. sd. 24min 56 s. Acesso em : 18/10/2019 )

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Wm9BGxpf0hU>>

<sup>7</sup> MULLER, Tom. Mediunidade, rosto de Jesus é recriado por criança antes do cientistas. **VerdadeMundial**,2014.Acesso:15/11/2019.

Disponível :<<https://verdademundial.com.br/2014/03/mediunidade-rosto-de-jesus-e-recriado-por-crianca-antes-dos-cientistas/>>

“[...] Nesta elaboração mútua [*Ineinanderarbeitung*] do conteúdo racional e da forma real, o artista deve, por um lado, buscar ajuda na ponderação [*Besonnenheit*] lúcida do entendimento, por outro lado, na profundidade do ânimo e no sentimento animado [*beseelende*]. Constitui, por isso, uma banalidade pensar que poemas como os de Homero surgiram ao poeta durante o sono. Sem ponderação, seleção e distinção o artista não consegue dominar nenhum Conteúdo que ele deve configurar, e é um disparate acreditar que o autêntico artista não sabe o que faz. Iguamente necessária para ele é a concentração do ânimo” (HEGEL, 1999, p.283)

Enfim, tendo como foco de investigação o fenômeno do imaginário do artista como “gênio inconsciente”; é importante frisar que o objetivo aqui não é, em nenhum momento, deslegitimar o depoimento espiritual de Akiane acerca de suas visões, nem colocar sua experiência vivida sob os holofotes “etnocêntricos” da razão. Mas, sim, verificar que o fenômeno acerca da figura do gênio é, acima de tudo um fenômeno social, que se dá pela legitimação coletiva acerca dos estereótipos do que constituiria o processo criativo do artista, algo demasiadamente idealizado e livre da mão humana. Em especial à artistas com altas habilidades ou de grande aptidão esta imagem da produção artística como aquilo que simplesmente “surge do nada”, sem esforço, imediato, como um ato mágico totalmente espontâneo, seria ainda mais fortemente associada .

Segundo Hegel (1999, p.282)“ Um início ideal na arte e na poesia é sempre muito suspeito, pois o artista deve beber na plenitude da vida, e não na plenitude da universalidade abstrata.” Isto é, a criação artística não pode se constituir unicamente do campo do intangível. Todo artista deve, independentemente de sua aptidão ou inspiração, “dirigir-se à efetividade, abandonando os assim chamados ideais rasos.” (HEGEL, 1999, p.282). Akiane portanto, por mais precoce e bela que seja sua habilidade, ou por mais legítimas que sejam suas visões ou sua experiência espiritual, ainda assim, de uma maneira ou de outra, fez uso de seu repertório visual, de estudos contínuos , do processo racional, humano, referenciado e, com certeza, limitado para a construção de sua imagem; “na medida em que a arte, ao contrário da filosofia, não é o pensamento que fornece o elemento da produção e sim a configuração efetiva exterior.”(HEGEL, 1999, p.282).



Neste sentido do que foi proposto por Hegel, podemos inferir que independentemente da presença ou não da aptidão ou talento inatos, existe um lado do processo criativo que, por ser invisibilizado, coloca a produção artística em um patamar por demais etéreo ou inacessível aos leigos, o que não tem procedência verdadeira. Que seria justamente o seu lado racional, formativo, didático, linguístico, técnico, traduzível e, portanto, assimilável e passível de ser compartilhado como saber humano. (HEGEL, 1999)

### **2.3 - Da necessidade de reflexão sobre as imagens que nos chegam**

Difícilmente procuramos entrar em contato real com o longo (e mais humano do que imaginamos) processo nos bastidores dessas imagens que nos impressionam, não vemos toda a história de sua construção, nem de seu artista; e como que numa reação espontânea perante a obra finalizada, dissociados do questionamento necessário, reforçamos sem nem notar, esta ligação superficial da imagem do artista e do fazer artístico com este espaço estritamente reservado daquilo que já “nasce pronto”. E com isto:

Ao naturalizar certas ideias e valores, nossa história/ trajetória cultural vai configurando, gradativamente, nosso modo de ver o mundo, ou seja, predispondo-nos a vê-lo de determinadas maneiras. Mas o ato de ver não acontece num vazio cultural; ao contrário, sempre acontece em contexto, e o contexto orienta, influencia e/ou transforma o que vemos. Por esta razão, ver é - deve ser - um processo ativo e criativo. (MARTINS e TOURINHO, 2011, p.54)

Em suma, mais do que o contexto cultural ou histórico, estamos falando aqui principalmente de dispositivos específicos, gatilhos, que nos levam a ver as imagens de uma determinada maneira. Nos predispõe a construir certos filtros de interpretação. E essa interpretação por sua vez alimenta a fonte que a construiu, de

forma que esta perpetua esta mesma forma de ver, e com isto, cria-se uma estrutura coletiva de legitimação de imaginários. Como bem coloca SÉrvio:

Para os autores que trabalham com Cultura Visual as imagens importam porque em vez de simplesmente refletirem a realidade ou um contexto, nossa relação com as imagens afeta/constrói percepções sobre o mundo e sobre nós mesmos, influenciando nossas ações.”(SÉRVIO,Pablo, 2015, p.147.)<sup>8</sup>

Enquanto artista que busca entender o que está por detrás das imagens, vejo que é fundamental tomarmos ciência dessas estruturas, para que assim possamos sugerir novas disposições interpretativas acerca das imagens. Tornar aquilo que é aparentemente óbvio em algo mais profundo. Em outras palavras, nos *induzir* conscientemente a um espaço de estranhamento visual.

“Estranhamento visual é uma espécie de buraco, lacuna, interferência no nosso modo de ver. É o que se contrapõe à visão ‘tácita’, predominante no nosso cotidiano. A visão tácita é um modo de olhar que nos permite ver sem pensar ou refletir” (WEBB, 2004 apud MARTINS e TOURINHO, 2011, p.60). Isto é, no nosso caso, o estranhamento necessário para que não vejamos a imagem simplesmente segundo nossas projeções automáticas. Podemos inferir da colocação acima que, para que se desenvolva um olhar que escape à visão “tácita” de nossas fixações e repertórios culturais acerca das imagens recebidas (e de nossas imagens criadas), é necessário um processo de “estranhamento”, isto é, propriamente da interferência do olhar reflexivo.

Podemos fazer um paralelo com a fala de Edwards (1979), em seu livro *Desenhando com o Lado Direito do Cérebro*: “Desenhar é um processo curioso, tão interligado ao processo de ver que seria difícil separar os dois. A capacidade de desenhar depende da capacidade de ver como um artista vê” (1979, p.12) . Segundo Edwards o aprendizado do desenho depende na verdade, muito mais de uma

---

<sup>8</sup>Imagens de publicidade e ensino de arte: reflexões para uma Educação da Cultura Visual. Tese em Cultura e Visualidades) - UFG. Goiânia. Disponível em: <[https://culturavisual.fav.ufg.br/up/459/o/Tese\\_-V\\_Final\\_-Pablo\\_Petit\\_reduzido.pdf](https://culturavisual.fav.ufg.br/up/459/o/Tese_-V_Final_-Pablo_Petit_reduzido.pdf)>

disposição para um novo olhar, isto é, um olhar reflexivo e atento, do que de uma habilidade inata, genial, ou restrita (EDWARDS, 1979) Em outras palavras um olhar não automatizado, não corriqueiro. Que Martins e Tourinho irão definir como visão tácita.

A visão tácita funciona tal qual um passaporte para atividades de rotina, como, por exemplo, cumprir as responsabilidades de um dia de trabalho. Entretanto, esse tipo de visão é insuficiente se queremos dar sentido/ significado ao que vemos.” (MARTINS e TOURINHO, 2011, p.61)

Este olhar aprofundado que estamos buscando acerca das imagens portanto, diria respeito tanto à prática do desenho em si, quanto à um olhar consciente sobre as crenças interiores, provocadas e legitimadas pela cultura. Que por sua vez, em se tratando de desenho e produção de imagens, inevitavelmente transbordarão para a maneira como vemos nosso próprio fazer.

Esse olhar diferenciado, que foge ao conforto e estabilidade das rotinas visuais, é o que consideramos como ‘olhar crítico’. Ele nos ajuda/orienta a desenvolver uma visão crítica do mundo e da realidade. Para construir/developer este tipo de olhar, é necessário romper com a visão tácita, ou seja, o olhar automático que reconhece, localiza e se acomoda ao que vemos e como vemos. [...] esse olhar nos ajuda a desenvolver uma posição analítica, reflexiva, que aguça nossa compreensão sobre o quê, porque e as condições em que estamos vendo. Essa atitude analítica e reflexiva nos habilita a extrair, dialogar e processar informações, criando outras formas de ver e construir significados” (MARTINS e TOURINHO, 2011, p.61)

Martins e Tourinho alegam que se engajar analiticamente é fazer uma “dissecação”, um recorte das partes que formam o todo”. Isto é, fazer a transição entre a reação sensível e global, para a elaboração racional, dissecando-a em partes

para se descobrir a *história* por detrás da imagem; reorganizando as peças de maneira inusitada para ampliarmos o seu leque de possibilidade interpretativas (2011).

Segundo Martins e Tourinho (2011) “A imaginação é a principal aliada do olhar criativo, pois provoca modos de pensar/visualizar/representar objetos, acontecimentos, pessoas e espaços que não são - ou ainda não foram - comumente experienciados” ( p.62) Isto é, reorganizar as peças e rearranjá-las é o princípio da criatividade. Portanto, o olhar reflexivo e flexível sobre a própria imagem que criamos - e não apenas as imagens que nos chegam- se mostra como um atributo necessário a todos que visam desenvolver suas potencialidades criativas. “Atitude crítica e criativa estão conectadas nessa necessidade de resistir à padronização que rege e orchestra nossas formas de ver”.(MARTINS e TOURINHO , 2011, p.63). Neste espaço de abertura reflexiva e desprendida dos regimes visuais em relação a nossa própria produção, o aprendizado se torna mais fluído, isto é, propenso a uma atitude mais investigativa do que conclusiva.

### **CAPITULO 3 - O que está por detrás do desenho? Desdobramentos acerca da intuição e do intelecto no processo criativo.**

Somente ante o ato intencional, isto é, ante a ação de um ser consciente, faz sentido falar-se de criação. [...] Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se nesse 'novo', de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. (OSTROWER, 2002, p.9 - p.11)

Exagero e negação são estratégias que a mente reativa utiliza para evitar a energia natural criativa que se apresenta a cada momento de uma experiência.  
(NAMGYEL, 2010, p.67)

A fixação num ideal de resultado internalizado, em detrimento da abertura ao processo de criação, como discutimos nos capítulos anteriores, trata-se de um fenômeno que observo frequentemente nas aulas de desenho em relação a produção de meus alunos, e também ao meu próprio processo de produção como artista. Estes desenhistas em construção, tomados pela ansiedade e pelos ideais do que gostariam de estar manifestando, acabam se fechando à observação atenta e às demandas que o desenho manifesta em seu aqui e agora, através das partes e dos elementos que o constituem.

#### **3.1 Da necessidade de reflexão sobre as imagens que criamos.**

Quando paramos um pouco e observamos mais atentamente o que estamos criando, reconhecendo as partes, os detalhes, as regiões, os caminhos; assim como as relações simultâneas de todas essas partes na integração de um todo; somos conduzidos muitas vezes a reconhecer que não as estávamos *percebendo* antes;

pois, estávamos literalmente limitando o nosso alcance perceptivo em detrimento de um ideal mental .

Se percebemos que o desenho é composto de *partes*, a partir daí, somos levados a reconhecer a possibilidade da remodelagem - isto é, pequenas alterações criando importantes efeitos - e temos a intuição de que nada ali é “pronto” ou “definitivo” por si mesmo, mas apenas nuances transitórias, fenômenos que nos afetam, que nos comunicam e que são passíveis de serem transformados.

Basicamente tenho observado que, permitindo-nos estar mais presentes em relação ao processo, conseguimos percebê-lo melhor, e conseqüentemente, nossas interferências na imagem se tornam mais conscientes, menos ansiosas. Enquanto estivermos presos a ideais mentais, adjetivações, que rejeitem nossa experiência como um todo, não conseguiremos estar inteiramente integrados àquilo que se manifesta a nossa frente, como bem ressalta Elizabeth Namgyel:

“Indesejáveis” refere-se as frustrações que experienciamos quando nossas esperanças e expectativas sobre como queremos que as coisas sejam não são atendidas [...] A negação retira a consciência de nosso desconforto, buscando a liberação sem levar em conta nossa experiência” (NAMGYEL, 2010, p.64-65)

Normalmente estamos mais preocupados em “nomear”, “adjetivar” e classificar o que estamos vendo em “caixinhas fechadas” de significado: *“isso é um olho”, “isso é uma boca”, “está feio”; não deu “certo”; está “errado”; “está horrível” ; “não tem mais jeito”; não está parecido com o que “eu imaginei”; “não há mais para onde ir aqui”*. Isto é, estamos em parte desconexos daquilo que se manifesta aos *olhos*, e das potencialidades latentes de transformação do que vemos, em detrimento de projeções ou ideais abstratos fechados.

Assim como o desenho das letras deste texto que lemos agora tendem primeiramente a nos remeter muito mais aos seus conceitos abstratos do que propriamente a experiência estética das letras em si. Podemos estar “vendo” nosso

desenho da mesma maneira: como num “texto linear” em que “nada pode sair errado” . Por demais fixados a um conceito por detrás da produção, em detrimento da imagem em si, e de repente, não estamos mais “presentes” visualmente. De fato, nos “cegamos” as possibilidades da elaboração visual e estética, da composição, e da sensibilidade, quando a mente não para de “falar” e “nomear”.

Portanto, importante frisar que estaremos falando aqui da necessidade de uma reflexão *silenciosa* em relação as imagens que criamos, uma reflexão visual. Isto é, não apenas aberta às possibilidades de interpretação e transformação dos elementos inerentes de formação da imagem, mas acima de tudo, uma reflexão que brota de uma disposição silenciosa, de um olhar não julgador. Ou que pelo menos, que busca não julgar através de adjetivos fechados e limitantes, o que estamos criando visualmente.

### **3.1.2 Desenho e intuição: da criação de um espaço aberto para a observação**

[...] a atividade artística sempre esteve envolta por uma auréola nebulosa, em razão principalmente da dificuldade de se traduzir para um código verbal alguns processos de trabalho da parte menos racional dessa atividade.(ZAMBONI, 2012, p.22-23)

De fato, além da problemática que foi discutida nos parágrafos acima, este fator característico da linguagem visual se processar mais intuitivamente que outras atividades pode ser um agravante. No entanto, precisamos esclarecer este lugar da intuição na produção artística. Verifico, através de minhas memórias dos comentários de muitas pessoas leigas no meio artístico, que a intuição no processo criativo tem sido repetidamente relacionada unicamente aquela espécie de “lampejo divino” da inspiração, que observamos em relação ao fenômeno do artista como “gênio inconsciente”.

Por outro lado, pelo que a arte-educadora e professora de desenho norte-americana Betty Edwards<sup>9</sup> aponta em suas pesquisas, a intuição é uma característica que pode ser sim ensinada, estudada e inclusive treinada no processo de aprendizado do desenho, independente de aptidões natas, e que tem um impacto significativo naquilo que passamos a manifestar numa folha em branco. Mesmo que para isso não façamos uso exclusivo das palavras.

Como também reforça Arnheim, quanto ao senso comum acerca da intuição na prática educacional, “a intuição tem sido considerada uma característica não ensinável das artes, um luxo e um descanso recreativo das habilidades produtivas, consideradas puramente intelectuais.” (ARNHEIM, 1989, p.16) E nesse sentido, enquanto arte-educador, professor de desenho e artista, faço da seguinte afirmação também a minha: “É mais que tempo de livrar a intuição de sua misteriosa aura de inspiração “poética”, e atribuí-la a um fenómeno psicológico preciso que necessita com urgência de um nome”. (ARNHEIM, 1989, p.16) Quanto a este nome e sua natureza, desdobraremos mais na próxima parte deste capítulo.

Por enquanto, vejo que é cada vez mais preciso que nós, como artistas e arte-educadores, passemos a ver a arte - enquanto atividade predominantemente intuitiva (ZAMBONI, 2012) - também como um objeto de investigação, a partir da sincronia entre o que chamaremos de intuição e intelecto no processo criativo. Buscando esclarecimento acerca de como eles se processam, poderemos nos destacar desse senso comum que coloca a produção artística apenas neste espaço de mistério.

### **3.1.3 Desvendando a intuição em desenho e sua importância**

A professora Betty Edwards (1984), foi desenvolvedora de um método que promove a transição da polaridade de percepção do hemisfério esquerdo para o hemisfério direito em desenho. Segundo ela, boa parte do bloqueio que pessoas

---

<sup>9</sup> Arte educadora e escritora norte-americana conhecida principalmente pelo seu livro *Desenhando com o lado direito do cérebro*; onde explora a transição do hemisfério esquerdo para o hemisfério direito da percepção em desenho, com o objetivo de ‘aquietar’ o pólo racional ‘falador’ afim de que o pólo intuitivo - da percepção global das formas- ganhe mais força de atuação.



leigas tem para aprender a desenhar está na verdade atrelado à uma dificuldade que estas pessoas tem para “ver”. Isto é, processar informações visuais de uma maneira diferenciada. Ela afirma: “O mistério e a magia da capacidade de desenhar parece ser, pelo menos em parte, a capacidade de efetuar uma mudança no estado cerebral na direção de uma diferente modalidade de ver e perceber.” (EDWARDS, 1984, p. 14)

A professora defende que o que chamamos de “talento” para o desenho diria respeito primariamente a uma facilidade em processar as informações visuais dessa maneira diferenciada, que ela irá chamar mais especificamente de modalidade-D, ou modalidade do hemisfério direito, a qual desdobraremos mais à frente. Em suma, essa *maneira diferente de ver* (Edwards, 1984) se daria pelo processamento das informações de maneira global, nas relações simultâneas das partes, mais caracteristicamente *intuitiva* do que *racional*. Enquanto os atributos conceituais, da linguagem e da verbalização e do processamento linear de informações por exemplo, diriam respeito ao outro lado do pêndulo da atividade cognitiva; o hemisfério esquerdo, próprio da linguagem falada, por exemplo, mais caracteristicamente *racional* que *intuitiva*.

Em suma, o que a professora Betty Edwards se refere como hemisfério direito ou hemisfério esquerdo, dirão respeito respectivamente ao que Arnheim chamará de *intuição*, e *intelecto*. Segundo ele: “A intuição é privilegiada para a percepção da estrutura global das configurações. A análise intelectual se presta à abstração do caráter das entidades e eventos a partir de contextos específicos, e os define ‘como tais’.” (ARNHEIM, 1989,p.29)

Poderíamos dizer, que enquanto o hemisfério direito estaria para a abordagem não-verbal, que “percebe as coisas com um mínimo de conexão com palavras” (EDWARDS,1984 p.53); agrupando as partes em um todo, e cuja experiência transcende a simples soma de suas partes. O hemisfério esquerdo estaria para a abordagem verbal, definindo, e descrevendo, simbolizando a partir de enunciados lineares e convergentes (EDWARDS,1984).

Uma característica consequente desses atributos apontados pela professora e por Arnheim (1989), e que conversa com alguns apontamentos feitos anteriormente neste texto acerca da maneira como reagimos ao que vemos, seria justamente a

tendência do hemisfério esquerdo de “sintetizar” opiniões a respeito do que percebemos, se apressando em formar julgamentos fechados, “fáceis” de serem transmitidos verbalmente (EDWARDS,1984) . Enquanto que o hemisfério direito, justamente por sua característica global, multi-interpretativa e menos verbal, “não se apressaria a formar julgamentos ou opiniões” (EDWARDS, 1984, p.53) a respeito do que vemos.

Diante da tarefa de desenhar, o hemisfério esquerdo se apressa a evocar seus símbolos, todos vinculados a aptidões verbais; depois, ironicamente,o hemisfério esquerdo prontamente emite seu julgamento desfavorável se o desenho lhe parece infantil ou ingênuo. (EDWARDS, 1984, p.96)

Segundo a professora, a tendência racional “nomeadora” do hemisfério esquerdo frequentemente interferiria em uma percepção mais intuitiva, que favoreceria mais nossa capacidade visual de assimilar formas, relações, direções, pesos, etc, da maneira como eles se manifestam visualmente à percepção. Com o desenvolvimento dessa percepção intuitiva , deixaríamos mais de “lado” nossa tendência de conferir símbolos prontos as coisas que vemos, própria do hemisfério esquerdo (mais racional), como : “isso é um olho”, isso é uma boca”, “isso é um cabelo”.(EDWARDS,1984)

O hemisfério esquerdo não tem paciência para percepção tão detalhada e,com efeito, diz:” Estou lhe dizendo que se trata de uma cadeira. Não preciso saber mais. Com efeito, você nem precisa olhá-la; eu possuo um símbolo pré-fabricado: aqui está. Acrescente-lhe alguns detalhes se quiser, mas não me amole com esse negócio de *olhar*. (EDWARDS, 1984, p.92)

De acordo com Edwards (1984), seria possível treinar a transição da modalidade de percepção do hemisfério esquerdo (mais racional) para o direito (mais intuitivo); através de exercícios conscientes específicos (demonstrarei alguns que apliquei na prática a seguir). Esta transição no *modo de ver* estaria, portanto, disponível a quem quer que quisesse aprendê-la, e não apenas aos “talentos”. Para a autora, aprender a desenhar é quase um sinónimo de aprender a ver. E como consequência, também a ver o que se desenha de uma maneira diferente, mais dinâmica e criativa. Zamboni (2012) também nos esclarece com sua fala, quanto a aplicação da metodologia de Betty Edwards:

O racionalismo do hemisfério esquerdo é dominante em relação à função intuitiva do hemisfério direito, razão pela qual o racional sempre interfere primeiro em qualquer atividade cerebral que se pratique. No caso do desenho, é necessário inicialmente se “afastar” o racional para que o intuitivo possa fluir, dado que as modalidades do hemisfério esquerdo são muito mais desenvolvidas para essa função. (ZAMBONI, 2012, p.23).

Uma vez que:

[...] o próprio aprendizado de desenho, no fundo, é um treinamento da passagem do hemisfério esquerdo para o direito, ou seja, para desenhar é de fundamental importância concentrar a atenção nas informações puramente visuais, que o hemisfério esquerdo tem dificuldade de processar. (ZAMBONI, 2012, p.23)

Curiosamente, quando comecei a me inteirar a respeito da modalidade-D (o hemisfério direito) para o desenho - especialmente o desenho de observação - reconheci imediatamente essas características acerca desta *outra maneira de olhar* - menos racional e verbal e mais visual e intuitiva a partir das memórias de um comentário feito por um de meus alunos, que gostaria de se desenvolver na observação de retratos. Quando estávamos aplicando um dos exercícios propostos pela professora, ele relata como se estivesse realmente em um *espaço diferente*. Verifiquei a mesma sensação quando fiz também o exercício pessoalmente, uma

sensação parecida que experienciava em alguns momentos fugazes, quando me sentia mais íntimo do que estava produzindo, especialmente na prática da pintura, notando nuances e relações que simplesmente não havia notado em etapas anteriores. Em relação a este estado proporcionado pelo hemisfério direito, Edwards irá dizer:

A percepção da passagem do tempo desaparece; as palavras deixam de ter lugar na consciência. Dizem os artistas que se sentem alerta e conscientes, porém relaxados e isentos de ansiedade, experimentando uma atitude mental agradável e quase mística. (EDWARDS, 1984, p.15)

Em outras palavras, podemos entender que este desenhista em construção estava basicamente imerso em um espaço de reflexão visual *silenciosa*, num estado de produção *integrado* ao seu processo. Distanciado das nomeações e adjetivos típicos do hemisfério esquerdo, estava desenhando melhor o que *via*, e *vendo* melhor o que desenhava.

O exercício que apliquei com este aluno se trata de um dos mais emblemáticos propostos pela professora. Basicamente viramos a imagem que estamos observando de cabeça para baixo. Este exercício é especialmente interessante quando o fazemos com rostos ou figura humana; sendo nas primeiras experiências preferível que escolhamos imagens que nos pareçam ainda mais “estranhas” de cabeça para baixo, constituídas principalmente de manchas ou linhas marcadas, e com o tempo de costume, conforme vamos entendendo esta outra forma de ver as imagens, utilizamos referências mais complexas para o exercício.

O mais importante aqui, é observarmos como a nossa percepção muda, a maneira pela qual passamos a “resolver” o problema. Normalmente, perdemos o senso de que estamos desenhando “isto” ou “aquilo” (pelo menos em parte) e passamos a examinar mais os espaços negativos, ou os espaços entre os espaços; verificando formas estranhas e sem nome, estimando ângulos, direções, nuances, e regiões, umas em relação as outras, reciprocamente.

A premissa básica desse tipo de exercício é provocar a cognição com uma atividade que estimule mais uma forma de processamento de informações do que outra, de forma , no caso, que consigamos sentir os sinais do hemisfério que estamos buscando estimular. Em relação aos sinais do hemisfério direito, Edwards irá reforçar que ele promove de fato “um senso de cuidadosa atenção a formas e espaços e configurações cujos nomes não nos interessam no momento. (EDWARDS, 1984, p.60)

Observemos agora uma demonstração prática, afim de que, através da assimilação intuitiva do que foi teorizado em palavras agora a pouco, possamos internalizar os aspectos dessa forma de percepção *silenciosa*, porém *visualmente* atenta e reflexiva. Na medida em que, “as palavras fazem o melhor que podem para fornecer as peças de uma imagem adequada, e a imagem proporciona uma sinopse intuitiva da estrutura global.”(ARNHEIM,1989, p.21) Pois;

[...] em qualquer campo de estudo e para qualquer fim, há imagens disponíveis que oferecem uma apreensão intuitiva da situação cognitiva, sejam diagramas ou metáforas, fotos, cartuns ou rituais; e é fácil mostrar, em todos os exemplos práticos, ser essa apreensão intuitiva da situação total não apenas uma ilustração agradável, mas uma base fundamental para a totalidade do processo cognitivo<sup>10</sup>.(ARNHEIM, 1989,p.23)

Apelemos, então, para o poder didático das imagens.

---

<sup>10</sup> Segundo Arnheim, cognição diria respeito a todo e qualquer processo de aquisição de conhecimento: “Assim entendida, ela vai desde o registro mais elementar de sensações até os registros mais sofisticados da experiência humana- da mera percepção de um perfume no ar ou do lampejo repentino da passagem de um pássaro, a um estudo histórico das causas da Revolução Francesa ou uma análise fisiológica do sistema endócrino no corpo de um mamífero, ou talvez a concepção de um músico ou pintor acerca da dissonância lutando para chegar a harmonia” (ARNHEIM, 1989, p.14).

**Figura - Referência para o exercício do pólo direito**



**Figura - Rostos feitos de cabeça para cima e de cabeça para baixo pelo aluno, a partir do exercício acima.**



A imagem a esquerda foi feita de cabeça para cima, e a imagem a direita foi feita de cabeça para baixo, segundo proposto pelo exercício. O aluno estudante de retratos se surpreendeu ao virar o segundo desenho de cabeça para cima, verificando os efeitos desta outra forma de ver.

### 3.1.4 Da disposição do olhar

Quanto à escolha dos exercícios de observação especificamente, acho importante “abrir um parênteses” aqui. Pois desde algum tempo, percebi ser importante esclarecer aos alunos que para além de um mero exercício técnico de observação, o que se intenciona com essa prática é algo para além da observação em si. Isto é, o desenho pode e deve ser autônomo em relação a referência, e precisa se legitimar por si mesmo enquanto desenho. No movimento de sua experiência gestual, redescobrir nossa própria percepção, e o que estamos manifestando no papel enquanto campo de possibilidades comunicativas.

Da mesma maneira, esta forma de observação aplicada acima é uma escolha, e não estamos dizendo que esta forma é em si melhor do que qualquer outra, existem observações que se utilizam mais da abstração, visando gerar versões diferenciadas daquilo que vemos, como numa caricatura, ou num retrato cubista. Pois, como reforça Arnheim:

[...]certos atos de reconhecimento ou descrição não se fundamentam em nada mais que características mais genéricas do objeto. À distancia, dizemos: Isto é um helicóptero, pintassilgo, um quadro de Matisse! E um artista pode reproduzir a figura humana através das formas mais simples. Em tais casos, a falta de uma estrutura detalhada não é devida a uma deficiência de cognição intuitiva, mas ao sadio princípio da parcimônia que rege o reconhecimento e a representação (ARNHEIM, 1989,p.27)

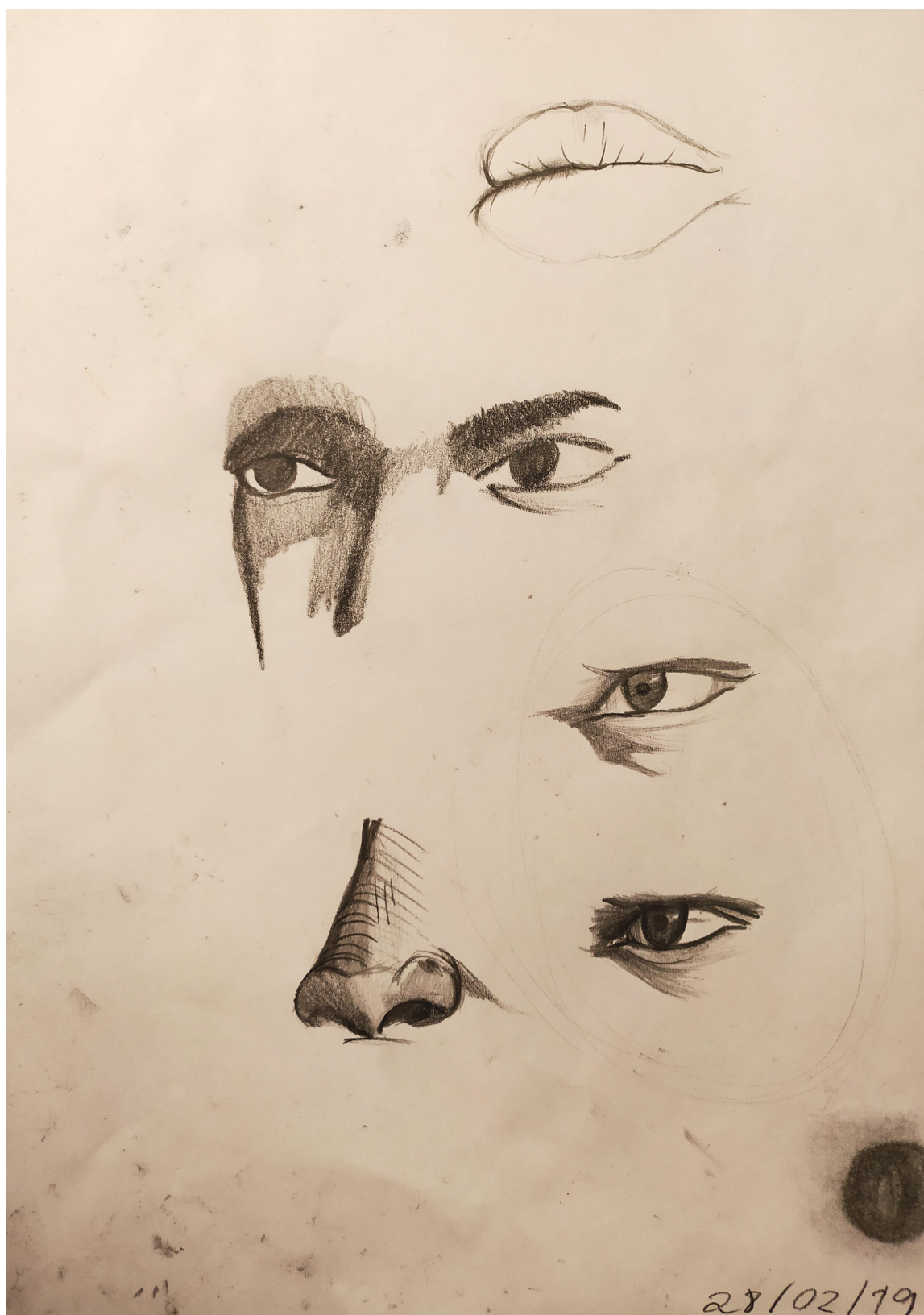
Neste sentido, não estamos condenando a importância da mente racional e prática, até porque, são cruciais em nossa necessidade natural de “resumir” as informações (Anheim, 1989). Na verdade, como veremos melhor na próxima parte deste capítulo, o pólo intelectual e o intuitivo estão mais fundidos do que imaginamos, e constituem parte fundamental daquilo que está por detrás de qualquer imagem.



Já imaginou se absolutamente para cada coisa que chegasse aos nossos olhos, desprendêssemos toda a força e alcance perceptivo da visão intuitiva? Certamente não conseguiríamos suprir com muita facilidade as demandas de nossa vida diária, corriqueira. Por isso que, quando enfatizamos a importância do pólo intuitivo de percepção, o fazemos especialmente dentro do contexto do aprendizado do desenho, na busca por investigar os seus processos ocultos. Neste *espaço* intencional, com objetivos e parâmetros específicos.

E em nosso caso, tendo como base as imagens referenciais dos exercícios estudados acima, notamos uma clara mudança na maneira como a observação se processa na segunda tentativa. Nem sempre é possível verificar este efeito nitidamente, ainda mais se estivermos muito fixados nas projeções simbólicas, (“isto é olho”, isto é boca”, “isto é nariz”) tão requisitadas e estimuladas em nossos hábitos cotidianos. Por isso, é necessário persistência, afim de que nos afinizemos cada vez mais com as sensações provenientes do hemisfério que estivermos investigando.(EDWARDS,1984) Depois de alguns meses nesta prática, o aluno que estava estudando desenho de retratos apresentou cada vez mais nitidamente os efeitos deste espaço de observação diferenciado, através de exercícios visualmente cada vez mais complexos:

Figura - Primeiros exercícios do aluno na Atman, antes de exercitar o pólo direito.

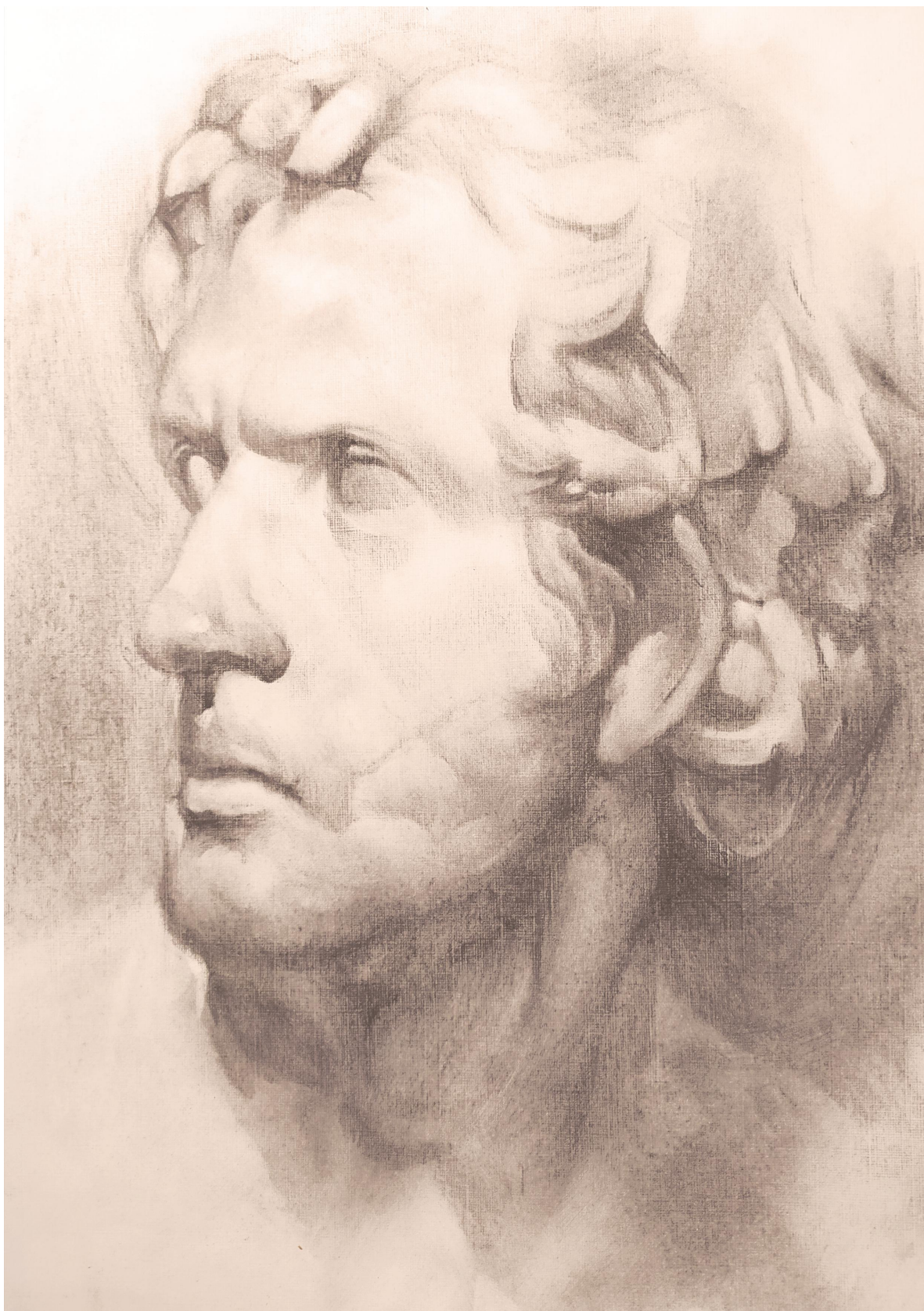


Fonte: Lucas Silva. Acervo da Atman.

**Figura - Experiência do mesmo aluno com retratos mais avançados alguns meses após as aplicações com o pólo direito.**



**Figura - Conclusão do exercício feito de cabeça para baixo pelo aluno.**



Fonte: Lucas Silva. Acervo da Atman.

É interessante como este próximo trecho de Arnheim nos elucida a respeito da natureza dessas duas formas de ver ;

Quando a situação de estímulo é complexa, indistinta ou ambígua, lutamos conscientemente por uma organização estável, que defina cada parte e cada relação e estabeleça assim uma situação decisiva. A necessidade dessa organização estável é menos evidente na orientação prática diária para a qual em geral precisamos de pouco mais que um inventário aproximado dos aspectos relevantes do meio ambiente: Onde fica a porta? Está aberta ou fechada? É necessária uma definição muito mais perfeita da imagem quando tentamos ver uma pintura como uma obra de arte. Isto requer um exame completo de todas as relações que constituem o todo, porque os componentes de uma obra de arte não são simples rótulos de identificação ("Isto é um cavalo!"), mas, através de todas as suas características visuais, transmitem o sentido da obra.[...] (ARNHEIM, 1989, p.17)

É interessante perceber que essa outra forma de olhar exige de nós a criação de um espaço adequado para tal, seja interno ou externo, e pelo menos em parte diferenciado do ritmo automático da vida "prática".

Basicamente, a transição para a modalidade-D (hemisfério direito) da percepção promove uma observação mais integral, atenta e intuitiva em desenho; e para fazê-lo, é necessário acima de tudo que criemos um espaço silencioso, aberto; visualmente investigativo, mas acima de tudo conceitualmente desprendido em relação as formas que estamos observando. Esquivando assim, em parte, de nossa tendência a reagir nomeando e catalogando precipitadamente, o que pode ser aprofundado, a partir de uma *disposição* para tal.

Além do mais, tenho observado com essas práticas - tanto as aplicadas acima, quanto as aplicadas com meus alunos - que a transição para um olhar aberto em relação a um desenho em construção, desenvolve nossa própria relação com o processo de criação. Uma vez que: "uma pessoa criativa é aquela capaz de processar, sob novas formas, as informações de que dispõe - os dados sensoriais comuns acessíveis a todos nós." (EDWARDS, 1984, p. 38)

Pois agora, (através mesmo do exercício da observação atenta) pelo fato de valorizarmos mais o processo de consciência da percepção do que um “resultado” intangível, estamos também mais receptivos e abertos para o que o processo nos oferece como aprendizado e caminhos criativos, integrando todos os seus “tropeços” ou “acertos” como oportunidades de reinterpretação. Pois, “[...] o indivíduo criativo percebe intuitivamente possibilidades de transformar dados comuns em uma nova criação que transcende a mera matéria-prima” (EDWARDS, 1984, p.38).

Seja esta mesmo uma criação mental, de uma nova forma de perceber e transformar a “matéria-prima” dos imaginários comuns acerca do desenho. No sentido de que podemos remodelar aquilo que acreditamos ou aplicamos como sendo o mero *contorno de uma ideia*, transformando-o, através da visão, numa *forma sem fronteiras*.

Assim, podemos dizer que refletir visualmente sobre o que observamos nos coloca em um espaço observador também em relação ao que criamos. Pois, sob essa perspectiva das relações simultâneas de um todo, nosso traçado é compelido a se tornar mais consciente e atento, afim de dar conta dessas relações simultâneas.

A partir desse ponto, tenho instigado mais os meus alunos (e a mim mesmo como desenhista em construção) a acolher a imagem que produzem: sempre que exclamam um “erro” ou um “acerto” em relação ao seu desenho, proponho que se libertem desses adjetivos e se questionem com uma disposição mais investigadora; *porque especificamente eu tive essa impressão de “erro” ou de “acerto”? porque especificamente isso me agrada visualmente ou não me agrada visualmente? O que eu transformei para ter essa impressão? E se eu transformar isso de novo? Isto está “certo” ou “errado” em relação ao que? Quais são os parâmetros aqui? Como esta forma ou peso está interferindo na sua percepção dessa outra? Vamos testar?*

Falando primariamente a partir de minha própria experiência como desenhista em construção, observo que para o desenhista que se questiona e busca algo além da relação “inconsciente” com sua produção, tanto o que chamamos de “erro” quanto o que chamamos de “acerto” do traço, se tornam, sob uma visão integradora (das partes que constituem o desenhar) apenas mais uma oportunidade de aprendizado, ou um degrau para a próximo movimento de transformação.

### 3.2 Do desenho enquanto construção e sobreposição

A criação se desdobra no trabalho porquanto este traz em si a necessidade que gera as possíveis soluções criativas. Nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver (OSTROWER, 2002,p.31)

Segundo Fayga Ostrower, o artista inevitavelmente deverá confrontar-se com as condições da materialidade<sup>11</sup> em sua produção , se afinizar com ela - e partir dessa materialidade, por mais intuitivo que seja o ponto de partida, inevitavelmente trabalharemos com os atributos intelectuais da seleção, análise, distinção, ou um encadeamento de etapas específicas. Em relação a natureza da elaboração de um desenho, Ostrower irá nos elucidar que :“O consciente racional nunca se desliga das atividades criadoras; constitui um fator fundamental de elaboração. Retirar o consciente da criação seria mesmo inadmissível, seria retirar uma das dimensões humanas.” (OSTROWER, 2002,p.55)

E pelo fato da arte normalmente ser atribuída como atividade própria e unicamente da intuição - e de uma certa “inconsciência” do fazer - associa-se ao desenho a ideia de não constituir-se de uma construção encadeada, paupável ou assimilável em termos técnicos ou de saber. E no entanto, como verificamos na parte anterior do capítulo , Edwards nos demonstra o impacto da transição entre o processamento verbal e analítico, para o processamento espacial e global , na prática do desenho (1984). Evidenciando esta nitidamente como um campo de saber , mais acessível do que imaginamos.

Através de um trabalho de seleção e evidenciação, pudemos perceber os atributos de cada uma das modalidades e como navegar conscientemente entre elas. Como ilustra bem em sua fala: “[...] o matemático, o cientista, etc, podem atravessar o corpo caloso em direção à modalidade-D a fim de formar imagens mentais e sonhar

---

<sup>11</sup> Quanto a aplicação deste termo específico Ostrower irá dizer : “Usamos aqui uma metáfora. Lembramos que nos termos ‘matéria’ e ‘materialidade’ nos referimos a todas as áreas de comunicação ao nosso alcance. Assim nunca se excluem das atividades formadoras do homem as áreas psíquicas e espirituais. Também são metéwrias do fazer humano.

com novas invenções; o artista e o músico podem passar para a modalidade-E a fim de analisar problemas estéticos” (EDWARDS,1984,p.54).

Ou seja, mesmo em um processo de investigação que visa a predominância do processamento intuitivo em um exercício específico de observação, o intelecto inevitavelmente irá atuar em algum momento, de alguma forma, nem que seja - em nosso caso específico como desenhistas em construção - para fazer sua típica tarefa de selecionar, distinguir, comparar, definir etapas, ou resolver problemas visuais, estéticos, de equilíbrio, peso, etc. Na medida em que, existe uma distinção clara “entre a percepção intuitiva da organização estrutural e o procedimento especificamente intelectual de isolar os componentes de um todo e as relações entre eles.” (ARNHEIM, 1989, p.28) . Neste sentido, podemos entender que um desenho, acontece no porvir de nossas escolhas de produção; onde para cada nova escolha, outras possibilidades são descartadas.

Relacionados os dados, as coerências e os significados que encontramos, são coerências e significados seletivos. Foram elaborados a partir daquilo que já conhecíamos e do que queríamos conhecer. Com efeito, a seletividade representa um processo de economia, pois a nossa tendência é inteirar-nos daquilo que nos seria suficiente para resolver uma situação ou tarefa em que estejamos interessados. Resolvê-la e torná-la significativa para nós. O resto dos eventos ‘foge’ à nossa atenção. (OSTROWER, 2002, p.66)

Isto é, tal qual numa modelagem, aonde cada vez mais camadas de massa são colocadas ou transformadas, tendo como ponto de partida sempre as camadas anteriores; assim também se faz o desenho, como uma forma de escultura, que aos poucos é lapidada por escolhas conscientes. O fato é, que o processo em si sempre se rebelará a uma imagem ideal de resultado inflexível, fixo. Pois:

Ao criar, ao receber sugestões da matéria que está sendo ordenada e se altera sob suas mãos, nesse processo configurador o indivíduo se vê



diante de encruzilhadas. A todo instante, ele terá que se perguntar: sim ou não, falta algo, sigo, paro...Isso ele deduz e pesa-lhe a validade, eventualmente a partir de noções intelectuais, conhecimentos que já incorporou, contextos familiares à sua mente. Mas, sobretudo, ele decidirá baseando-se numa empatia com a matéria em vias de articulação.(OSTROWER, 2002, p.70)

Partindo da fala de Ostrower, e dos apontamentos acima, podemos inferir portanto, que a matéria do desenho é o seu processo, isto é, neste caso, aquilo que se manifesta e nos diz para onde devemos ir. Com esta visão, desmanchamos o imaginário de que a obra se materializa “pronta” da mente do criador, como um holograma. Pois:

Caminhando, saberá. Andando, o indivíduo configura o seu caminhar. Cria formas, dentro de si e em redor de si. E assim como na arte o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver. Chegará a seu destino. Encontrando, saberá o que buscou. (OSTROWER, 2002, p.76)

O caminho do viajante se faz no caminhar, nenhuma jornada sai pronta do forno. E nesse caminhar sensível, guiados pela intuição e pelo intelecto, (e por outros conhecimentos específicos os quais não seria possível desdobrar em um único texto) a todo momento reelaboramos/ remodelamos / adaptamos nosso caminho e nossos meios afim de encontrar algo que buscamos, mas que na verdade, nunca saberemos de forma clara e cristalina o que é, e como se configura definitivamente. Do circuito entre “como é” e o que “pode ser” o desenho se elabora no desenhar, num porvir metamórfico. Como bem evidencia Ostrower:

Essa mesma busca, o indivíduo não sabe quanto poderá durar nem exatamente aonde ela o levará. Conquanto exista uma pré-determinação interior que o impulsiona e também o orienta, algo que, ao iniciar o trabalho, o indivíduo mais ou menos pressupõe e imagina, há ainda, e sempre, uma enorme distância entre aquilo que se imagina e os fatos concretos que o

trabalho apresenta. A todo momento e na medida que modificam a matéria, esses fatos também se modificam, até fisicamente.(OSTROWER,2002, p.71)

Portanto, nesse sentido, sempre haverá um fator experimental próprio da elaboração visual. Assim como desenhar uma macha escura pressupõe a criação simultânea de um espaço mais claro e vice versa, para cada nova camada ou escolha criaremos novos caminhos possíveis de atuação.

### 3.2.1 Explorações visuais

As figuras a seguir foram produzidas afim de ilustrarem o princípio da elaboração colocado acima, e reforçado pelos comentários de Ostrower (2002). E também como resultado de sinópse intuitiva de ideias investigadas ao longo do texto.

**Figura - Formas soltas**



Fonte: Daniel Gomes dos Reis . Acervo pessoal.

Neste primeiro movimento, apliquei algumas pinceladas sem nenhuma forma de planejamento prévio quanto ao resultado final. Conforme as camadas iniciais iam secando novas formas apareciam e sugestionavam paisagens estranhas, profundidades, densidades, texturas. Por cima dessa camada adicionei alguns traços com o carvão afim de reforçar estas formas que haviam sido vislumbradas em detrimento de outros elementos que escolhi não interferir. Através dessas sugestões de campo intuitivo, começo a racionalizar a composição através de escolhas, seleções, e da aplicação de alguns conhecimentos acerca de certas forças da

linguagem visual; como proximidade e semelhança, fechamento, e leis de profundidade.

**Figura - Escolhendo o que esmaecer e o que definir.**



Fonte: Daniel Gomes dos Reis. Acervo pessoal.

**Figura - Maior definição: aplicações mais racionais**



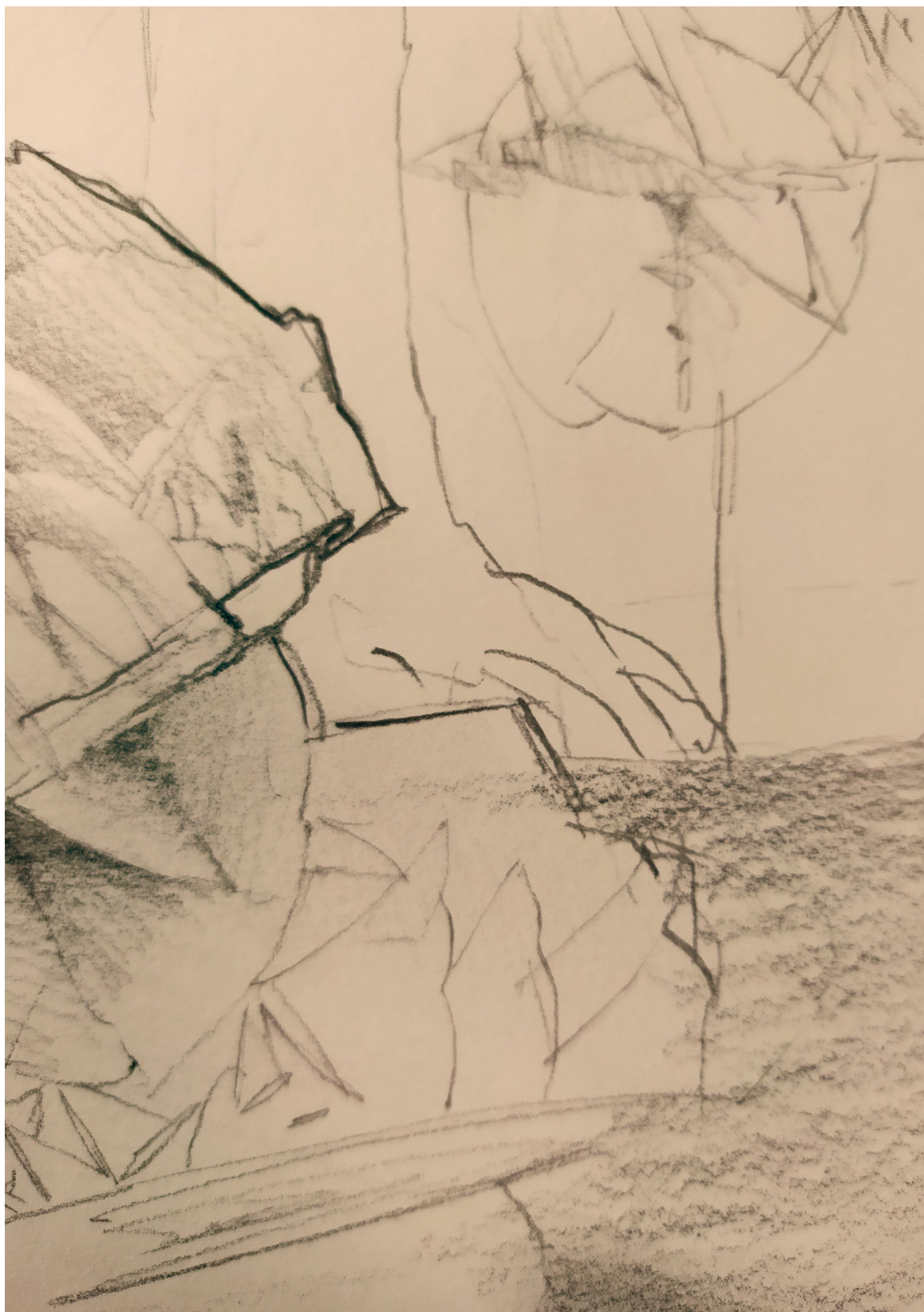
Fonte: Daniel Gomes dos Reis . Acervo pessoal.

**Figura - Outra experiência de sobreposição.**



Fonte: Daniel Gomes dos Reis. Acervo pessoal

**Figura - Investigando traços, caminhos e pesos.**



Fonte: Daniel Gomes dos Reis. Acervo pessoal.

**Figura - Investigando possibilidades de profundidade e escala.**



Fonte: Daniel Gomes dos Reis. Acervo pessoal.

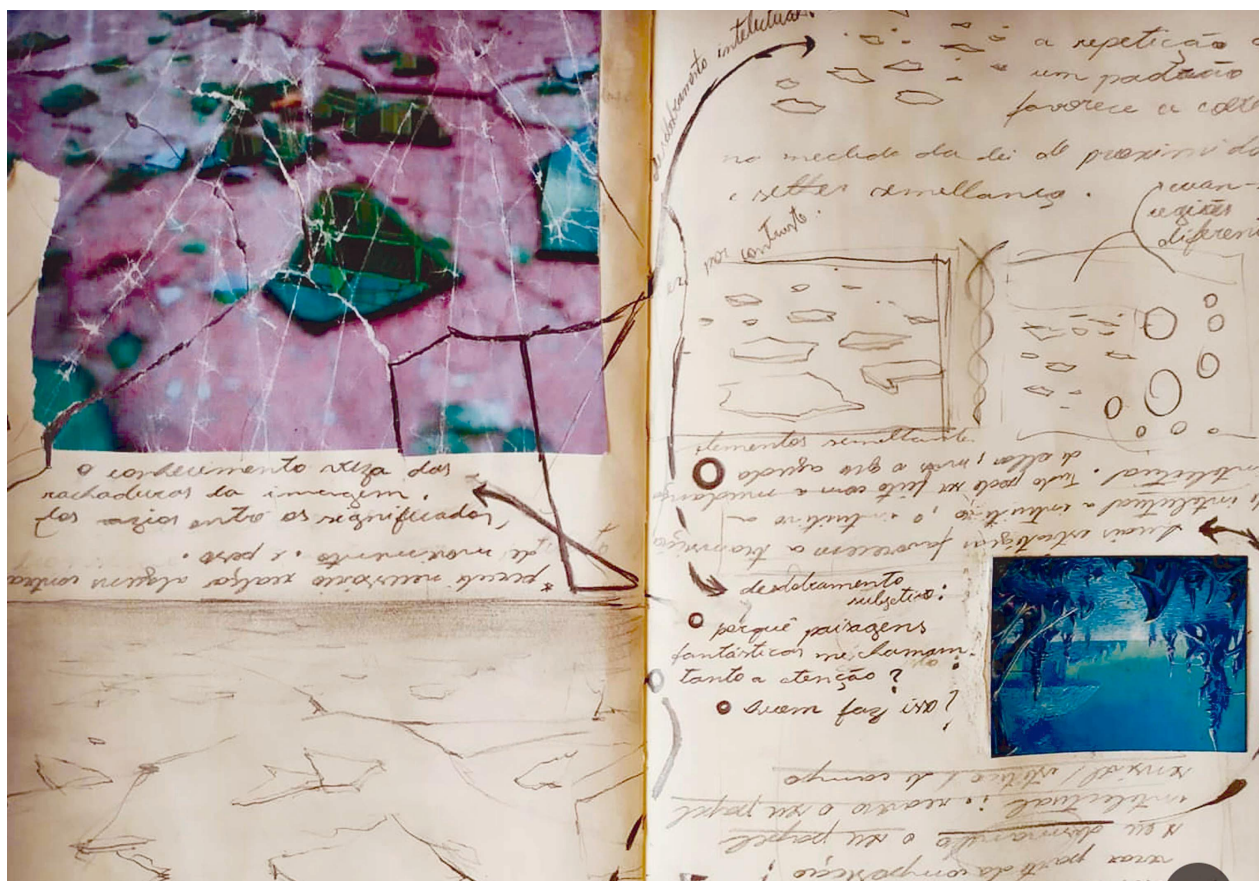


**Figura - Sobreposições finais. Refinando a sensação de profundidade com os contrastes de tom e textura.**



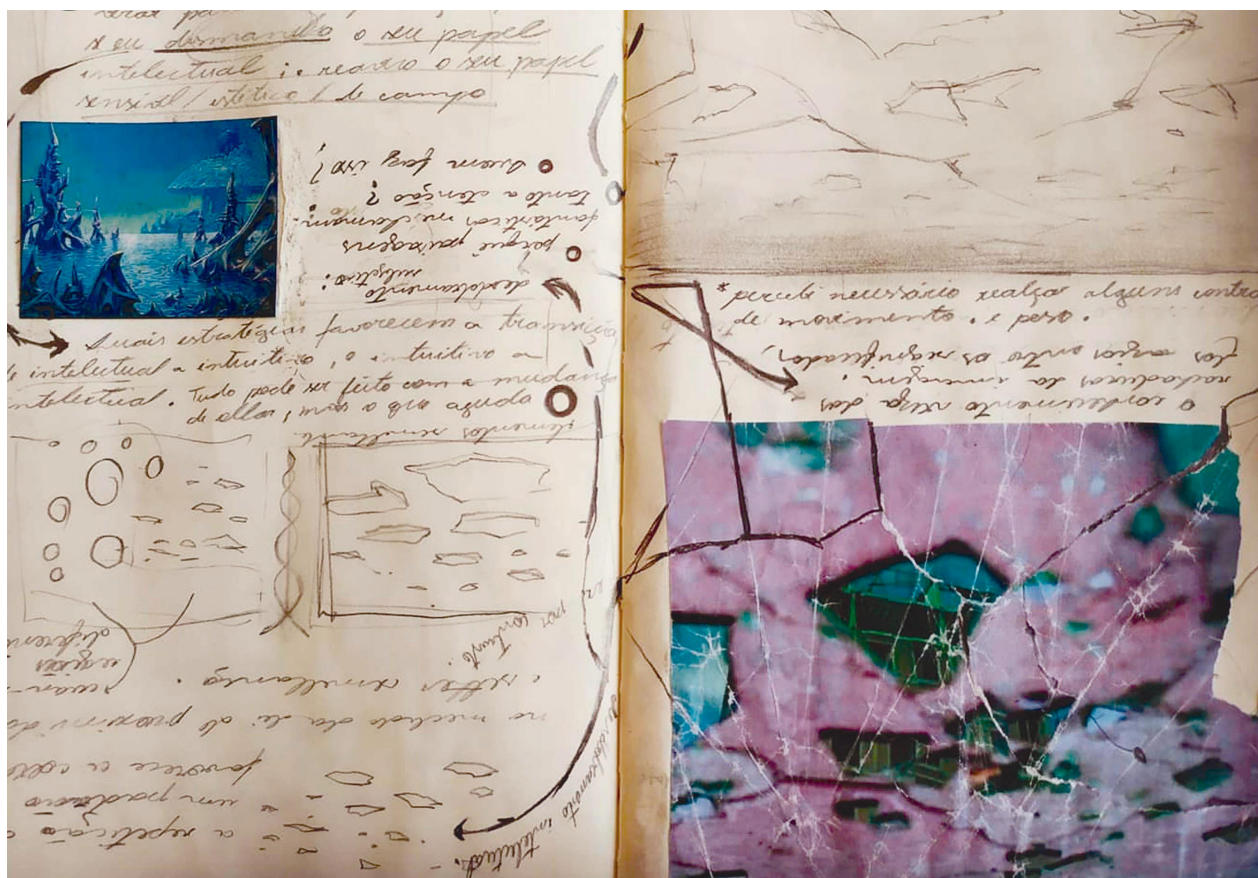
Seguem agora mais alguns desdobramentos visuais acerca do desenho enquanto processo de elaboração e investigação, feitos nos cadernos de esboço, rascunho e anotações :

**Figura - Desdobramentos criativos entre o intuir e o racionalizar**



Fonte: Daniel Gomes dos Reis . Livro de esboços. Acervo pessoal.

Figura - Experimentando novas maneiras de ver.



Fonte: Daniel Gomes dos Reis . Livro de esboços. Acervo pessoal.

Este último processo revela esteticamente o efeito em cadeia proporcionado por uma disposição reflexiva acerca de uma imagem, realizado durante o período de execução deste texto. Guiado basicamente por perguntas como: *O que isto me lembra? Como eu poderia transformar isso em uma paisagem? Quais leis de linguagem visual eu posso identificar nessa imagem? Se eu virar todo o esquema de cabeça para baixo eu terei uma nova possibilidade estética? Verei as letras de uma maneira diferente? Como legitimar o processo de desenho como um desenho em si, primeiro para mim mesmo? Como vivenciar esteticamente o lugar "inacabado" que habito agora? Como transformar tudo isso em um Todo?* Enfim, prefiro descrevê-lo em perguntas abertas para que justamente a reflexão vaze das "rachaduras" da imagem, dos vazios entre os significados. Navegando entre o definido e o indefinido a imagem se desdobra, se expande, e transcende a si mesma.

A próxima exploração visual por outro lado, já se apresentou como um processo ainda mais espontâneo e intuitivo do que racional. Sem a existência de uma pergunta inicial, a partir de um devaneio no caderno de desenho e anotações, foi possível acessar intuitivamente uma visão global do que poderíamos chamar de um caminho alternativo para o desenhista em construção, e para a maneira como ele vê o seu próprio trabalho:

**Figura - Livre para ser no espaço.**



Fonte: Daniel Gomes dos Reis . Livro de esboços. Acervo pessoal.

Nesta imagem, temos um círculo preto dentro de um quadrado. Em relação as bordas do quadrado, o círculo pode nos parecer “torto”, “errado”, “desencaixado”,

“preso” e sem alternativas de saída, neste lugar apertado ele não consegue ser mais nada além de um “círculo torto”. Se dissolvemos as paredes do quadrado

Paralelamente, a partir desta visão global, podemos assimilar que os ideais não satisfeitos podem ser uma considerável fonte de insatisfação, se assim permitirmos . Entre aquilo que “deveria ser” e aquilo que “foi”, temos materialidade efetiva, do momento presente , como esta se manifesta. Uma vez abertos a ela, nossa visão se amplia, e conseguimos encontrar soluções criativas neste “agora”. Da mesma forma que no processo da figura 6,7 ,e 8.

Um bom título para esta imagem seria : “O que foi” e “O que deveria ser” se desmancharam, agora “O que é” está livre para ser no espaço. Nós também podemos vivenciar esteticamente nossos “anti-desejos”.

Em outras palavras, abraçando e integrando o nosso desenho como um processo no presente, reconhecendo-o como campo de saber, e investigando seus elementos constituintes, entre o intuir e o racionalizar; podemos aprendê-lo e aplicá-lo, e não precisamos ser nenhum tipo de *gênio* para isso.

## CONCLUSÃO

Quando estamos falando de imagens, e mais especialmente, da maneira como lidamos ou reagimos a estas imagens, recordamos do cliché de que *nem tudo é o que aparenta*. Neste sentido, podemos verificar que, acima de tudo, a nossa visão da realidade se trata de uma imagem geral que se constitui primordialmente a partir de nossa maneira de processar, assimilar e interpretar essa realidade. Se tomamos consciência sobre isso, podemos nos propor a habitar novos espaços interpretativos e de percepção em relação a essa imagem. Isto é, fazendo um movimento de aprofundamento, entre o intuir e o racionalizar; entre a reação bruta e a reflexão. Neste ponto, descobriremos que as imagens, tanto que nos chegam quanto as que criamos, podem ser muito mais do que aquilo que elas nos remetem inicialmente.

Quando falamos de imagens, estamos falando também de *imaginários*, *imagens coletivas*, modelos de interpretação que são perpetuados pela legitimação coletiva. Em relação ao mistério da produção do artista, não seria diferente, também se trata de uma imagem construída socialmente. No entanto, enquanto não nos dispusermos a enxergá-la de outro ângulo, ou mais profundamente, saindo do senso comum de uma interpretação rasa a respeito do que vemos/ interpretamos quanto a esse artista e ao fazer artístico, estaremos sendo responsáveis por criar e perpetuar significados, crenças e imaginários que tendem a corroborar cada vez mais para que as pessoas se afastem da possibilidade do desenho ou da expressão artística como um todo.

Quanto às características principais deste imaginário de mistério em torno do fazer artístico, encontramos na figura do artista enquanto “gênio inconsciente” a manifestação visível desse fenômeno. Tampouco muitos desses artistas, nem seus admiradores costumam se aperceber deste lugar, que coloca a produção distanciada da mão que a produziu. Como se a arte - falando especialmente do desenho ou da pintura, minhas principais áreas de prática - fosse qualquer coisa totalmente divergente de um processo que possa ser investigado, estudado e compartilhado didaticamente. E como verificamos neste texto, isto está longe de ser a realidade.

Depois de tudo que foi colocado, podemos dizer que não é possível falar de processo criativo artístico sem considerarmos os elementos constituintes desse

processo, tanto intuitiva quanto intelectualmente, tomando consciência sobre eles, inevitáveis e sempre presentes. E por conseguinte, não é cabível que continuemos a perpetuar, enquanto artistas ou arte-educadores, a crença no velho artista enquanto “gênio inconsciente”, que não sabe o que faz e que não sabe o que ensina. Pois, por mais impressionante que seja o resultado final, por detrás de toda criação existe uma estrutura, que por sua vez é fundamentada por outras estruturas e assim por diante, até nos depararmos inevitavelmente com os mecanismos da percepção e da sensibilidade que a princípio todos temos acesso, em algum nível. Entre o sensível e o mental, o intuitivo e o intelecto, existe toda uma gama de possibilidades de manifestações criativas, a depender da tarefa que nos dispomos a fazer.

Mas, acima de tudo, é necessária uma predisposição para vermos os processos por de baixo das imagens, neste sentido mesmo de uma disposição do olhar, que busca transformar e refletir sobre o que vê. E nessa reflexão se transforma e transforma o que vê. Pois como já disse uma amiga poeta: *Quando se muda o modo de olhar a coisa, a coisa muda.*

Acredito que nenhuma frase poderia ser mais bem aplicável em desenho. Pois de fato, na dança entre a intuição e o intelecto tudo pode se aprofundar, se tornar saber. E sempre que estivermos falando de saber em desenho, estaremos falando também além das imagens. Neste ponto, podemos concluir que o aprendizado do desenho é sim perfeitamente possível, a todos que se dispuserem a ver para além das superfícies.

## REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, R. A Duplicidade da Mente: A intuição e o Intelecto. In: SILVA, Daniel **Intuição e Intelecto na Arte**. 1ª ed. São Paulo, 1989, p.14 - p.30.
- EDWARDS, B. **Desenhando com o Lado Direito do Cérebro**. 14ª ed . Rio de Janeiro: Ediouro.1984
- HAUSER, A. Alemanha e o Iluminismo. In: GEENEN. W. H . **História Social da Literatura e da Arte**. 2ª ed . São Paulo :1972, Editora Mestre Jou, p.749 - p.769.
- HEGEL, G.W.F. Introdução. In:WERLE, Marco. **Cursos de Estética**: Volume 1. 1.ed. São Paulo: Edusp,1999, p.27 - p.48.
- HEGEL, G.W.F. O Belo artístico ou o Ideal. In: WERLE, Marco. **Cursos de Estética**: Volume 1. 1.ed. São Paulo: Edusp,1999, p.282 - p.294.
- NAMGYEL, E, M. **O Poder de uma Pergunta Aberta**: o caminho do Buda para a liberdade.1ª ed. Rio de Janeiro: Lúcida Letra, 2018.
- OSTROWER, F. **Criatividade e Processos de Criação**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes.2002.
- PIRES, A. Reconhecimento e Validação das Aprendizagens Experienciais. Uma problemática educativa. **Revista de Ciências da Educação**. Vol 1, n.2, p. 2 - 20 - jan/abril. 2007.
- SÉRVIO, P. Imagens de Publicidade e ensino de arte: reflexões para uma Educação da Cultura Visual. **Revista Digital do LAV**. vol. 7, n.2, p. 196-215 - mai./ago.2014.
- TOURINHO,I. MARTINS,R. Circunstâncias e Ingerências da Cultura Visual. In: TOURINHO,I. MARTINS,R. **Educação da Cultura Visual**: conceitos e contextos. 1ª ed. Santa Maria : Editora UFSM, 2011, p.51 - p.66
- ZAMBONI, S. **Pesquisa em Arte**. Um paralelo entre arte e ciência. 4ª ed. São Paulo; Polêmicas, 2012.