

CIBELE TORRESÃO SAQUE PEREIRA

A LINHA DINÂMICA

Em estudos de movimento e animação

Orientador: Professor Doutor José Gomes Pinto

Universidade Lusófona – Centro Universitário de Lisboa

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2023

CIBELE TORRESÃO SAQUE PEREIRA

A LINHA DINÂMICA

Em estudos de movimento e animação

Tese defendida em provas públicas para obtenção do grau de Doutora em Arte dos Media, conferido pela Universidade Lusófona – Centro Universitário de Lisboa no dia 20 de julho de 2023, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.º: 290/2023, de 20 de junho de 2023, com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor Victor Flores - Universidade Lusófona-Centro Universitário de Lisboa;

Arguentes: Prof^ª. Doutora Maria da Luz Correia - Universidade dos Açores;
Prof. Doutor Jorge Sá - Universidade de Évora;

Prof. Doutor João Carrilho - Universidade Lusófona-Centro Universitário de Lisboa;

Prof. Doutor Manuel Bogalheiro - Universidade Lusófona - Centro Universitário de Lisboa;

Orientador: Prof. Doutor José Gomes Pinto - Universidade Lusófona - Centro Universitário de Lisboa;

Co-Orientador: Prof. Doutor António Costa Valente, Universidade do Algarve (como membro não integrante do Júri).

Universidade Lusófona – Centro Universitário de Lisboa

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2023

Epígrafe

“Com um ponto, gera-se o mundo, com dois pontos, uma vida que é uma linha.”
(Brusatin, 1993, p. 13) ¹

¹ Brusatin, M. (1993). *Storia delle linee*. Torino: Giulio Einaudi Editore.

Dedicatória

Ao Moisés e ao Romeu

Agradecimentos

Um agradecimento inicial a todos quantos, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho. Sublinhar a orientação do Professor Doutor José Gomes Pinto e a Coorientação do Professor Doutor António Manuel Dias Costa Valente, quer pela disponibilidade que sempre demonstraram por entre os fundamentais espaços de diálogo e de escuta, doudas sugestões, críticas construtivas, espaço de trabalho e valiosa confiança. Ainda, pela inspiração e visão que em si representam e as permanentes palavras de alento e compreensão. Desde o primeiro segundo do pronunciar da palavra ‘linha’ e ao longo de potenciais perspetivas do seu estudo. Um agradecimento ainda ao CICANT, a colegas de curso, a professores iluminados, a amigos próximos, à família cuidadora, à natureza viva de que fazemos parte e a todos quantos tive o privilégio de partilhar valiosos caminhos, por tudo, em cada dia. Em cada momento. Em cada linha. Os meus sinceros agradecimentos.

A LINHA DINÂMICA

Em estudos de movimento e animação

Resumo

A presente proposta de tese de doutoramento intitulada de ‘a linha dinâmica em estudos de movimento e animação’, pretende contribuir para um estudo apurado da linha considerando o desenvolvimento de uma sua qualidade dinâmica de suporte a movimento visual. Implicando observação, reflexão e metodologia visual, situa ainda, contextos figurativos que retratam relações humanas com o mundo natural.

O processo investigativo, ao refletir sobre a importância de um estudo do elemento linha e de contemplar uma sua aplicabilidade em projetos de comunicação visual, pretende especificamente questionar se o estudo da linha, nomeadamente da linha dinâmica, poderia constituir-se como uma ferramenta potenciadora e diferenciadora de percepção visual quando dirigida à criação de movimento para animação cinematográfica.

Assim, posicionando este trabalho no contexto da *Cultura Visual*, pretende em primeiro lugar, estabelecer uma aproximação ao estudo do elemento ‘linha’ numa perspetiva de impressão do movimento. Recorrendo a um valor intrínseco ao Desenho nos seus processos artísticos de observação e criação, considerados campos de apreensão e estudo do que ‘permanentemente se move’, convoca-se a ‘linha’ como um elemento de acuidade visual, estruturante e transversal, nos caminhos de constituição de uma observação específica e contextual da imagem.

Em segundo lugar, através de processos de correspondência de informação e estudo do movimento proporcionado e ampliado pelo elemento linha dinâmica, pretende convidar a uma reflexão que sugere uma sua potencial aplicabilidade em projetos de comunicação visual, nomeadamente em estudos de movimento dirigidos para contextos de cinema de animação no enquadramento de relações entre arte, media e cultura.

Em terceiro lugar, concebendo a linha como uma forma de expressão visual, procura salientar a relevância do estudo de uma particular linha referencial, considerada como um apoio visual de carácter flexível, aqui considerando-a enquanto ferramenta de observação e

comunicação. Sendo que, na perspectiva do movimento cinematográfico, pretende ainda salientar a relevância do ‘momento de dinâmica’ implicado em cinema de animação e proporcionar uma via complementar de construção visual voltada para o conjunto das imagens em movimento.

Globalmente, a presente proposta reflexiva, procurou desenvolver uma análise histórica e teórica, bem como estética e técnica, com uma particular atenção dedicada ao elemento linha e a determinantes instantes do mover que geram a impressão visual de dinâmica em campo. Sendo que, na última parte deste trabalho, se apresenta um desenvolvimento aplicado que transforma dois estudos de caso, num espaço de experimentação e consolidação da proposta. Os contextos figurativos de animações que retratam relações humanas para com o mundo natural, procuram proporcionar uma pertinência temática de suporte a uma aceção da linha visualmente mais próxima, mantendo a perspectiva de uma abrangência visual estruturalmente participada.

Palavras-chave: Linha, Desenho, Movimento, Dinâmica, Desenvolvimento, Desenho Animado.

Abstract:

The present proposal for a PhD thesis entitled 'the dynamic line in studies of movement and animation', aims to contribute to a refined study of the line considering the development of its dynamic quality as a support for visual movement. Involving observation, reflection and visual methodology, it also situates figurative contexts that portray human relationships with the natural world.

The investigative process, while reflecting on the importance of a study of the line element and contemplating its applicability in visual communication projects, intends specifically to question whether the study of the line, namely the dynamic line, could constitute itself as an enhancing and differentiating tool of visual perception, when directed to the creation of movement for cinematographic animation.

Thus, positioning this work in the context of Visual Culture, it intends firstly, to establish an approach to the study of the element 'line' in a perspective of movement impression. Through the recourse to a value intrinsic to Drawing in its artistic processes of observation and creation, considered as fields of apprehension and study of that which 'permanently moves', the 'line' is convoked as an element of visual acuity, structuring and transversal, in the paths of constitution of a specific and contextual observation of the image.

Secondly, through information correspondence processes and the study of the movement provided and amplified by the dynamic line element, it pretends to invite to a reflection that suggests its potential applicability in visual communication projects, namely in movement studies directed to animation cinema contexts in the context of relations between art, media and culture.

Thirdly, conceiving the line as a form of visual expression, it seeks to highlight the relevance of the study of a particular referential line, considered as a visual support of flexible character, here considering it as a tool for observation and communication. From the perspective of cinematographic movement, it also aims to highlight the relevance of the 'moment of dynamic' implied in animation cinema and to provide a complementary path of visual construction oriented towards the group of moving images.

Globally, the present reflective proposal, aimed to develop a historical and theoretical analysis, as well as aesthetic and technical, with a particular attention dedicated to the line element and to determinant instants of movement that generate the visual impression of

dynamics in the field. The last part of this work presents an applied development that transforms two case studies into a space of experimentation and consolidation of the proposal. The figurative contexts of animations that portray human relationships with the natural world, seek to provide a thematic pertinence to support a visually closer understanding of the line, maintaining the perspective of a structurally and participated visual comprehensiveness.

Keywords: Line, Drawing, Movement, Dynamic, Development, Animation.

ÍNDICE

Epígrafe.....	1
Resumo.....	4
Abstract.....	6
Índice.....	8
Índice de Imagens.....	11

INTRODUÇÃO.....17

1 – Apresentação e enquadramento.....	17
2 - Delimitação do tema e objetivo do estudo.....	19
3 – Pressupostos e limitações.....	21
4 – Pertinência do estudo.....	23

PARTE 1..... 27

Capítulo I - A linha entre contextos de observação..... 28

I.1 - Uma primordial contemplação da linha.....28

I.1.1 – A flutuação de uma linha inicial.....28

I.1.2 – Uma linha, via de conformação.....44

I.1.3 – A linha, via de desenvolvimento.....50

I.2 - Vestígios lineares rupestres.....59

I.2.1 - Primeiras linhas.....59

I.2.2 – A linha, uma visão para o simbólico.....74

I.2.3 – A linha, um desvelar de imagem.....87

I.2.4 – Linhas, traçando primórdios.....	97
I.2.4.1 – Iniciais registos lineares.....	102
I.2.4.2 – Uma linha em movimento.....	118
I.2.4.3 – Imagem ao longo de uma linha.....	140
I.2.4.4 – A linha do Vale de Côa.....	153
I.3 – A linha entre clássicos e contemporâneos.....	175
I.3.1 – A linha, uma via de conceção.....	175
I.3.2 - Uma linha que permeia olhar.....	218
I.3.3 – A linha em planos de visibilidade.....	242
I.3.3.1 – Visão, metáfora e linguagem.....	243
 PARTE 2.....	256
Capítulo II – A linha, em espaço de desenho e movimento animado.....	257
II.1 - Desenhando uma linha de paisagem.....	258
II.1.1 - Desenho como via de atenção participada.....	258
II.1.2 - Aproximação a uma visão antropológica da linha.....	268
II.1.3 - Uma linha na paisagem animada.....	271
II.2 – Ao encontro da linha desenhada em animação.....	280
II.2.1 – A linha, observação desenhável.....	280
II.2.2 - A linha do mover em animação.....	285
II.2.3 – O desenvolver de transformação.....	287
II.3 – Primórdios da imagem e desenvolvimento vegetativo.....	287
II.3.1 – Primórdios de atenção aplicados a imagem em movimento.....	290
II.3.2 - Linha e dinâmica na observação de desenvolvimento vegetativo....	293

II.3.3 - Uma linha de transformação e criação de imagem animada.....	312
II.4 – Linha, dinâmica e animação.....	322
II.4.1 – A linha em ação no espaço.....	322
II.4.2 - A imagem fixa e o mover.....	334
 PARTE 3.....	 338
Capítulo III - A linha dinâmica no espaço de produção fílmica.....	339
III.1 - O discorrer de uma linha em cinema de animação.....	339
III.1.1 – Uma linha estruturante tradutora de dinâmica.....	341
III.1.2 – Uma linha dinâmica em análise fílmica de animação.....	343
III.1.3 – Considerações iniciais de dois estudos de caso.....	351
III.1.3.1– Curta-metragem ‘O Homem que plantava árvores’	352
III.1.3.2– Curta-metragem ‘O conto do vento’	354
III.1.4 - Uma linha dinâmica em análise fílmica de animação.....	356
III.1.4.1 – Análise de excertos ‘O Homem que plantava árvores’	358
III.1.4.2 – Análise de excertos ‘O conto do vento’	374
III.1.4.3 – Reflexões decorrentes das análises fílmicas.....	398
 Conclusão.....	 409
Referências bibliográficas.....	415

ÍNDICE DE IMAGENS

PARTE 1

Imagem 1. Linhas da íris do olho humano.....	32
Imagem 2. Mapa tridimensional da Via Láctea com estrelas.....	37
Imagem 3. Linhas estruturantes num mapa da Via Láctea.....	38
Imagem 4. Linha (a) de registo de uma flutuação no espaço.....	41
Imagem 5. Linha (b) de flutuação no espaço com maior acentuação.....	41
Imagem 6. Linha (c) de flutuação no espaço e destaque central.....	43
Imagem 7. Formações geológicas em A. Canyon.....	51
Imagem 8. Alga em desenvolvimento tubular.....	51
Imagem 9. Fóssil de espécie vegetal com 300 milhões de anos.....	56
Imagem 10. Espécies vegetais em desenvolvimento aquático.....	57
Imagem 11. Pintura rupestre com registo de mão humana.....	65
Imagem 12. Desprendidas linhas de uma figuração animal.....	69
Imagem 13. Impactantes figurações rupestres.....	71
Imagem 14. Figura rupestre gravada numa superfície rochosa.....	74
Imagem 15. Formas ornamentais de Neandertais.....	83
Imagem 16 (a). Arte paleolítica encontrada na gruta do Bornéu.....	89
Imagem 17 (b). Detalhe de figura animal gravado na gruta do Bornéu.....	90
Imagem 18. Uma mão pintada nas grutas da ilha de Celebes.....	91
Imagem 19. O registo de mãos e elementos lineares.....	92
Imagem 20. Uma linha aplicada num espaço de composição visual.....	94
Imagem 21. Um primeiro desenho conhecido na história.....	103
Imagem 22. O grande painel de pontos-palmas de mãos.....	105
Imagem 23. Registo de mão em impressão negativa.....	107
Imagem 24. Um rinoceronte com destaque de linha de contorno.....	108
Imagem 25. Linha de contorno e formação volumétrica.....	109
Imagem 26. O registo de uma linha branca.....	111

Imagem 27. Linha de contorno e estrutura de penas.....	111
Imagem 28. Linhas de superfície adjacentes.....	112
Imagem 29. ‘O grande cavalo gravado’ (a).....	113
Imagem 30. ‘O grande cavalo gravado’ (b).....	114
Imagem 31. ‘O grande cavalo gravado’ (c).....	114
Imagem 32. A cabeça de um urso.....	115
Imagem 33. Linhas de arredondamento e postura animal.....	116
Imagem 34. Um urso na volumetria rochosa.....	117
Imagem 35. Um friso de rinocerontes.....	121
Imagem 36. Figuração parcial de um rinoceronte.....	121
Imagem 37. As linhas vermelhas de um mamute.....	123
Imagem 38. Um painel de renas.....	124
Imagem 39. Um painel das renas em plano alargado.....	125
Imagem 40. Painel das renas com recurso a uma linha.....	125
Imagem 41. Destaque da direção oposta.....	126
Imagem 42. Linha gráfica de diferentes espessuras.....	127
Imagem 43. Linha de acentuação do lombo de veado.....	128
Imagem 44. Linha de acentuação de crinas de cavalo.....	128
Imagem 45. O bisonte do painel das renas.....	129
Imagem 46. A força de um bisonte.....	130
Imagem 47). Linhas de intensidade e leveza.....	130
Imagem 48. O pilar dos bisontes.....	131
Imagem 49. Espessuras da linha e mancha gráfica.....	132
Imagem 50. Painel do bisonte com recurso a linha de observação.....	133
Imagem 51. Painel do bisonte com recurso a linha e foco de observação (a).....	134
Imagem 52. Painel do bisonte com recurso a linha e foco de observação (b).....	135
Imagem 53. Um painel de cavalos.....	136
Imagem 54. Painel dos cavalos com recurso a uma linha de apoio a observação.....	137
Imagem 55. Aproximação a um conjunto de cavalos.....	138

Imagem 56. Uma linha justaposta a mancha.....	139
Imagem 57. Um rinoceronte contrastado por dimensão e perspectiva.....	140
Imagem 58. Panorâmica do painel da Caverna de Chauvet.....	141
Imagem 59. Destaques cénicos do grande painel da Caverna de Chauvet.....	142
Imagem 60. Painel conjunto com recurso a uma linha de observação de dinâmica.....	143
Imagem 61. O recurso a uma linha de observação de dinâmica acentuada.....	143
Imagem 62. Panorâmica do grande painel da Caverna de Chauvet.....	144
Imagem 63. Panorâmica do grande painel dos leões.....	144
Imagem 64. Detalhe do painel dos leões.....	146
Imagem 65. Pormenor de linhas de face dos leões.....	146
Imagem 66. Pormenor de registo do olhar dos leões.....	147
Imagem 67. Pormenor de desempenho da linha no registo dos olhos.....	148
Imagem 68. Desempenho da linha do círculo da íris ocular.....	148
Imagem 69. Parte esquerda do grande painel da sala do fundo.....	149
Imagem 70. O painel dos três leões.....	153
Imagem 71. Linhas gravadas em xisto.....	154
Imagem 72. A figuração de animais com recurso à linha.....	156
Imagem 73. Linhas sobrepondo figurações.....	156
Imagem 74. Uma ampliada figura rupestre com recurso à linha.....	157
Imagem 75. Direção, posicionamento, proporção e composição.....	157
Imagem 76. A intensidade expressiva de um cavalo.....	159
Imagem 77. Uma cabra gravada na pedra.....	163
Imagem 78. O destaque de uma linha identitária.....	164
Imagem 79. Uma confluência de figurações.....	165
Imagem 80. A figuração de auroques na rocha.....	168
Imagem 81. O destaque de linhas na figuração de auroques.....	168
Imagem 82. Cabra pirenaica com duas cabeças.....	169
Imagem 83. Uma rocha de descoberta de animação gráfica.....	170
Imagem 84. O efeito visual de adjunção de elementos.....	170

Imagem 85. Um cavaleiro armado.....	172
Imagem 86. Cabra Magdalenense texturada.....	172
Imagem 87. O espelho da ondulação de uma linha.....	180
Imagem 88. Fios implicados em redes de caça.....	182
Imagem 89. Uma corda como linha de som.....	183
Imagem 90. Dentro do gesto do desenhar.....	184
Imagem 91. Um desvelar da linha.....	185
Imagem 92. Ação dirigida por arqueiros.....	186
Imagem 93. Composição de linhas de mãos por impressão negativa.....	187
Imagem 94. O gesto de retirar um espinho cravado na pele.....	189
Imagem 95. Labirinto de catedral Chartres.....	193
Imagem 96. Labirinto, S.S.....	194
Imagem 97. A linha no horizonte e do limite espelhado na água.....	198
Imagem 98. Uma linha de luz refletida.....	202
Imagem 99. Linhas na paisagem.....	204
Imagem 100. Desenho de linhas de muros citadinos.....	205
Imagem 101. Fluidez conduzida da água.....	207
Imagem 102. O desenho de uma linha de sombra projetada.....	209
Imagem 103. O Desenho e a linha da beleza. W. H.....	211
Imagem 104. Pormenor da gravura I. W. H. (103).....	212
Imagem 105. Pormenores da gravura I (103).....	213
Imagem 106. Estudo da linha da beleza (Pormenor da gravura I).....	213
Imagem 107. O ponto, a linha, o plano.....	229
Imagem 108. Aglomerado de estrelas na constelação de Hercules.....	230

PARTE 2

Imagem 1. Imagem fixada do desenvolvimento de Tulipas.....	296
Imagem 2. Imagem fixada do desenvolvimento de Tulipas.....	296
Imagem 3. Aparato técnico de ‘time-lapse’ do crescimento de plantas.....	298

Imagem 4. ‘Time-lapse’ do desenvolvimento de flor.....	299
Imagem 5. Imagens fixadas de desenvolvimento das raízes.....	300
Imagem 6. Imagem de Teoria Evolucionária de Darwin.....	310
Imagem 7. M. Duchamp “Nu descendant l’escalier, nº 2”.....	327
Imagem 8. Estudos da marcha com a Cronofotografia.....	328
Imagem 9. Estudos da marcha, E. Marey.....	328
Imagem 10. Estudos da marcha, E. Marey.....	328
Imagem 11. Linhas dinâmica de deslocamento, E. Muggeridge.....	329
Imagem 12. As linhas de luz de ‘Picasso’s Bull.....	329
Imagem 13. Desenhos de linhas luz de P. Picasso.....	330
Imagem 14. O gesto em desenho de linhas luz de P. Picasso.....	330

PARTE 3

Imagem 1. Momentos sequenciais HPA - Sequência I – Base.....	358
Imagem 2. Momentos sequenciais HPA - Sequência I – Linha.....	359
Imagem 3. Destaques sequenciais HPA - Sequência I – Linha.....	359
Imagem 4. Momentos sequenciais HPA - Sequência II – Base.....	362
Imagem 5. Momentos sequenciais HPA - Sequência II – Linha.....	363
Imagem 6. Destaques sequenciais HPA - Sequência II – Linha.....	363
Imagem 7. Momentos sequenciais HPA - Sequência III – Base.....	366
Imagem 8. Momentos sequenciais HPA - Sequência III – Linha.....	367
Imagem 9. Destaques sequenciais HPA - Sequência III - Linha.....	367
Imagem 10. Momentos sequenciais HPA - Sequência IV – Base.....	370
Imagem 11. Momentos sequenciais HPA - Sequência IV – Linha	371
Imagem 12. Destaques sequenciais HPA - Sequência IV – Linha.....	372
Imagem 13. Momentos sequenciais CV - Sequência I – Base.....	374
Imagem 14. Momentos sequenciais CV - Sequência I – Linha.....	375
Imagem 15. Destaques sequenciais CV - Sequência I – Linha.....	376

Imagem 16. Momentos sequenciais CV - Sequência II – Base.....	379
Imagem 17. Momentos sequenciais CV - Sequência II – Linha.....	380
Imagem 18. Destaques sequenciais CV - Sequência II – Linha.....	381
Imagem 19. Momentos sequenciais CV - Sequência III – Base.....	384
Imagem 20. Momentos sequenciais CV - Sequência III – Linha.....	385
Imagem 21. Destaques sequenciais CV - Sequência III – Linha.....	386
Imagem 22. Momentos sequenciais CV - Sequência IV - Base (1 a 35).....	389
Imagem 23. Momentos sequenciais CV - Sequência IV - Base (36 a 65).....	390
Imagem 24. Momentos sequenciais CV - Sequência IV - Linha (1 a 35) a).....	391
Imagem 25. Momentos sequenciais CV - Sequência V - Linha (36 a 65) b).....	392
Imagem 26. Destaques sequenciais CV - Sequência IV - Linha (1 a 35) a).....	393
Imagem 27. Destaques sequenciais CV - Sequência IV - Linha (1 a 35) b).....	395
Imagem 28. Estrutura compositiva da regra dos terços.....	399
Imagem 29. Cruzamento da estrutura da regra dos terços com linha dinâmica.....	400
Imagem 30. Cruzamento de linhas horizontais com linha dinâmica.....	401
Imagem 31. Cruzamento de linhas verticais com linha dinâmica.....	402
Imagem 32. Cruzamento de linhas de estrutura da regra dos terços com linha dinâmica.....	403

INTRODUÇÃO

1 – Apresentação e enquadramento

A presente proposta de tese de doutoramento intitulada de *a linha dinâmica em estudos de movimento e animação*, pretende contribuir para um estudo apurado da linha considerando o desenvolvimento de uma sua qualidade dinâmica de suporte a movimento visual. Implicando observação, reflexão e metodologia visual, situa ainda, contextos figurativos que retratam relações humanas com o mundo natural.

Em primeiro lugar, pretende-se estabelecer uma aproximação ao estudo do elemento ‘linha’ numa perspetiva de impressão do seu movimento. Um valor intrínseco ao Desenho nos seus processos artísticos de observação e criação, são aqui considerados campos de apreensão e estudo do que ‘permanentemente se move’. A linha, e mais especificamente a linha observada numa sua qualidade dinâmica muito implicada no Desenho, como meio de manifestação estética que acompanha o homem desde tempos imemoriais – tornada disciplina de observação e estudo sistemático enquanto forma de conhecimento – é, nesta visão, considerada como um fundamental elemento de exploração, de formação e de compreensão, ao propor o estabelecimento de pontes entre áreas de conhecimento diversas e complementares. Observando implicações no domínio do pensamento, do gesto, da materialização visual, convocou-se neste estudo a ‘linha’ como um elemento de acuidade visual, estruturante e transversal, nos caminhos de constituição de uma observação contextual da imagem, estruturalmente participada.

Em segundo lugar, através de processos de correspondência de informação e estudo do movimento proporcionados e ampliados pelo elemento linha, considerando a perspetiva de uma sua inerente dinâmica, pretende-se convidar a uma reflexão de modo abrangente e específico, sugerindo uma sua potencial aplicabilidade a projetos de comunicação visual. Nomeadamente em estudos de movimento dirigidos para contextos de cinema de animação no enquadramento de relações entre arte, media e cultura.

Em terceiro lugar, como forma de comunicação e expressão visual, procura-se ainda, salientar a importância do estudo de uma particular linha referencial, enquanto ferramenta de observação, criação e comunicação, sendo que, na perspetiva do movimento cinematográfico se pretendeu abrir portas a contextos orientados para a relevância de ‘momento de dinâmica’

implicado no cinema de animação. Esta abordagem procura proporcionar ainda, uma via complementar de construção visual voltada para o conjunto das imagens em movimento. Em termos gerais, posicionando-se este trabalho no contexto da *Cultura Visual*, poderia, pois, dizer-se que a problemática em investigação, pretende refletir sobre a importância do estudo do elemento ‘linha’ no contexto de movimento, destacar uma sua relevante qualidade dinâmica, e constituir perspectivas conceptuais com aplicabilidade em projetos de criação visual. E é nesse sentido, que ao longo do estudo da linha dinâmica se reflete sobre o recurso a uma específica linha vista como uma ferramenta potenciadora da percepção e diferenciadora dos processos de criação, ao ser implicada no estudo do movimento para animação cinematográfica.

No contexto exposto, a presente tese encontra-se enquadrada em três temáticas de estudo: a linha entre contextos de observação; a linha em espaço de desenho e movimento animado; a linha dinâmica no espaço de produção fílmica. Ao longo do seu desenvolvimento inicial, permitiu-se o elaborar a seguinte questão englobante: os contributos de um estudo apurado da linha, mais especificamente dirigidos ao estudo do movimento e a uma sua qualidade de dinâmica, poderão proporcionar relevantes implicações no domínio da observação, do pensamento, do gesto e respetiva materialização visual versus metodologias de criação?

No alargado domínio da cultura visual, dos media e das tecnologias digitais em permanente transformação, configuração e oportunidade de reflexão, albergando em si uma multiplicidade de visões, linguagens e de metodologias de criação de imagem, procura-se abrir espaço para observar, pensar e conceber, a partir do elemento intrinsecamente constitutivo, linha. Nesse sentido, durante a investigação em percurso, procura-se igualmente refletir a partir da experiência proporcionada por tecnologias digitais que suportam desenvolvimentos cinematográficos da animação que retratam temáticas emergentes de atenção a relações humanas para com o meio ambiente. Mais especificamente, configura-se e propõe-se um olhar reflexivo ao longo de um processo de observação da ‘linha’, com enfoque numa qualidade de dinâmica de transformação de imagem, enquanto esta sustenta contextos figurativos animados que retratam relações humanas para com o mundo natural. Para o que, se procura inicialmente desenvolver uma análise histórica e teórica, bem como estética e técnica, a partir de saberes de ordem interdisciplinar com particular atenção e sensibilidade dedicada ao elemento linha e a específicos focos de atenção dedicados a instantes do mover, dentro de enquadramentos visuais que geram determinantes impressões de dinâmica. Por conseguinte, transversalmente a este

estudo, como suporte a reflexão visual e captação de desenvolvimento formal, recorreremos a uma específica ‘linha dinâmica’. Neste contexto, considerando-a como um referencial de apoio a sustentação visual dirigido à expressão de relações humanas para com a paisagem natural envolvente.

2 - Delimitação do tema e objetivo do estudo

A delimitação do tema de investigação, pretende contribuir para a expansão de conhecimento numa área de atual foco de estudos científicos, que convoca a ‘linha’ como um relevante elemento de acuidade visual. A linha, considerada como estruturante e transversalmente presente no desenvolvimento de particulares níveis de observação, é aqui implicada em processos de abrangência visual e em síntese de informação, ampliados por via de estudo do movimento. Esta ‘linha’, acedida primordialmente através da percepção do ambiente e de traçados de desenho, estando direta e culturalmente associada a noções de limite, a funções de contorno, a elementos de estrutura estática ou dinâmica da forma, permite a possibilidade de invocar inúmeros patamares de observação e o encontro de vastos sistemas dinâmicos de informação. Em razão de que, é aqui considerada como um principal fator de motivação pelo seu potencial de constituição de uma visão englobante, de um enfoque detalhado e de uma via de conceção. Assim, este delinear de uma ‘linha’ implicada no Desenho, - como um meio de manifestação estética tornada disciplina de observação e estudo sistemático na direção de constituição de conhecimento – é, nesta visão, considerado como um fundamental elemento de exploração, de formação e de compreensão, ao propor o estabelecimento de pontes entre áreas de conhecimento diversas e complementares. Procura-se assim, contribuir para o acentuar de um campo de pesquisa centrado no elemento linha. E mais especificamente enfocando a linha numa sua qualidade dinâmica no que subjaz implicitamente a estudos de movimento, sendo tal dimensão apontada como a potencial importância da presente investigação. Denotar que transversalmente a este estudo e como suporte de reflexão visual, será feita a alusão a uma específica linha dinâmica de apoio referencial.

Para um inicial enquadramento global da presente proposta reflexiva, a primeira consideração a ter em conta, reconhece o movimento como “a atração visual mais intensa da

atenção”² (Arnheim, 1992, p. 365). As noções da percepção visual de configuração, equilíbrio, forma, dinâmica e expressão através do desenho, focam a ‘linha’ como uma entidade significativa e relevante ao longo da apreensão humana. Tornando-se igualmente importante considerar que no seio de estudos de movimento, falamos “de tensão dirigida quando analisamos a dinâmica visual” (Arnheim, 1992, p.409). Sendo neste ambiente investigativo que ‘a linha dinâmica em estudos de movimento’ discorre a presente reflexão.

Importa ainda considerar que o Desenho, aqui contemplado no âmbito de um seu potencial de aproximação ao mundo e como uma via de capacitação para aprofundamento de conhecimento, expressão e mediação através da ‘linha que permeia o olhar’ – aliando uma acuidade visual e perceptiva que permite um seu poder de síntese gráfica e formal – salienta implicados campos de visão conducentes a leituras e a ações integradoras. As suas implicações no domínio da observação, da conceção visual e respetivas relações com o ambiente em redor serão um seu potencial vislumbre. Assim, no sentido de apelos à atenção, perguntou-se inicialmente, que traçados de um espaço desenhável poderia uma linha constituir, no interior de paradigmas históricos e contemporâneos. No âmbito de um abrangente potencial de constituição, questiona-se o possível lugar de uma ‘linha de atenção e conceção’ ampliada por vias de uma observação participada, emergindo sustentadamente no espaço artístico contemporâneo. Pretendendo-se refletir ainda sobre a possibilidade de uma atenção perceptiva e sensorial do ambiente de mensagem, sugere-se que nos vejamos convidados a expandir habilidades de observação, de resposta, de reconhecimentos mais claros de abrangência e sínteses de mensagem, assim como vias de relevante apreensão, expressão criativa com vista a uma participação cultural. Este potencial campo aberto para uma observação participada sugere aplicabilidade no espaço de criação em desenho e em animação cinematográfica. Deste modo, como forma de comunicação e expressão visual, procura-se salientar a importância do estudo da linha enquanto ferramenta de criação e comunicação visual, sendo aqui considerada como potenciadora da percepção e reveladora de aspetos de dinâmica com recurso a uma linha do mover.

O principal objetivo desta investigação pretende, pois, refletir sobre a importância de um estudo apurado do elemento linha dinâmica, referenciando-se uma sua consequente

² Arnheim, R. (1992). *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora* (7. ed.). São Paulo: Pioneira.

aplicabilidade em projetos de comunicação visual, nomeadamente no contexto da animação cinematográfica. Num enfoque da presente investigação, considerando-se como um objetivo específico dirigido a uma análise da dinâmica visual, veio a questionar-se se o estudo da linha, nomeadamente da linha dinâmica, poderia constituir-se como uma ferramenta potenciadora e diferenciadora de percepção visual, quando dirigida à criação de movimento para animação cinematográfica.

Deste modo considerando, pelo facto de o elemento linha poder constituir-se como alvo de um estudo apurado - dadas as suas inúmeras potencialidades comunicativas por via do desenho, da animação como estudo do movimento, e no que se refere a um seu potencial de comunicação estética com valor de reflexão crítica - considerou-se a possibilidade de tal apreciação de uma linha, poder vir a constituir-se como um fator relevante e inovador ao longo da investigação. A consideração de uma linha dinâmica, será a partícula mínima de observação, dentro de um vasto campo de possibilidade de abrangência e potenciais de estudo.

3 – Pressupostos e limitações

Tendo-se anteriormente definido como principal objetivo desta investigação, o refletir sobre a importância de um estudo apurado do elemento linha dinâmica, referenciando-se uma sua consequente aplicabilidade em projetos de comunicação visual - nomeadamente em animação cinematográfica - importa acentuar que a identificação de contributos advindos do estudo da linha, enquanto uma ferramenta de estudo, criação e comunicação visual capaz de potenciar percepção visual, estão, na base do seu enquadramento em Artes, Cultura e Media. Nesse pressuposto geral, ao longo da sua constituição pretende-se estabelecer algumas bases teóricas que sustentem, específica e metaforicamente, um olhar centrado no estudo da linha como veículo de aproximação e compreensão do mundo. Neste sentido, uma atenção particular será dada a impressões de dinâmica apropriadamente alocáveis dentro da linha.

Assim, na procura de captação de uma informação abrangente e específica, que demarca e sintetiza dados, questiona-se como a sua aplicabilidade metodológica se pode conformar, no sentido de nos podermos aproximar de significativas linhas que ampliem a capacidade de observar e consequentemente de criar mensagem em contexto de produção fílmica de animação. Procurando-se recorrer ao potencial do desenho como forma de descrever as imagens que observamos e nas quais participamos, considera-se neste trabalho como uma

questão central, o modo de observar, de interpretar e de elaborar a linha desenhada tendo-se em conta um seu contexto em enquadramento. Por consequência de se sugerir um potencial espaço de aplicabilidade em cinema de animação, aponta-se a importância de uma análise da percepção visual do desenho aplicada à linguagem cinematográfica, como um relevante campo de investigação. Neste enquadramento, considera-se ainda a possibilidade de o estudo da ‘linha’ numa perspetiva antropológica e artística, poder fundamentar relevantes campos de visão. Promovendo comunicação visual e desenvolvimento estético, pretende-se, pois, aliar o estudo da imagem em movimento à natureza da expressão primordial do Desenho mantendo a perspetiva de uma observação participada.

No atual espaço entre tecnologia e animação, identifica-se ainda a necessidade de se refletir fortemente sobre as formas de apropriação de novas metodologias e métricas do trabalho visual, do animador e do leitor, sendo que, ao serem utilizados os meios disponíveis se ressalta a frequente necessidade de ter de se lidar com situações paradigmáticas. Quer no contexto de transferência de produções de imagem realizadas em suportes convencionais para as aplicações digitais, quer da necessidade de adaptação dos estudos de movimento aplicados ao trabalho de animação, à capacidade de leitura, produção e gestão do suporte media escolhido. Ambos os processos levantam múltiplas e exigentes questões na perspetiva da manutenção processual da mensagem, sendo que num questionar inicial se destacaria a interrogação relativa à manutenção da natureza e qualidade da mensagem dos originais; e numa outra, a necessidade de mudanças de abordagem e planeamento do trabalho de acordo com os novos suportes dentro de uma intencionalidade processual. Algumas questões de investigação em estudo, acontecem potencialmente no espaço entre estes dois processos de criação cinematográfica. Gerando-se potencialmente no espaço de algumas destas limitações, sejam elas o estabelecer de um equilíbrio entre uma necessidade de autenticidade conceptual artística no desenvolvimento de elementos de dinâmica no interior de cada imagem e no seu conjunto versus os meios digitais em permanente desenvolvimento, questiona-se se se podem apoiar no estudo da linha.

Podemos dizer que este trabalho de investigação centrado no estudo da linha, e mais especificamente consubstanciando a aplicabilidade de uma linha dinâmica ao longo da reflexão, procura compreender históricas e as atuais circunstâncias da observação da linha aplicáveis a movimento. Considerando por fim, alguns dos potenciais de estudos do movimento intrínseco a conceção visual numa perspetiva da imagem desenhada para animação cinematográfica. Nesse âmbito procurou-se acentuar os modos que sustentam uma articulação de procedimentos

compositivos dando uma relevância particular a focalização da atenção, a pontos de tensão, a força e direção assentes em linhas de desenvolvimento estruturante do mover. E, nas quais estejam implicadas, relação formal com apropriação de qualidades de dinâmica. Considerando-se ainda, aspetos de proximidade para com a experiência formal dos elementos, quer nos modos de desenho não mediados por tecnologias, quer na integração tecnológica que suporta e conforma os procedimentos técnicos, quando se tornam necessários ou particularmente relevantes e prevalentes. Porquanto o estudo da linha encerra uma multiplicidade de valências expressivas, optaremos por situar algumas especificidades da sua qualidade dinâmica, intrínseca ou extrinsecamente visionável, ao longo do discorrer de uma linha em particular. Intitulámo-la de ‘uma linha dinâmica’ para facilitar a sua referência teórica e acentuação de uma sua qualidade de gerar a impressão do mover. Acresce que metodologicamente, apresentaremos visualmente uma linha de referência base, como uma estrutura potencialmente reveladora de campos dinâmicos da atenção aquando presentes significativamente na constituição das imagens.

Tendo-se em conta o alargado campo dos propósitos traçados para a investigação, foram delineados três grandes temas de estudo no seio dos quais, a linha dinâmica é a sua constante: Parte 1. A linha entre contextos de observação. Parte 2. A linha em espaço de desenho e movimento animado. Parte 3. A linha dinâmica no espaço de produção fílmica.

4 – Pertinência do estudo

Tendo-se a perspetiva de uma análise contemporânea no âmbito de um conceito de *Cultura Visual* alargado perante uma extensa diversidade temática, pretende-se explorar um estudo da linha, que de modo significativo o enquadre. Nesse sentido, considerando-se a importância de serem aprofundados alguns fundamentos em arte e estética como ramos de estudo de informação visual perceptiva conducente a fenómenos de criação artística, pretende-se substanciar este estudo com a análise de autores que sugiram vias de reflexão, apoiadas na exploração de informação conceptual e perceptiva com referência ao elemento linha. Quer no domínio da reflexão e criação artística, quer no domínio de uma construção cultural e tecnológica.

Enfocando este elemento linha, numa particular possibilidade de abordagem em que se assume que a experiência pessoal e a cultura são mais bem entendidas na relação uma com a

outra e que a consciência da sua relação com um todo de informação, abrangente e específico, se pode tornar mais evidente a partir da especificidade concreta de elementos presentes na experiência particular e detalhada. Pelo que se considerou um potencial valor de aplicação destes recursos ao trabalho de desenho aliados a uma temática ambiental. Sugerindo-se que à medida que elevamos uma consciência mais perceptiva e sensorial do ambiente da mensagem, nos vejamos convidados a expandir habilidades de resposta e reconhecimentos mais claros de sínteses de mensagem, assim como vias de relevante apreensão, expressão criativa e potencial participação cultural. O meio de investigação artística proposto: a linha.

Os contributos para a expansão de conhecimento na área, situam-se ao nível da reflexão sobre: a) potencial desenvolvimento de visão através de estudo da linha; b) a importância de um estudo apurado do elemento linha, implicado em campos observacionais e práticas de Desenho; c) estudos de movimento e constituição de projetos de comunicação visual em diferentes suportes, com apoio de uma linha dinâmica. Ou seja, conceptual e experiencialmente constituindo uma potencial aplicabilidade específica no campo de estudos em animação, pretende-se delinear modos de observar, interpretar e criar através do desenho, com base na investigação da linha. Neste enquadramento por via de um estudo da linha e da imagem em movimento implicada em cinema de animação, considera-se a possibilidade de se vir a constituir um contributo para a valorização do estudo desse significativo elemento. Processualmente procurando-se manter presente um processo de estudo que recorre a uma natureza primordial do desenhar ‘o que permanentemente se move’, promovendo-se relevante acuidade visual potenciadora de desenvolvimento estético e aliada de enriquecimento cultural. Nomeadamente através de um olhar que propõe a intensificação de uma atenção a um aspeto dinâmico da linha do mover. Denotar que a complexidade e a pertinência do estudo na distinção deste elemento linha, será amparada pela distintiva consideração de uma linha dinâmica.

Implicações práticas:

- Constituição de uma base teórica refletindo acerca dos principais elementos de uso da ‘linha’, do levantamento de problemas, da sua delimitação e explicitação. Posicionando-se no contexto da *Cultura Visual*, procurar-se-á estabelecer um quadro teórico que evidencie a necessidade de uma abordagem transversal que associe a reflexão teórica e a problematização de certos elementos atualmente fundamentais, como o horizonte histórico e conceptual.

- Reflexão centrada no elemento linha, por via de alargados campos de estudo visual cruzando saberes. E em contexto dos *Media*, por meio de disciplinas artísticas adaptáveis a diferentes suportes, no estabelecer de relações entre cultura, arte, media e realidade.

- Reconhecimento de que a sequência de observação e produção de uma obra define características essenciais para o seu desenvolvimento, entrecruzando esta análise metodológica com a comunicação em suporte cinematográfico.

- Identificação de contributos do estudo da linha dinâmica, enquanto ferramenta de criação de projetos de comunicação visual potenciadores de percepção da linha.

Constituindo a parte nuclear do presente trabalho, a investigação e desenvolvimento foram delineados no seguinte modo:

Parte 1: Numa primeira parte, pretende-se refletir sobre origens sistémicas e pré-históricas do estudo da linha. Tal, constituindo-se com uma aproximação a vestígios da linha, a reflexões sobre primórdios do universo e arte rupestre. Posteriormente, pretende-se refletir sobre a importância que o pensamento clássico teve na constituição de teorias com referência ao elemento linha e no tipo de contributos que subjazem ao pensamento moderno e contemporâneo. Analisa-se alguns conceitos de proeminentes teóricos aludindo-se aos seus planos de visão e a específicas referências a elementos lineares. Tal, numa aproximação à visão de: Euclides de Alexandria; Platão; Alfonso Borelli; Battista Alberti; Leonardo da Vinci; William Hogarth; Wassily Kandinsky; Walter Benjamin; Rudolf Arnheim; Hans Blumenberg; Manlio Brusatin; Tim Ingold, entre outros.

Parte 2: Numa segunda parte que transversalmente associe o horizonte histórico e concetual, a uma reflexão teórica sobre questões na atualidade, pretende-se refletir sobre o elemento linha em diferentes contextos de observação na prevalência de uma possibilidade de olhar através da linha. Através de estudos de movimento com enfoque na linha de desenvolvimento do mover e na tradução de uma qualidade de impressão dinâmica, faz-se uma aproximação a processos de criação de imagem para cinema de animação. Tal, especialmente reportando-se uma linha tradutora de aspetos de dinâmica visual e uma sua implicação em processos de desenvolvimento de imagem, em exercício de observação, reflexão e criação.

Parte 3: Numa terceira parte, considerando a importância da impressão do mover, porquanto esta permita uma tradução de aspetos ligados a dinâmica visual a acontecer no espaço

de produção fílmica, analisa-se o discorrer de um foco de atenção no interior de um enquadramento espacial sequencial. Na perspectiva de se encontrarem estruturalmente presentes na imagem de duas produções fílmicas de referência de cinema de animação. Por meio da alusão a relações do homem perante a natureza, faz-se referência a aspetos lineares explícitos e implícitos com recurso a uma linha dinâmica de apoio estrutural dirigida a observação, reflexão e criação.

PARTE 1

PARTE 1

Capítulo I - A linha entre contextos de observação

I.1 - Uma primordial contemplação da linha

I.1.1 – A flutuação de uma linha inicial

É um dos convites deste trabalho a permanente proposta de se procurar desenvolver um modo de olhar através da linha. Procurando-se prestar uma particular atenção à linha num seu sentido de relevante informação de dinâmica. Linha dinâmica, aqui considerada no âmbito de um conjunto de forças que visam o desenvolvimento, o progresso ou a transformação de algo, gerando materialização em registo ou gerando uma impressão de movimento com potenciais reflexos numa expressão visual. De um modo mais simplificado, poderia dizer-se que aqui se pretende implicar uma especial atenção, quer a elementos lineares de conformação da forma, quer a uma simultânea apreensão de relevantes linhas de força direcional presentes no desenvolvimento visual da imagem em movimento. Pensando em linhas a decorrer no interior de um espaço de composição visual enquanto se sustenta perspectivas do olhar. Enfocando-se especialmente os processos de conformação visual a ocorrer dentro de um campo de desenvolvimento dinâmico ou ao longo do retratar de composição imbuída de movimento.

O recurso à disciplina de Desenho perante uma sua possibilidade de aludir à linha como uma via de expressão do pensamento, da compreensão e da intencionalidade, sugere-nos a primazia de um valor de atenção dirigido à constituição de importantes bases de observação com utilidade para a presente investigação. Colaborando esta com o centrarmo-nos em modos de ver a linha e com a procura de se explorar partes de informação advinda dos processos de uma conformação dinâmica de raiz linear. Perante uma apreensão da linha vista como uma entidade formal, atendendo a um desvelar de relevantes forças de dinâmica presentes na imagem - por vezes captáveis em dimensão quase difusa ou abstrata - pode encontrar-se sentidos de aplicação em inúmeros campos da cultura visual, como são exemplos: o desenho, a pintura, a escultura, a arquitetura, o design, o paisagismo, a animação, entre inúmeras outras

disciplinas da arte. É neste âmbito que numa terceira parte deste trabalho, se procura focar um sentido de análise visual da linha aplicando-a a estudos de movimento com base em imagem cinematográfica de animação.

No termos processuais de aproximação à linha, será fundamental considerar uma complexidade inerente a este estudo ao se implicar a visualização desta em simultâneo com a consideração de um seu desenvolvimento formal como um todo. Acrescendo-se ainda uma eventual dificuldade de acesso perante uma sua dimensão visual por vezes implícita, ou mesmo abstrata. A elaborada implicação de distintos aspetos inter-relacionados, levou-nos a ponderar sobre a necessidade de se conceber a referência a uma ‘linha de desenvolvimento’, a ‘uma linha estrutural’, ou mesmo a uma ‘linha observação referencial’ para sustentação de reflexões espacialmente aplicadas e mais facilmente concebíveis. Tal aceção de recurso a uma linha de apoio visual como algo estrutural e como algo contentor de uma tradução do mover, veio a sugerir a necessidade de um inicial acesso à linha, ou mesmo a conceber-se uma aproximação visual a uma ‘linha inicial’. Assim sendo, o que começou por ser uma tentativa de enfoque visual e de atenção para a incomensurável espacialidade que nos envolve em busca de algum aspeto inicial da linha, trouxe-nos à sugestão de nos colocarmos num introdutório ambiente de partida. Apesar de tal procura poder levar a uma aceção da linha no interior de uma noção extremamente longínqua, vasta, e praticamente inconcebível. Com esse propósito pretendemos sugerir a possibilidade de nos colocarmos num potencial espaço de contemplação imagética da linha - qual desafiante e inusitado rumo apontado para um histórico percurso das origens. Para o que acentuamos a importância de considerarmos ser aqui relevante, o procurarmos partir da noção de um universo em si mesmo como uma entidade dinâmica. Uma vasta entidade em permanente movimento e processo de transformação, no seio da qual empreendemos uma viagem imagética, idealmente concebendo-se esse ‘início’ situando-nos no interior de um ambiente vazio.

E, apesar da possível resistência inicial à proposta de encetarmos uma visualização imagética rumo a um primordial ambiente vazio, pelo insólito, ou por alguma provável impressão de vago e abstrato, ou, porventura ainda pela consideração de poder ser uma via de estudo potencialmente menos válida, esta, a de um empreender de visualização ou de uma contemplação imagética rumo à visualização de uma inicial linha em origens do universo, faz-se aqui, um apontamento valorativo da possibilidade de um exercício que sugere a criação de um ambiente propício a uma prospeção e a uma investigação processual da linha. Este

apontamento é o de: em investigação sobre as origens do universo - tema amplamente estudado e suportado pela ciência – várias vezes se recorrer a processos criativos dentro dos próprios meios de conceber ciência. E aliás, como refere o físico Guido Tonelli,³ professor de Física na Universidade de Pisa, Itália, no campo da Física de Altas Energias e cientista do CERN⁴, quando na sua obra ‘*Génesis*’ editada na versão original em 2019⁵, quando salienta podermos conceber que “as equações não têm o poder evocativo da linguagem poética, mas os conceitos da cosmologia moderna – o Universo que nasce de uma flutuação do vazio ou da inflação cósmica – ainda nos deixam sem folego” (Tonelli, 2020, p.17)⁶. E por assim dizer, parecendo estar a aludir-se a um acesso a informação perscrutável por distintas vias e a um potencial de relevo mesmo através de complementares aspetos de composição advindos inclusivamente da linguagem poética, visual, ou outras. Considerando-se ainda no âmbito de uma contemporaneidade que igualmente procura espaços de legitimidade no uso da linguagem, no uso da metáfora e no uso de processos dinâmicos de conceção da informação em busca de caminhos e traçados que permitam um aporte tangível no sentido de uma aproximação a abrangentes campos de visão. Pelo que se procurará enlevar o potencial de se enunciar a linha perscrutando-a inclusivamente num potencial espaço de acesso a vastos planos de visibilidade e eventuais contributos para ampliar compreensão do mundo. Um exercício proposto, neste caso em concreto, considerando-o como uma sugestão de trabalho dirigida ao abrir de um espaço de visualização e reflexão inicial, dirige-se à procura de se situar uma ligeira impressão da linha no espaço. Sendo no âmbito de uma inicial disponibilidade para se encetar um percurso de visualização, ou mais especificamente querendo situar o enquadramento de um convite para uma conceção visual que advir de uma impressão do mover no espaço. É enquadrando-a em processos criativos dentro dos próprios meios de observação, síntese de informação e conceção, que este estudo propõe o ambiente visual de uma inicial contemplação imagética, através do exercício do olhar que se seguirá.

³ Guido Tonelli, é físico de partículas e um dos protagonistas da descoberta do bóson de Higgs. In [New results indicate that new particle is a Higgs boson | CERN](#). Acedido em 7 janeiro 2020. Atualizado em 24 abril 2023.

⁴ Guido Tonelli. In [Italian Physical Society honours CERN physicists | CERN](#). Acedido em 7 janeiro 2020. Atualizado em 24 abril 2023.

⁵ Versão original: Tonelli, G. (2019). *Genesi: il grande racconto delle origini*. Milano: Feltrinelli Editore.

⁶ Versão traduzida: Tonelli, G. (2020). *Genesis: a história do universo em sete dias*, Lisboa: ed. Objetiva.

Importa referir a apriorística certeza de que não restam dúvidas de que a longínqua realidade das origens de outrora fosse muito diversa da que se nos apresenta atualmente, e, inclusive, muito mais complexa daquela que conseguimos até agora conceber e perceber. Pelo que também poderemos, por essas mesmas razões, ampliar a noção de existência de espaços de conceção potencialmente conducentes a partes de informação porventura menos disponíveis a uma primeira impressão ou a uma emergente conceção intelectual. Exemplo exponencial dessa mesma evidência será o “tudo quanto não se vê com os olhos, como o fundo da radiação cósmica – resíduo do *Big Bang* – que permeia o universo inteiro, ou a matéria escura que tudo atravessa e que o mantém unido (...) as grandes massas glaciares” (Tonelli, 2016, p.18),^{7 8} de acordo com o conhecimento que se reconhece aos dias de hoje, quais permanentes espelhos de um universo processualmente dinâmico. Ou poderíamos acrescentar ainda a evidência de que no “espectro da íris, aquela que vê decomposto o arco-íris, de facto, cobre apenas uma pequena faixa de frequências que as ondas eletromagnéticas geralmente podem ter, dividindo-se (...) em ondas de rádio, micro-ondas, infravermelho, luz visível, ultravioleta, raios-x e raios gama”⁹ (Tonelli, 2016, p.18), constituindo-se como informação apoiada por via dos meios tecnológicos a que podemos hoje recorrer na revelação das diferentes dinâmicas espaço-temporais subjacentes. Ou, ainda, na afirmação textual de Guido Tonelli, quando este diz: “A abóbada celeste, como nos aparece, é, portanto, uma gigantesca máquina do tempo”,¹⁰ (Tonelli, 2016, p.18) redimensionando a extensão do estudo do universo em si mesmo e contemplando-o como uma espécie de entidade implicada de dinâmica. Espaço-tempo, massa-energia, vistas como variáveis a entrar no questionar de um universo em desenvolvimento, levando Guido Tonelli a considerar a possibilidade de se aceitar o “paradoxo de perguntar a nós próprios o que havia antes de o tempo nascer. Imaginemos que estamos no não-lugar de onde se originaria a totalidade do espaço” (Tonelli, 2020, p.33). Consideremos, portanto, este conceito de um ‘não-lugar’. “À nossa frente, estende-se o vazio” (Tonelli, 2020, p.33). E digamos que a emoção a que estas suas expressões podem levar, já nos parecem fazer mover.

⁷ Tonelli, G. (2016). *La nascita imperfetta delle cose*. Milano: Rizzoli.

⁸ Texto original: “(...) di tutto quanto non si vede con gli occhi, come il fondo di radiazione cosmica – residuo del Big Bang – che permea l’intero universo, oppure la materia oscura che pervade tutto e che tiene insieme (...), i grandi ammassi di galassie” (Tonelli, 2016, p.18).

⁹ Texto original: “Lo spettro dell’iride, quello che si vede scomposto nell’arcobaleno, infatti, ricopre solo una piccola gamma delle frequenze che le onde elettromagnetiche più in generale possono avere, suddividendosi (...) in onde radio, microonde, infrarossi, luce visibile, ultravioletti, raggi x e gamma” (Tonelli, 2016, p.18).

¹⁰ Texto original: “La volta celeste, così come ci appare, è dunque una gigantesca macchina del tempo” (Tonelli, 2016, p.18).

Colocando-nos no interior dessas palavras e assim procurando implicar disponibilidade imagética e vias de atenção para o acesso a dados a discorrer no interior de enigmáticas perguntas, atentos a processos de desenvolvimento e a alguma eventual percepção espacial, presença de linhas, formas... E porventura até tomando como inspiradora a imagem de uma íris ocular, qual órgão especializado que regula dinamicamente a quantidade de entrada de luz no olho humano (Imagem 1). Espantosamente, o efeito visual de elementos lineares constitutivos deste órgão da visão, aqui obtido de modo ampliado, não deixa de nos poder impressionar e até sugestionar.



Imagem 1. As linhas da íris do um olho humano.

In: <https://irisphoto.art/>. Acedido em 15.01.2021.

Na expectativa de ultrapassada uma primeira e natural resistência, concebamos então que, como refere Guido Tonelli, “tudo começa com uma pequena flutuação do vazio. Uma banal e impercetível, flutuação quântica, daquelas que ocorrem inexoravelmente no mundo

microscópico, em princípio uma entre muitas” ¹¹ (Tonelli, 2016, p.19), traduzindo inerentemente um praticamente invisível rasto de dinâmica. Curiosamente, neste hipotético e inicial exercício de visualização de um espaço vazio enquanto possa estar a ficar sugestionado ou mesmo impresso de alguma instância dinâmica do mover pela anterior proposta na direção de acesso a uma ligeira sensação de ‘flutuação do vazio’, poderíamos imaginar uma espécie de rasto que imprime uma sensação que ondula e eventualmente permite até uma impressão visual do espaço tridimensional. Também o acesso a algum parco vestígio mais ou menos translucido, a ocorrer na percepção visual do que poderia apresentar-se como uma conformação da amplidão espacial mas que chegasse a permitir uma espécie de leitura assente ou traduzível por um qualquer aspeto da linha.

A razão pela qual se toma em mãos o anterior enunciado de Guido Tonelli (2020) referente a uma ‘flutuação do vazio’, acrescendo-a nós à aceção de um rasto de dinâmica ao qual pudéssemos porventura assistir, na associação a uma impressão da linha, leva-nos a referir que concentrarmo-nos no elemento linha, possa apoiar-nos rumo a focalização de parcelas e instantes de uma qualquer conformação de teor visual, ainda que no meio de um ambiente dinâmico. E deste modo tornar-se mais acessível e passível de vir a proporcionar algum tipo de acesso visual, ainda que sugestivo e algo simplificado, podendo anunciar-se visualmente através de uma linha, mas, ainda assim, poder conter uma impressão de espaço incluída, comportando uma dinâmica implicada. Concebendo, portanto, estas aceções visuais como um todo. A possível captura de uma impressão visual tão vasta através de uma estrutura de raiz linear ou o fragmento de uma impressão da linha, pode ainda auxiliar-nos na ligação entre valências de conceção aparentemente distintas, mas diríamos com importantes pontes comuns. São elas, o visualizar e o pensar sobre o movimento no espaço, o procurar apreender como algo se move num determinado contexto e o observar detalhado de um percurso de desenvolvimento, ou de uma via de dinâmica com transformação a ocorrer num ambiente durante o processo de se conformar. Por esse enfoque numa via de desenvolvimento que nos chega como uma impressão de conformação da linha, considerámos que o nosso entendimento do movimento subjacente, do conhecimento nele implicado, nos modos de acesso, constituição e sua descrição, poderia abrir horizontes de conceção relevantes. Nomeadamente, aproximando-nos da conceção apriorística de que todos esses movimentos em observação e passíveis de

¹¹ Texto original: “Tutto ha inizio da una minuscola fluttuazione del vuoto. Una banale, impercettibile fluttuazione quantistica, di quelle che avvengono inesorabilmente nel mondo microscopico, in linea di principio una delle tante” (Tonelli, 2016, p.19).

representação, correspondem a processos de constituição e a vias de conformação. E que de um modo ou de outro, se desempenham ao longo da via de desenvolvimento de uma linha a ser gerada dentro de um ambiente contextual. Numa espécie de jornada que acontece através de vias de conformação dinâmica, ela mesmo com limites comuns, confinando parcelas de informação. As quais, considerando-se poderem estar igualmente presentes, quando se observa o gerar das formas, quando se age na construção de coisas e ainda quando estas se potenciam entre si com a possibilidade de se as focar, individual e contextualmente, ou de se as descrever e de se as desenhar, assim se elegendo linhas da sua representação, ou se acedendo a viagens de conceção através delas. A assunção de existência de um campo de forças em movimento no espaço pleno de linhas, elas mesmo inerentemente constitutivas enquanto fazem parte do desenvolver de processos de deslocação. Assistindo-se a componentes de movimento ativo e a gestão do mover e que igualmente se poderiam apresentar como disponíveis para a leitura de múltiplos e responsivos campos em tensão dinâmica. Considerando-os como prestáveis a proporcionar informação acessível com mais ou menos recurso a aparatos técnicos. De algum modo procurando visualizar e aproximarmo-nos até das palavras de Guido Tonelli (2020), quando expressa o estender de uma espécie de ‘vazio que não é vazio’, mas sim, preenchido com ‘partículas virtuais’ que aparecem e desaparecem “em campos de energia cujos valores flutuam continuamente em torno de zero” (Tonelli, 2020, p.33). Assumindo assim, nós, o discorrer de qualquer fator de flutuação inerente a processos de conformação, aliás como estruturas de dinâmica passíveis de gerar aspetos da linha.

Tomamos como muito relevante a expressão e a noção de uma flutuação por permitir anunciar um potencial de confluência dinâmica que poderia caber numa linha ou num aspeto de mover de uma linha, ao juntar na nossa apreensão e no nosso entendimento, noções de movimento que traduzem reveladores processos implicados na sua conformação. Como aspetos da linha, observáveis, descritíveis, assinaláveis, podendo acentuar informação de relevo de apoio a apropriação de significativas relações visuais. Por via de uma contemplação mais abrangente que observa uma sua qualidade de teor espacial, ou por permitir a observação de detalhes circunscritos mas contentores do mover. E considerando igualmente a possibilidade de que, por via da criação de composição de imagem, por meio dela mesmo poder anunciar-se como geradora e participante de sucessivos processos de conformação visual. Estando perante o anúncio da impressão gerada por uma tensão em campo, ou a viagem de uma via de concentração de elementos ao longo de um processo de desenvolvimento formal, em si mesmo. E, porquanto um olhar dirigido a este processo de visualização possa ser significativo no

relevante domínio do estudo do movimento, concomitantemente a uma tomada em consideração de fragmentos de dinâmica em desenvolvimento espaço-temporal. Através do qual discorre um seu processo de conformação, que toma o tempo em si e o processa ao longo de uma via de criação de estruturas por meio de linhas.

Esta disponibilidade para observar e o sustentar de campos de visão através da linha, como algo que se inicia, progride e se desenvolve de algum modo situando-se apropriadamente numa qualidade interior da mesma - advenha ela de uma impressão perceptiva, como que advinda de uma breve ‘flutuação’, ou de um traçar da linha que em si mesmo proporciona um corpo visual imbuído de movimento e revela a sua dinâmica - sugere e evidencia um valor de contemplação da linha como algo primário e de implicação crucial. Fundamentalmente revela forças de composição trazendo um alinhamento de elementos que ao longo de um desenvolvimento da forma emergem de modo estruturante e contentor, chegando mesmo a poder denunciar uma raiz de expressão da sua própria qualidade dinâmica em sentido lato. Atenta-se que a ressalva deste apriorístico da linha que toma como consideração fundamental o carácter de uma qualidade do mover intrínseco à linha, em si mesma, ao invés da consideração abstrata da linha como advinda de uma justaposição de pontos, ou de uma inerente conexão entre eles, nos pode remeter para o reposicionar de uma ordem de pensamento distinta, por vezes até oposta ao deslocamento abstrato de um ponto. Deste modo propondo-se e concebendo-se antes, a possibilidade de uma secundarização dele mesmo, do ponto e dos efeitos visuais que imprimem ou registam o instante. Não querendo negar a pertinência concetual e até a existência material de ambos, tomamos a opção de contemplar maioritariamente, a expressão de uma linha numa sua essência de dinâmica. Considerando-a como um eixo de visão que nos faz ponderar e conceber a linha em si mesma, não como algo secundário ao ponto, no sentido do que vem depois, mas sim como, primária a ele mesmo e plenamente imbuída de uma raiz do movimento. Neste sentido, começar a pensar na linha, é começar a pensar aprioristicamente no movimento e nas vias do seu desempenho. Pensando em linhas, que enfocam especialmente processos de conformação. Contudo, torna-se imprescindível dizer que a anterior referência, a de se iniciar o conceber da linha através do seu movimento e por meio de uma atenção à apropriação das vias do seu desempenho, não é dizer que o elemento ponto, ali, não se encontre, nem que ali não se desenvolva, nem que não seja um seu importante fundamento.

Podemos desde já referir que no próprio universo encontramos frequentemente uma acumulação de pontos, bastas vezes também organizados, por assim dizer, por meio de relações

dinâmicas e porventura de modo orgânico, como podemos observar por exemplo em corpúsculos espaciais que aparentam estar num equilíbrio infinito, perante forças centrífugas, ou outras. Espelhando mútuas relações dinâmicas, estas acessíveis por telescópios espaciais que revelam a existência de um cosmos contendo universos de galáxias. Numa concentração de estrelas, de nebulosas celestes, de faixas aparentemente ‘derramadas no céu’ como é caso da denominada ‘Via Láctea’, anunciando aspetos de conformação espacial que incluem inerentes indicadores de estruturas e vias de composição. Como afirmado no portal eletrónico ‘O Instituto de Astrofísica e Ciências do Espaço (IA)’, uma estrutura de investigação para o desenvolvimento da Astronomia, Astrofísica e Ciências Espaciais ¹², com o desenvolvimento dos telescópios foi possível observar em detalhe outros objetos celestes como é o caso das nebulosas. “As nebulosas são extensas nuvens de gás e poeira. Durante muito tempo, algumas destas nebulosas intrigaram os astrónomos. Eram mais difusas e pareciam ter uma estrutura em espiral, agrupando também estrelas” ¹³ (IA, 2019) parecendo constituir-se como ‘nebulosas espirais difusas’ às quais o astrónomo Edwin Hubble (1889-1953) dedicou grande parte da sua vida profissional. De onde se salienta o acesso a um certo tipo de estrelas de brilho variável a que os astrónomos intitulam de Cefeidas ¹⁴.

Como refere Guido Tonelli (2020), um mapa tridimensional da Via Láctea usando clássicas estrelas *Cefeidas* variáveis, é apresentado por Skowron et al. (2019) ¹⁵, no qual se apresentam estruturas espirais referentes a uma possível origem das estruturas ‘*Cefeidas*’ ¹⁶ (Imagem 2), com idade média de 64 Ma. Sendo relevante dizer que os dados de imagem aqui apontados, naturalmente, apenas permitam uma breve aproximação visual relativamente a algo extremamente vasto e não perceptível sem o recurso a instrumentos tecnológicos

¹² O Instituto de Astrofísica e Ciências do Espaço (IA), uma estrutura de investigação para o desenvolvimento da Astronomia, Astrofísica e Ciências Espaciais em Portugal, com participação nacional na Agência Espacial Europeia (ESA) e no Observatório Europeu do Sul (ESO). Em linha: [Instituto de Astrofísica e Ciências do Espaço \(iastro.pt\)](http://iastro.pt). Acedido em agosto 2021.

¹³ Instituto de Astrofísica e Ciências do Espaço (IA), ‘Estrelas que brilham no tempo: Edwin Hubble – Divulgação’. Portal eletrónico (2019, 10 de outubro). Em linha: [Estrelas que brilham no tempo: Edwin Hubble – Divulgação \(iastro.pt\)](http://iastro.pt). Acedido em agosto 2021.

¹⁴ Instituto de Astrofísica e Ciências do Espaço (IA), ‘Estrelas que brilham no tempo: Edwin Hubble – Divulgação’. Portal eletrónico (2019, 10 de outubro). Em linha: [Estrelas que brilham no tempo: Edwin Hubble – Divulgação \(iastro.pt\)](http://iastro.pt). Acedido em agosto 2021.

¹⁵ Skowron, D. M., Skowron, J., Mróz, P., Udalski, A., Pietrukowicz, P., Soszyński, I., ... & Iwanek, P. (2019). *A three-dimensional map of the Milky Way using classical Cepheid variable stars*. Science, 365(6452), 478-482.

¹⁶ Skowron, D. M., Skowron, J., Mróz, P., Udalski, A., Pietrukowicz, P., Soszyński, I., ... & Iwanek, P. (2019). *A three-dimensional map of the Milky Way using classical Cepheid variable stars*. Science, 365(6452), 478-482.

exceccionalmente potentes e especializados. Ainda assim e com efeito, na observação de pontos identificáveis no universo e na natureza em redor, conformados por meio do seu desmembramento e decomposição, podemos aí assistir ao elemento ponto, em si mesmo, como algo cheio das mais diversas expressões e potencialidades de movimentação no espaço. Assim como, assistimos a aspetos da sua movimentação que diríamos imbuídas de forças dinâmicas de sustentação de pontos. E que visualmente, por vezes, chegam a apresentar uma espécie de rasto por meio de linhas do seu posicionar absoluto ou composto. A possibilidade e a capacidade de se recorrer visualmente a uma linha contentora de um posicionar dinâmico, como que se assumindo como um aspeto tradutor de uma via estrutural de conformação, aparenta nesta análise de imagem especificamente referente a uma possível origem das estruturas estelares *Cefeidas*¹⁷ (Imagem 3), poder revelar informação de processos de uma conformação espacial aqui fixada na seguinte imagem.

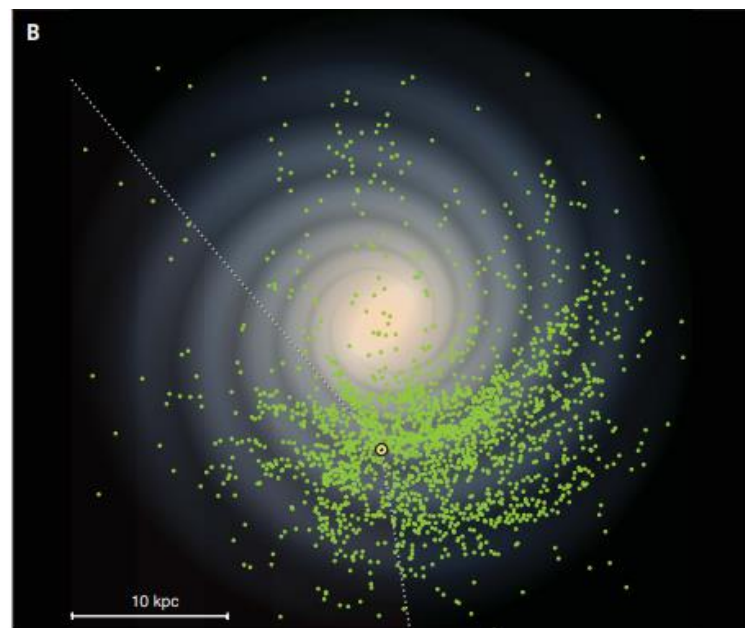


Imagem 2. Mapa tridimensional da Via Láctea com estrelas Cefeidas.

In: Skowron, D. M., Skowron, J., Mróz, P., Udalski, A., Pietrukowicz, P., Soszyński, I., ... & Iwanek, P. (2019). *A three-dimensional map of the Milky Way using classical Cepheid variable stars*. *Science*, 365(6452), 478-482.

¹⁷ IFL Science. *Variable Stars Help Astronomers Build 3D Map Of The Milky Way* | IFLScience. Em linha: <https://www.iflscience.com/space/variable-stars-help-astronomers-build-3d-map-of-the-milky-way/>. Acedido em 31 janeiro 2021.

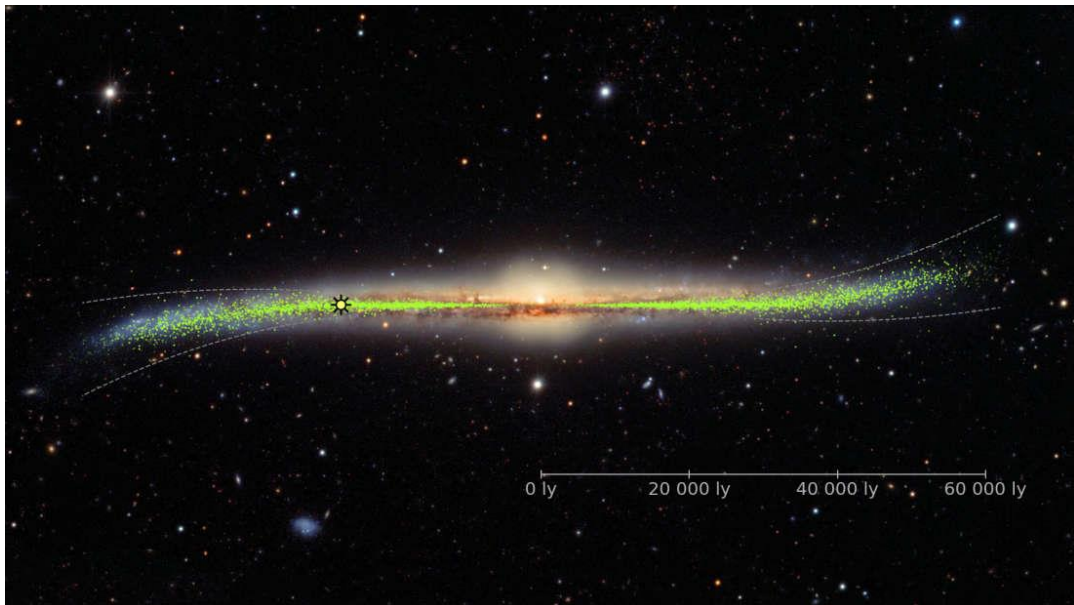


Imagem 3. Linhas estruturantes num mapa 3D da Via Láctea.

In: [Variable Stars Help Astronomers Build 3D Map Of The Milky Way | IFLScience](#). Acedido em 31.01.2021.

No que concerne à primeira imagem relativa a um mapa tridimensional da Via Láctea usando estrelas variáveis Cefeidas (Imagem 2), podemos observar de um modo acessível que, ainda que os pontos isoladamente considerando aparentem estar dispersos, no seu conjunto, também permitem conceber a existência de campo de forças dinâmicas que os sustenta. Considerando uma conformação contentora e movimentadora face a forças de tensão ativa implicadas na ordenação de estrelas presentes na imagem. O que parece tornar-se visualmente muito revelador neste mapa astrónomo propositadamente construído para os efeitos de uma análise de variáveis, da constituição de estruturas de apresentação perante uma composição espacial mais ou menos estável. A sua conformação espacial acompanhada pela leitura de uma impactante sustentação visual imersa, permite revelar como uma dinâmica espaço-temporal possa apresentar-se por meio de uma linha tradutora do seu mover na aceção da imagem em enquadramento. Passível, portanto, de ser desenhável como uma estrutura que sugere o desenvolver e sustentar de campos de contenção. Uma estrutura dinâmica observada de um plano distante e que se ajustaria a uma gestão do mover espacial praticamente inserível num aspeto espiralado.

Considerando-se uma outra observação relativa ao mapa tridimensional da Via Láctea que apresenta estrelas variáveis Cefeidas, agora a partir de um outro ponto de vista como o

revelado numa segunda imagem (Imagem 3), torna-se ainda mais evidente ou de algum modo mais perceptível uma apreensão visual de linhas condutoras. Concebendo-se um alocar de posicionamentos sustentados por pontos ao longo de linhas ou a consideração de forças conducentes a uma estrutura contentora da linha. O que por via de uma leitura integradora de pontos mais ou menos concentrados mas visivelmente demarcando uma organização espacial, parece gerar um particular ajustamento de pontos entreligados e sustentados situamos ao longo de uma linha. Praticamente assemelhando-se a uma linha que flutua ou mesmo um cruzamento de linhas sustentadas por um eixo central. Aliás, chegando a aparentar a construção de uma linha que emerge visualmente como estrutura única mas contendo um centro polar de onde deriva um redirecionar. O que nos pode sugerir a evidência de ‘uma linha’ em campo caracterizando também um efeito de tensão como prenúncio de fatores de confluência dinâmica. Tornando-se mais acessível, visível e perscrutável por via desse alinhamento. Nesse sentido e considerando a existência de um vasto espaço dinâmico implicado no emergir de uma linha, salientamos este seu aspeto estruturante e sugestionador da impressão espacial do mover. E se a considerarmos como o retratar de uma flutuação no espaço, espelho de alinhamentos tensores, fica acentuada a relevância de uma observação a ser dirigida para os aspetos de desenvolvimento ao longo desta e a sua possibilidade de sustentar equilíbrios dinâmicos.

A conformação de um alinhamento sustentado ou de uma possibilidade de associarmos a leitura de linhas destacando um equilíbrio flexível de forças, relevantemente demarcando uma imagem tangível e passível de ser associada à impressão de uma flutuação no espaço como anúncio do discorrer de uma espacialidade dinâmica, será considerado aqui como uma estrutura visual relevante. Uma linha de teor adaptável e flexível mas capaz de representar um processo de desenvolvimento num equilíbrio dinâmico. Ficando igualmente enlevado um seu potencial de estudo por esta conter o registo de um campo de forças em sustentação. Como estruturação de um equilíbrio longitudinal no sentido de eixo principal, ou como fragmento de uma linha que opera um intrínseco centro tensor, tomá-la-emos em consideração ao longo da evolução deste estudo. Nas múltiplas dimensões de se conceber este centrar de um olhar dirigido à linha, atentos ao seu movimento e à captação das vias do seu desempenho, chegamos a uma linha praticamente multidimensional se lhe concedermos a possibilidade de trazer consigo uma representação de espaço em sustentação dinâmica. No sentido de procuramos aceder e captar uma impressão visual referencial no que concerne a campos de força a discorrer ao longo do desenvolvimento da linha, também poderia ser enunciada no âmbito de poder gerar um forte apelo à atenção. Através do acentuar de uma atenção específica ao instante que imprime o

registo de um equilíbrio dinâmico, gerando a expressão de um impulso com direcionamento do mover. Sendo que importa nesta altura salientar que em termos de registo visual aplicado a criação de imagem - advenham essas impressões do mover através de linhas de contorno frequentemente definidoras de conformação e posicionamento espacial, ou por linhas imbuídas de dinâmica imersas na imagem, ou mesmo quer numa alusão explícita de movimento, ou na dimensão de intrínsecas forças que anunciam o direcional mover contextualmente implícito no seu discorrer – tais aspetos de visibilidade de um gerar de uma tensão dirigida serão salientados como um recurso visual representativo de conceções do movimento. Não podemos ainda deixar de reparar e de aqui procurarmos acentuar a apreensão de uma sensação de força de concentração implicada, trazendo a nossa atenção para o espaço central da imagem 3. No interior de um equilíbrio onde a impressão de um intenso campo de forças em tensão parece gerar um redirecionamento que em si sustenta o próprio alinhamento do que ocorre espacialmente. O qual chega a parecer acentuar e ‘prender’ o nosso foco visual na perspetiva de um observador da imagem. Tomaremos portanto como igualmente relevante este aspeto de um transversal espaço de tensão inserido numa linha que traduz uma estruturação longitudinal dinâmica. Considerando inclusivamente que esta possa assumir distintas configurações ao longo de uma flutuação no espaço e ainda assim manter a sua caracterização representativa de um mover sustentado.

Por tudo isto, ao longo deste trabalho e para uma facilitadora referenciação visual dos anteriormente descritos aspetos, recorreremos frequentemente ao situar de uma particular linha de suporte da nossa observação. Ou seja, recorreremos a uma impressão da linha ajustada à anterior referência a uma flutuação em campo como a representante de um espaço tensor. Na direção de se procurar facilitar a possibilidade de um estabelecer de observação suportado por um apoio visual de cariz linear, a par de uma procura de sustentação visual de progressão formal ao prosseguir na direção de uma linha em si mesma quando ajustável nas imagens em estudo. Procurando-se essencialmente captar a conformação de um aspeto de linha como estruturação do que se move a partir da organização de um campo de forças composto. Concetualmente considerado a imagem base de um registo em concreto, na direção de se aludir a uma representação de uma flutuação no espaço. O que se apresenta visualmente através de desenho com a seguinte linha (Imagem 4):

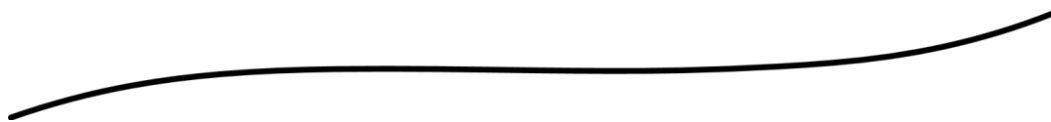


Imagem 4. Linha (a) de registo de uma flutuação no espaço.

Considerando o registo visual desta linha em particular (a) (Imagem 4), importa salientar que a visível e a emergente variação de direção, concebivelmente a ocorrer entre os dois aparentes extremos captáveis diametralmente no desenho, como que direcionando e acentuando a existência de um seu campo de forças condensadas entre ambas as partes, permitir-nos-á, não só, focar momentos ao longo do seu percurso com um todo, como focar pontos de acesso e de transformação ao longo da impressão do mover. Interessando-nos particularmente o acesso a esses dados individualmente e como um todo de informação. Esta, uma linha assim dizível, vista como uma significativa representação de campo de forças que anunciam uma dinâmica global. Ao longo desta não deixaremos de estar atentos a um seu campo centralizador, ou mais especificamente procurarmos atender a um espaço central nela incluído, considerando o alongamento dos seus extremos. Lugar esse situado como a composição de um equilíbrio de forças dinâmicas e assumido como um espaço merecedor de uma atenção redobrada. Deste modo, como uma base visual de referenciação, referimo-nos à conformação da seguinte linha dinâmica e acolheremos algumas variações denunciadoras de intensidade de forças que igualmente podem traduzir alguns planos de visão tridimensionais:



Imagem 5. Linha (b) de flutuação no espaço com maior acentuação.

Considerando esta linha agora apresentada (b), sendo algo distinta da anterior linha por apresentar uma curvatura mais acentuada, podemos salientar a visível e a emergente intensidade na variação de direção de acordo com uma leitura diametral. Através dela também podemos assistir a uma maior acentuação do campo de forças condensando as partes, dando-nos a impressão de uma contenção espacial entre aspetos tensores assentes na acentuação da curvatura da linha (Imagem 5).

Sobre ambas as linhas (a) e (b) destacadas de um contexto de base, podemos ainda dizer que estas permitem atender a uma alusão de dinâmica nelas imersa, colaborando com o apreender e o conceber-se deste registo visual na perspetiva da possibilidade de tradução visual de um espaço tridimensional que engloba um ambiente sustentador. Sendo que no segundo exemplo, a parte respeitante a um redireccionamento de direção se nos apresenta como o anúncio de um campo de forças mais intensificado relativamente ao anterior, mas também sustentando uma ampliada possibilidade de ser concebido volumetricamente.

Consequentemente, o longo deste estudo recorreremos sempre que pertinente, ao suporte referencial destas linhas, porquanto sejam referidas como linhas de apoio à visualização de fatores de dinâmica em campo visual. Serão colocadas ao serviço do estudo de impressões de movimento, de relações de conformação e transformação no espaço temporal, bidimensional e tridimensionalmente considerado. Acentuando o espaço de uma composição de forças que ganham evidencia a partir de um centro de concentração para o qual tendencialmente confluímos a visão. Como significativo lugar de sustentação de um impulso inerente a uma dinâmica em campo, trazendo a nossa atenção para relevantes aspetos que estão a ser acentuados dentro do espaço em imagem, aludiremos através desta linha a uma composição de forças em tensão ativa como aspeto merecedor de destaque. Esse espaço visual dinâmico, parecendo gerar um motor de atenção que conduz a pontos focais concentrados na linha, como que permitindo a tradução de alguns aspetos confluentes no alongamento desta, permite um permanentemente apontar para o suste de um equilíbrio no interior de uma tensão. Acentuando-se assim o aspeto de uma força de sustentação transversalmente contentora, procuraremos recorrer a essa parcela de informação de dinâmica contida numa particular linha que anuncia um tendencial via de conformação. Será por nós considerada como uma linha de sustentação visual com um potencial de acesso a campos do mover. E como a proposta de uso de um recurso de observação e criação apoiado por uma matriz tradutora de campos de dinâmica intrínsecos ao espaço visual, quando assim se preste ao desenvolvimento de percursos assentes numa linha.

Acresce que, para reforço da análise apoiada nesta linha dinâmica em particular, por vezes, recorreremos à colocação de um círculo auxiliar como centralizador de um espaço. E que pretende acrescentar um apoio visual no situar de um foco tensor, concebendo-o como um momento visual de relevo a considerar no interior desta linha de suporte. E mais propriamente, onde sabemos que um significativo impulso de foco e mudança de direção, ocorrerá.

Deste modo, quando se tornar relevante para o estudo de algumas imagens, recorreremos a esta linha dinâmica referencial como uma estrutura de aproximação a aspetos tensores e praticamente considerando-a como uma matriz linear de suporte à análise visual. O círculo sobreposto ao traçado da linha (c) (Imagem 6), apenas pretende constituir uma referência de enfoque para o que acontece nesse significativo espaço. O que subjaz a um mover em campo como um todo, será globalmente considerado pelo traçado desta linha em particular, não devendo ser esquecida a referência a uma impressão aproximada a uma flutuação no espaço em análise. O que consideramos tratar-se de um conceito relevante a ter sempre em linha de conta para o desenvolvimento deste estudo, porquanto o valor de um efeito visual decorrente de uma flutuação - ainda que nos possa parecer poder retratar um desenvolver formal mais subtil ou acentuado de modo longínquo - possa conter em si a alusão a uma progressão e a um fator de transformação enquanto se imprime a materialização em diferentes escalas da matéria, a discorrer no tempo e no espaço. Considerando-o a partir de um enquadramento visual fixado ou sequencial, podendo suportar a observação de processos conformação e aproximar-nos da captação de forças geradoras de ocorrências em campo. Eis a linha de suporte estrutural a que nos estamos a referir para apoio a observação de aspetos de dinâmica considerando uma focalização:

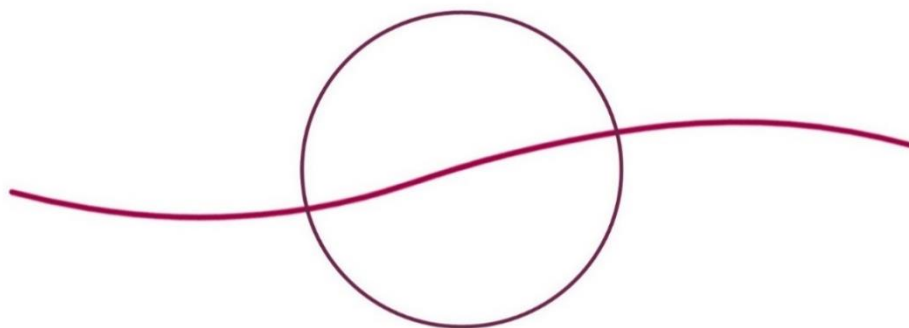


Imagem 6. Linha (c) de flutuação no espaço e destaque central.

Como referências introdutórias a aspetos de conformação ao longo de uma linha procura-se situar visualmente termos como: ‘flutuação’, campo de forças, foco de atenção, foco tensor, ponto de equilíbrio de tensão, matriz de desenvolvimento, progressão formal, linha dinâmica. O seu uso como uma linha estrutural de apoio a conceção visual, atravessará transversalmente o presente estudo. Globalmente, estas linhas de dinâmica em estudo, serão consideradas como estruturas visuais auxiliares e apenas assistiremos a um seu uso mais metodológico, quando aplicado ao longo da parte 3 deste trabalho no contexto de consequente estudo de imagem fílmicas.

I.1.2 – Uma linha, via de conformação

Mas como se pode almejar a um inicial visualizar, pensar e compreender dados relevantes sobre a linha considerando-a no âmbito de uma impressão espacial longínqua, considerando-a como uma via de conformação que por referência inicial propõe o movimento ou um seu potencial vislumbre, ou o teor das origens de um incomensurável universo contentor da linha? Ou, como considerar uma linha em permanente movimentação neste profundo universo, no qual uma tamanha complexidade de informação constantemente nos confronta com a sua imensa diversidade e a constante transformação do que nos circunda? E de facto, para tão vasta intenção, não sendo ainda hoje tangível a alternativa de se aceder a dados mais precisos relativos a épocas imensamente distantes na perspetiva das origens de um universo vastíssimo - nos termos rigorosos e absolutos da sua génese inicial - reconhece-se de imediato e largamente, o enormíssimo risco concetual que, aqui, fica assim envolvido e implicado, no interior de um longínquo exercício de visualização. Impera, portanto, fazer-se a ressalva de se estar a procurar lidar, ‘apenas’, com uma parcela absolutamente mínima de informação. Ainda que, no levantar de uma hipótese de atenção, e na expectativa de se ampliar alguma visão com relevância para o campo de estudo do movimento traduzível por uma linha. E, que a intenção deste exercício de visualização em proposta, seja apenas, a de se sugerir um momento de abertura para alguma impressão percetiva ou contemplativa dedicada a este tema. No fundo, uma procura de se vir a lidar com potenciais dados significativos, vislumbre de estruturas lineares perpassando o campo de visão e porventura capazes de abrir algum espaço de conceção. Uma chave desta via de leitura visual, em termos breves, está a ser apontada para um mínimo

fragmento tensor a discorrer ao longo de um alinhamento do que se move. E de um certo modo, também simbolicamente considerando, coloca-se ainda a hipótese de tal exercício em estudo, poder vir a contribuir para a aproximação a algum aspeto da compreensão de um mundo em permanente mover recorrendo ao estudo da linha. Porquanto sugira uma atenção e sensibilidade dirigida a um campo de visão que assista apropriadamente a instantes do mover e a prenúncios de viagens de linhas. Ligeiras e flutuadas, simples e breves, longas e intensas, explícitas ou implícitas, momentaneamente estáticas ou permanentemente dinâmicas, mas linhas. Retrato de percurso, de trajeto linear estruturalmente inerente ou acessivelmente demarcado, ainda que por vezes, em moldes vastos e complexos de se aceder, de se os conceber, mas que nos possa remeter para reveladores campos de atenção ao desenvolvimento e transformação das formas, porquanto aplicadamente atentos a progressão e composição conjuntural em imagem.

Aqui chegados, situemo-nos portanto, na conceção de um olhar dirigido para a linha, considerando-a como uma via de conformação da forma, que deriva e faz parte de um processo capaz de aludir a um marcante instante presente no nascer das coisas. Seja através da visualização de uma ínfima parcela da linha, seja como referência a um movimento na origem estrelar. Para tanto, e contundentemente, como refere Tonelli, na obra “*O nascimento imperfeito das coisas*” (2017) ¹⁸, a primeira dificuldade para sequer considerarmos este estudo dos primórdios, nasce do facto de que o universo em que vivemos ser atualmente muito diferente de aquele que deu origem a tudo. Aliás, segundo os mais recentes estudos, sabe-se de ter uma idade de 13,8 milhões de anos, num universo inicial extremamente frio, com temperatura média de -270°. E, contudo, “quando nasceu, pelo contrário, o universo era o objeto mais incandescente que se possa imaginar (...)” ¹⁹ (Tonelli, 2016, p.19). Ao que prossegue, dizendo: “No início era o vazio. (...) Imaginemos que estamos no não-lugar” (Tonelli, 2020, p.33) que, segundo Guido Tonelli, é tudo menos vazio, dado que as leis da física referem partículas virtuais que aparecem e desaparecem a ritmos insondáveis, num sistema de energia com flutuações cujos valores estão em torno de zero, mas da qual vem a nascer um universo material que passa por uma maravilhosa metamorfose. Um universo gigantesco em expansão. Ou, se recorrermos ainda à linguagem musical, como refere o compositor italiano Ezio Bosso (1971-2020), “os

¹⁸ Tonelli, G. (2016). *La nascita imperfetta delle cose: la grande corsa alla particella di Dio e la nuova fisica che cambierà il mondo*. Milano: Rizzoli.

¹⁹ Texto original: “Quando é nato, al contrario, l’universo era l’oggetto più incandescente che si possa immaginare (...)” (Tonelli, 2016, p.19).

silêncios têm um som, mesmo na música”.^{20 21} Qual expressão de maior significado no contexto de um suposto vazio, que, precisamente, é tudo, menos vazio.

E ainda, na assunção de termos resultado de um prodigioso processo de evolução cósmica, sobre o qual, Rui Lage (2022), na sua obra poética, intitulada *‘Firmamento’*, refere:

“Eu canto as flutuações de densidade/ no vazio inicial, / a espuma quântica indecisa, o espaço distendido, / as partículas aleatórias que nos salvaram/ do nó irreversível (...)”²² (Rui Lage, 2022, p.2).

E ainda, que verdadeiramente pouco saibamos, sobre um início, encontramos frequentemente a alusão a flutuação, a vácuo quântico, a primordial, a vazio que não é vazio, mas que é antes um dinâmico movimentar.

O paradoxo de um ‘vazio não vazio’, que emerge dentro de uma ressonância poética localizada numa estrofe final do poema ‘canto aleatório’ onde se repetem dois versos do início do mesmo, refere:

“(...) Sim, eu canto as flutuações de densidade/ no vazio inicial. / Sem elas não haveria firmamento, / infância, / o x do infinito para rebuscar (...)” (Rui Lage, 2022, p.2)

Determinantemente, mantenhamos então o exercício imagético proposto, o de se poder considerar possível considerar um emergir visual, ou o gerar de uma pequena impressão linear, potencialmente advinda de alguma impressão do que permanentemente se move, impulsionada pelo conceito de flutuação, ou o de “flutuação do vazio” (Tonelli, 2016, p.19)²³. Posteriormente, ampliemos o processo imagético para o frequentemente denominado *‘Big*

²⁰ Expressão original: "I silenzi hanno un suono, anche in musica".

²¹ Ezio Bosso. La Repubblica. Ezio Bosso, le frasi sulla musica, la vita, la felicità: così parlava il maestro - la Repubblica. Em linha: https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/05/15/news/morto_ezio_bosso_frase-256689208/. Acedido em 28 janeiro 2021.

²² Rui Lage (2022). *Firmamento*. Lisboa: Ed. Assirio e Alvim.

²³ Tonelli, G. (2016). *La nascita imperfetta delle cose: la grande corsa alla particella di Dio e la nuova fisica che cambierà il mondo*. Milano: Rizzoli.

Bang’²⁴ ou a grande explosão que se lhe seguiu^{25 26}. Considerando um “*Big Bang*, quando o que viria a ser o nosso universo ainda tinha dimensões insignificantes” (Tonelli, 2016, p.20). Denota-se que esta breve referência ao ‘*Big Bang*’²⁷, numa perspetiva enquadrada na dominante teoria cosmológica sobre o desenvolvimento inicial do universo, se refere aquando toda a matéria e energia se cria de repente nos segundos de uma minúscula entidade de tempo e espaço, numa magnânima explosão que cria a galáxia, os planetas, as estrelas. Deste modo, querendo apenas referirmo-nos à ideia de que o universo estaria originalmente muito quente e denso em algum tempo no passado e momentaneamente tivesse atravessado as vias de um processo de expansão que gerou uma dinâmica de conformação.

Neste enquadramento, paralelamente, poderíamos imagetivamente procurar visualizar um espaço-ponto contendor de forças, como uma espécie de espaço-ponto-dinâmica parte de um incomensurável potencial de flutuação espacial. Uma oscilação que variaria entre dois aparentes extremos de tensão ativa, direcionando e acentuando um seu campo de forças condensadas num seu ponto de equilíbrio central. Digamos, que, no seu interior, suportando o conter de um espaço-ponto base, numa tensão contentora, mas também espelhando uma emergente capacidade de expansão. E que, pelo campo de forças nele implicado, decorresse a certo ponto, um impulso de dinâmica, retratando inúmeras e tendenciais forças de movimentação. Visualmente poderia emergir como uma expressão figurativa que regista uma tendência linear da matéria, através de uma energia expansiva que se difunde no universo.

Seria possível ainda, progredir-se neste imaginar dentro de um exercício de visualização proposto, passando-se a contactar com a força da gravidade movendo e agrupando massas densas, onde a forte pressão em campo induz fusão e a transformação daquelas massas em estrelas luminosas. Depois, o sol e os planetas em volta tomando progressivamente forma

²⁴ “O Telescópio Cosmológico Atacama (ACT) mapeou o fundo cósmico de microondas (CMB), a radiação 'afterglow' do Big Bang ” (Castelvecchi, 2020, p.500). .Em linha: [Mystery over Universe's expansion deepens with fresh data \(nature.com\)](#) Acedido em 24 abril 2023.

²⁵ Castelvecchi, D. (2020). *Mystery of universe's expansion deepens with fresh data*. London: Nature, 583(7817), 500-501.

²⁶ Texto original: “The Atacama Cosmology Telescope (ACT) mapped the cosmic microwave background (CMB), the radiation ‘afterglow’ of the Big Bang” (Castelvecchi, 2020, p.500).

²⁷ A teoria dominante sobre a origem e evolução do nosso Universo é a chamada teoria do *Big Bang*. In: [WMAP's Introduction to Cosmology \(nasa.gov\)](#). Acedido em 29 dezembro 2020. Atualizado em 24 abril 2023.

na vastidão do espaço dinâmico. Participando deste modo, no alinhamento de forças geradoras de conformação espacial e compondo assim o nascimento da terra. Procurando sempre não nos esquecermos que na realidade daquele momento primordial, tal pudesse constituir-se como um local muito diverso do que conhecemos atualmente e com temperaturas de superfície altíssimas. A parte de um universo em si mesmo concentrado num ponto infinitamente compacto e quente, que se move e vem a arrefecer com o tempo. Até chegarmos aquando tudo arrefece, os oceanos se condensam e aparecem minúsculas formas de vida. A Terra, advinda de inúmeras linhas de força impulsionando direção, conduzindo o gerar da matéria como um sinal distintivo de um universo que entre outras valências, sugere múltiplas vias de constituição dinâmica expansivamente responsivas. Magnânima, ou mínima, a Terra, ela própria plena de dinâmicas de desenvolvimento, intrínsecas e extrínsecas ao longo do gerar de forma. A génese de um universo que gera dimensões de uma materialidade que efetivamente vem a discorrer ao logo de uma vastíssima temporalidade a atravessar inúmeras metamorfoses em processos de expansão e contração.

Com o suporte de recentes teorias que colocam novas hipóteses em consideração, Guido Tonelli (2020) ²⁸, refere-se a estas, dizendo que “tudo poderá ter sido determinado por algo extraordinariamente especial que aconteceu justamente quando o bóson de Higgs ocupava o centro da cena e quebrou aquela perfeita simetria que dominava o Universo primordial” (Toneli, 2020, p.95). Dado que se assistia então, a uma ligeira tendência “para se unir a partículas em vez de antipartículas” (Toneli, 2020, p.96), vindo a fazer surgir “o Universo material que nos circunda” (Toneli, 2020, p.96). Deste modo vindo a acrescer a referência a uma família de teorias que compartilham da mesma hipótese, sob o nome de supersimetrias, referindo que “qualquer tipo de partícula conhecida possui um parceiro supersimétrico, isto é, uma partícula que se lhe assemelha em todos os aspetos” (Toneli, 2020, p.97). Assim prevendo que esta forma de simetria também se tenha desfeito nos primeiros instantes do ‘Big Bang’. Ou seja, que as partículas supersimétricas que povoavam esse ambiente incandescente do universo primordial em igual proporção à matéria normal, deixaram de estar acessíveis. E, ainda que importe salientar que a investigação dedicada a esta noção de supersimetria, ao nível de uma confirmação de dados prossiga em várias frentes, envidam-se consideráveis esforços a partir da recente descoberta do bóson de *Higgs* a partir de 2012, considerando que poderão “servir de portal para uma nova física” (Toneli, 2020, p.99). Repare-se o quanto a expressão de uma

²⁸ Tonelli, G. (2020). *Genesis: A História do Universo em sete dias*. Lisboa: ed. Objetiva.

‘ligeira tendência’ aqui referida, é apontada como um elemento determinante de concepção da realidade com consequências no processo de conformação da mesma. A par de um valor, também visualmente considerando de poder-se inferir uma significativa via de compreensão advinda da possibilidade de existência de campos de forças de supersimetria. Como refere, “a partícula abre um fabuloso novo laboratório para futuras experimentações... e talvez esteja a oferecer subtis pistas de uma nova e intrigante física”^{29 30} (Rion e Tonelli, 2012). E sobre o que, nos dispomos a ficar atentos e disponíveis para a consideração de fatores de dinâmica inclusos a estas vias de compreensão com a possibilidade de assistirmos a referências lineares que possam vir a ser incluídas.

Reiteramos que não se pretendendo aprofundar aqui estes dados decorrentes de uma física complexa em processo de investigação na atualidade, gostaríamos apenas de o apontar salientando a anterior referência ao elemento primordial de ‘uma flutuação’ no sentido de impressão de movimento. E também fazendo salientar o aspeto de uma impressão descrita como uma ‘tendência de conseqüente conformação’. Como anunciadora de direcionar, de ocorrência de forças e de dinâmica compositiva, acentuando-a marcadamente como uma expressão relevante inclusivamente capaz de ficar expressa numa dimensão visual de valor para o presente estudo em causa. Deste modo, de hora em diante procuraremos enlevar uma especial atenção a momentos em que a linha ganha uma impressão de flutuação, gera foco de atenção, equilíbrio simétrico entre tensões, muda de direção, gera movimento, se apresenta como uma tendência para a conformação, demarca uma qualidade dinâmica. Qualquer ligeira condução visual de uma tendencial flutuação impressa na imagem, abrirá o espaço potencial de acréscimo de atenção e questionar perante uma maior ou menor aproximação a significativas linhas. Este sentido prestado a uma perspetiva constitutiva da linha, atentos a uma ‘tendência de conseqüente conformação’ será retomado mais adiante na acentuação de uma particular linha dinâmica e num seu possível valor de concentração focal numa perspetiva referencial. Quer no âmbito de um possível referencial de suporte à captação visual de vias de desenvolvimento e transformação da forma, quer no direcionar de impressões de movimento que transpareçam e permitam a leitura do que se move.

²⁹ Riordan, M., Tonelli, G., & Wu, S. L. (2012). *The Higgs at last*. New York: Scientific American, 307(4), p. 73.

³⁰ Texto original: “The particle opens up a fabulous new laboratory for further experimentation...Perhaps they are offering subtle hints of intriguing new physics” (Rion e Tonelli, 2012).

Por fim, não deixamos de reconhecer que as anteriores considerações dedicadas a uma linha vista como uma via de conformação, apontam para o que podia ser considerado como uma mínima parcela informativa do que acontece ao longo de um processo que chega à forma mais ou menos acessível em termos visuais. Ou ainda de poder ser vista como um fragmento parcelar de informação estrutural relativa a uma condução substantiva ao longo de uma linha, emergindo como que anunciando forças de constituição da forma. Tendo considerado estes aspetos conformação na dimensão de um seu contexto global composto, cabendo igualmente numa abstração da totalidade, decorre-se-nos a necessidade de acentuar a consideração de uma linha como uma via de desenvolvimento. E muito especialmente atentos a aspetos que denunciam processos a ocorrer ao longo de trajetos e percursos de ligação. Mesmo quando possam ser considerados em ambientes inacessíveis ou irrepresentáveis, mas que possamos assumir alguns potenciais aspetos de um seu operar intrínseco enquanto se considera o emergir visual de uma parcela de informação condutora, anunciadora do desenvolvimento de um tendencial fragmento de realidade passível de procurar aceder e conceber também visualmente considerando.

I.1.3 – A linha, via de desenvolvimento

Aqui chegados e perante a impressão visual de uma linha nascida de um processo de conformação, que até possa ser vaga ou mais acentuada, podemos procurar acolher a conceção de uma linha em si mesmo, como uma via de desenvolvimento com uma consequente apresentação formal. Pelo que seria também possível considerar-se imagetivamente, fases ancestrais da vida na terra comportando o movimento de substâncias orgânicas e inorgânicas, compostos e micro-organismos em interações e múltiplos processos de desenvolvimento. E ainda poderíamos considerar a existência de alguns organismos vivos que acedendo à energia proveniente do sol através do fundamental processo da fotossíntese passando a emitir oxigénio na atmosfera, tornando possível a história humana sobre este planeta e dando assim lugar ao florescimento da vida de algum modo mais aproximado ou mais idêntico à dinâmica vital como a conhecemos hoje. Um período geológico relativamente curto e conhecido como palco de uma explosão da vida na Terra, quando se originaram os principais filamentos de organismos multicelulares e onde terá ocorrido a irradiação de muitos dos grupos biológicos que encontramos atualmente. O que, como referem os paleontólogos (Plotnick, et al., 2010), no

artigo *'Paisagens de informação e ecologia sensorial da Radiação Cambriana'* apontando a reflexão de como a perspectiva de uma revolução de informação na fase Cambriana, leva à “hipótese central de que o desenvolvimento de sistemas sensoriais complexos, por implicação de sistemas nervosos sofisticados (Holland, 2003) tenha ocorrido como consequência da radiação cambriana (...) com um aumento concomitante na complexidade espacial do ambiente marinho” ^{31 32} (Plotnick, et al., 2010, p. 313). Advindos deste tempo de explosões Cambrianas cerca de 600 milhões de anos antes e assumindo como vestígios presentes nas rochas terrestres, revelam aspectos de uma grande quantidade de movimentações acrescidas de trajetos de alguns organismos multicelulares em desenvolvimento. Perante registros sólidos que, por vezes parecem linhas a conformar um prosseguir da vida, revelando processos de evolução e forças capazes de demarcar transformação que chega a surgir impressa materialmente. No demarcar de uma modelação das formas e chegando a expor aspectos estruturais da vida orgânica e inorgânica. A observação de algumas características decorrentes de ancestrais ocorrências físicas permitindo visualizar alguns alinhamentos e a demarcação de movimentos, aliás, passíveis de contemplação no tempo presente.



Imagem 7. Formações geológicas em Antelope Canyon, Arizona.

In: <https://www.destamer.com/two-sides-of-antelope-canyon/>. Acedido em 31.01.2021.

³¹ Plotnick, R., Dornbos, S., & Chen, J. (2010). Information landscapes and sensory ecology of the Cambrian Radiation. *Paleobiology*. Cambridge: Cambridge University Press. 36(2), 303-317.

³² Texto original: Relating “the Cambrian Information Revolution, our central hypothesis is that the development of complex sensory systems and by implication sophisticated nervous systems (Holland 2003) occurred as a consequence of the Cambrian radiation (...) and a concomitant increase in the spatial complexity of the marine environment” (Plotnick, et al., 2010, p. 313).

Como observável no caso das formações geológicas em Antelope Canyon, Arizona, EUA (Imagem 7), cujas modelações nas rochas, imprimem registros sólidos de impressão linear reveladoras da atuação de forças geológicas espelhando as dinâmicas de conformação ao longo do tempo.

Considerando ainda que daquele momento em diante a evolução começa a acelerar no espaço de um enorme potencial de transformação e desenvolvimento, situando-nos agora em cerca de 500 milhões de anos antes, quando plantas como os fetos e os musgos começam a colonizar o mundo. Podendo salientar-se que esta primeira leva de plantas, chegaria a incluir todas as plantas e as árvores que viremos posteriormente a usar para construir o nosso próprio conhecimento e a nossa civilização humana. Tempos seguidos da chegada de animais como os anfíbios e a restante vida animal. Podendo considerar-se como significativas algumas das suas iniciais características lineares e tubulares espelhando extraordinárias progressões da forma e abrindo a gênese de uma diversidade incalculavelmente expansiva.



Imagem 8. Espécie de alga em desenvolvimento tubular.

In: 'Klebsormidium nitens', espécie de alga carófito utilizada no estudo Tatiana Mikhailyuk.

[Klebsormidium bilatum Belgium \(14759117646\) - Klebsormidium - Wikipedia](#). Acedido em 31.01.2021.

A presente imagem referente à conformação de uma alga (imagem 8) ^{33 34} revela um desenvolvimento tubular da forma de acordo com dados relativos a progressão vital de filamentos vegetais, como a exemplo de iniciais formas de vida de onde se destaca a exemplo as microalgas. Numa terra habitada por múltiplos processos biológicos de conformação, poderíamos chegar a referenciar um desenvolvimento tubular como algo preconizador de um ambiente em tendencial conformação, tanto em percursos de estruturação interior como reflexos que expõe forças de desenvolvimento praticamente dizível como linhas que fazem florescer percursos vitais.

Digamos que a vida, ela mesma em permanente desenvolvimento cíclico, relativa e consideravelmente veloz, abarcando fragmentos passíveis de conformar a via de linhas dentro de uma totalidade que poderia caber pelo menos em duas notáveis e vastas insígnias, ainda hoje plenas de sentido: a da diversidade e a da dinâmica. Insígnias prevalentes que lançavam assim, bases para a imensidão vital a que assistimos ainda hoje. E reconhecendo-se no seio de uma permanente progressão e transformação conjuntural. Estando perante a eclosão vital de diversificados ecossistemas e múltiplas linhas de desenvolvimento neles ocorridas enquanto se geram as mais variadas conformações. Um perspetivar advindo de uma dimensão de diversidade, poderá trazer-nos ainda a consideração de um referente relativo a multiplicidade. Isto porque nas múltiplas viagens de conformação dos elementos que por natureza imprimem rastros de materialidade, se geram inúmeras formas. Nesse sentido, metodicamente, ao longo do nosso estudo, propomo-nos a estar atentos à natureza do que é diverso, mas também ao que é múltiplo, mais ou menos abundante, quando tal se revelar como significante. Sem esquecer, no que se refere a dimensões de movimento e dinâmica implicada, a procura de estarmos atentos aos já enunciados constituintes do mover que aponta para força e direção perante um espaço vivo, perante aspetos da biodiversidade presente neste planeta. Tendo em conta paisagens de informação que retratam uma ecologia de sistemas onde formas geram estímulos e representam

³³ Del-Bem, L. E. (2018). *Xyloglucan evolution and the terrestrialization of green plants*. *New Phytologist*, Lancaster: Lancaster University. 219(4), 1150-1153.

³⁴ Microalgas. In New Phytologist. O estudo refere que as primeiras formas de vida que se adaptaram ao solo do planeta Terra não seriam organismos complexos, mas antes algas unicelulares e que as plantas terrestres provavelmente são descendentes dessas populações de microalgas terrestres. Na análise, feita pelo professor Luiz Eduardo Del Bem, do Departamento de Botânica do ICB, é a base da “teoria da microfloreza”, que procura explicar como surgiram os ecossistemas terrestres. Descrita no artigo [Xyloglucan evolution and the terrestrialization of green plants](https://ufmg.br/comunicacao/noticias/florestas-descendem-de-microalgas-terrestres-sustenta-pesquisa-do-icb), publicado na revista New Phytologist. Em linha: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/florestas-descendem-de-microalgas-terrestres-sustenta-pesquisa-do-icb>. Acedido em 27 fevereiro 2021.

um sinal dos seus longínquos e diversificados caminhos de gestação ao se conformarem. Sendo que, maioritariamente, e sempre, procurando prestar uma atenção reforçada ao elemento linha presente ao longo do desenvolvimento das formas enquanto a ocorrer, numa complexidade espacial que traduz ambientes em movimento. Imagens tradutoras de estruturas de vida orgânica ou de exemplos de diversidade em progressão formal no ambiente contribuem para algum entendimento destes meandros traduzindo linhas.

Presentes à ressalva destas noções gerais, continuemos então, a procurar aproximarmo-nos imageticamente de um outro ponto de partida, podendo mesmo vir a situá-lo tanto num tempo longínquo de nós mesmos, quanto numa atual e próspera floresta plena de vida. Numa perspetiva marcadamente visual, a origem da vida na terra poderia assim ser redescoberta, por exemplo, a partir da observação inicial de um plano numa rocha despida, rica em minerais e em formas dinâmicas sólidas expondo as anteriores movimentações rochosas. Anunciando o registo de linhas expostas por entre depósitos e conformações que foram sujeitas a sucessivas movimentações e a pressões terrestres e atmosféricas. Quaisquer imagens de rocha despida, movimentações expostas nos sedimentos rochosos, líquenes e redes vegetais, traduziriam este ambiente em referência.

Um outro plano de observação, encontrá-lo-íamos coberto de múltiplas formas de vida muito antiga, pioneira dos líquenes, sem raízes, dado que estes se nutriam apenas do anidrido carbónico presente no ar. Graças a estas, ao sol e à água, vindo a formar o substrato necessário ao próprio desenvolvimento da vida na terra. E para prosseguir nesta grande via da evolução, seria pertinente anunciar a exemplo o momento em que formas de vida fotossintéticas se uniram a colónias de algas verdes capazes de transformar o carbono usando a luz do sol. Bactérias, fungos, algas, em suma distintos organismos vivos revelando diversas e múltiplas formas e redes de cooperação, gerando processos dinâmicos de contacto, de ligação, de condução, de diluição, de movimentação. E, até chegando a ocorrência de ligações de simbiose em processos gerados através de uma associação recíproca de dois ou mais organismos diferentes, permitindo o viver com um benefício mútuo. Como nos apresenta o biólogo Jan Sapp (1994), na sua obra *'Evolution by association: a history of symbiosis'*,³⁵ na qual reflete sobre uma perspetiva simbiótica da evolução. Ao defender que as 'espécies superiores' evoluíram a partir de uma fusão de dois ou mais tipos de diferentes organismos que vivem juntos, estabeleceu evidências

³⁵ Sapp, J. (1994). *Evolution by association: A history of symbiosis*. New York: Oxford University Press.

moleculares que demonstraram que as mitocôndrias e os cloroplastos evoluíram a partir de bactérias simbióticas. Sendo que, a este ponto, se poderia dizer que sobre a terra, ocorre o nascimento do que desencadeia e leva a uma progressão da vida. E também aqui, visualmente, poderíamos permitir a observação e a constatação de redes vitais dinâmicas com características lineares, passíveis de um profundo interesse nosso para o estudo dessa ancestralidade da conformação da linha, no seio de redes de linhas.

E quanto mais não seja, porque a importância primordial dessas origens bioquímicas e muito particularmente neste momento querendo referir-nos as plantas - quer para a vida do homem, como para qualquer outra forma animal existente no planeta em que vivemos - dependeu e depende ainda das múltiplas dinâmicas vitais presentes no mundo bioquímico e muito particular e vastamente no universo vegetal. Firmando a noção de que os organismos não vivem em isolamento uns dos outros, que representação algum tipo de interação dinâmica, quer sejam partículas com partículas, plantas com plantas, plantas com animais, animais com animais, humanos com plantas, humanos com animais, humanos com humanos, humanos com o ambiente em geral, entre outros. E que, por vezes, essas interações desempenham importantes papéis nas vidas de organismos e dos seus múltiplos elementos permanentemente em desenvolvimento e a decorrer no interior de processos de transformação. Precisamente denotáveis pelos trajetos que empreendem, inequivocamente gerados através da participação de forças advindas de tendências intrínsecas e extrínsecas perante ambientes que capacitam o gerar por meio do mover. Ao emergem ao logo do seu conformar, imagens de líquenes, redes vegetais e vastos trajetos biológicos, espelham comumente estes processos.

Deste modo afrontando a leitura de um universo em contínua expansão, é à luz do valor desta apreensão da linha e das suas dinâmicas processuais de desenvolvimento, atravessando estruturas e gerando vias para a transformação, que este trabalho pretende sugerir reflexão. Com um substancial enfoque da linha, aqui enlevado e direcionado para um específico entendimento do processo que gera movimento ao decorrer ao longo da linha. A par da procura de se procurar traduzir os modos de prossecução e a descrição no que possa corresponder visualmente a uma tendência para uma consequente conformação. No sentido de se procurar promover observação e conhecimento por via de uma atenção dirigida aos processos dinâmicos desempenhados ao longo da linha. A exemplo de um percurso linear, apresentamos o registo fóssil de uma linha que discorre ao longo da conformação de uma planta.



Imagem 9. Fóssil de espécie vegetal com 300 milhões de anos.

In: Fóssil de planta com 300 milhões de anos descoberto em S. Pedro da Cova (jn.pt). Acedido em 27.02.2121.

A imagem de um fóssil com 300 milhões de anos, localizadas em S. Pedro da Cova, Gondomar, presente no Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto ³⁶. O "*Iberisetum wegeneri*" ³⁷ que representa uma nova espécie de um grupo extinto de plantas (Imagem 9). Acompanhando a estrutura do seu eixo ou a das suas folhas, a referência a uma via de alongamento ou a uma conformação linear, torna-se possível de visualizar.

³⁶ Fóssil de planta com 300 milhões de anos descoberto em S. Pedro da Cova (jn.pt). Em linha: <https://www.jn.pt/local/noticias/porto/gondomar/fossil-de-planta-com-300-milhoes-de-anos-descoberto-em-s-pedro-da-cova-13319220.html>. Acedido em 27 fevereiro 2021.

³⁷ *Iberisetum wegeneri*. In Observador. Descoberto fóssil de planta com 300 milhões de anos na Bacia Carbonífera do Douro em Gondomar – Observador “O fóssil *Iberisetum wegeneri* representa um novo género e uma nova espécie de um grupo extinto de plantas articuladas [designadas esfenopsídeas] primitivas, “um grupo ancestral distante do *Equisetum*” (...) “Pertencia a uma planta que tinha ‘características morfológicas singulares’. As folhas da nova espécie de cavalinha giravam para acompanhar o movimento do Sol.” Uma das características singulares deste fóssil, é “possuir bainhas foliares com uma organização heliotrópica” que representam “uma novidade evolutiva para os Equisetales [espécie de plantas]” (...) “As bainhas foliares funcionavam como painéis solares, onde as folhas estavam orientadas para o sol para capturar o máximo de luz para a fotossíntese”, esclareceu o investigador. Em linha: <https://observador.pt/2021/02/05/-descoberto-fossil-de-planta-com-300-milhoes-de-anos-na-bacia-carbonifera-do-douro-em-gondomar/>. Acedido em 27 fevereiro 2021.



Imagem 10. Espécies vegetais em desenvolvimento aquático.

In: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2018/02/plantas-surgiram-na-terra-muito-antes-do-que-se-imaginava-sugere-estudo.html>. Acedido em 28 novembro 2022.

Acrescenta-se o caso de uma imagem alusiva a espécies vegetais em meio aquático (Imagem 10) na procura de se retratar visualmente o desenvolvimento de distintos filamentos. Como linhas volumétricas amparadas por um meio aquoso assegurando a vitalidade dinâmica de todo um ambiente envolvente. Contemplando-se ainda, diversidade e dinâmica vital subjacente a processos de desenvolvimento de espécies. Num testemunho de que as espécies “vegetais mais antigas se teriam formado há pelo menos quinhentos milhões de anos”³⁸, mantendo ainda hoje um papel crucial no desenvolvimento das mais diversificadas dinâmicas ecológicas. Acrescemos ainda, uma breve referência a linhas implicadas nas descobertas de Edmund Schulman (1954)³⁹, professor de Dendrocronologia considerado pioneiro na datação

³⁸ [Plantas surgiram na Terra muito antes do que se imaginava, sugere estudo - Revista Galileu | Ciência \(globo.com\)](https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2018/02/plantas-surgiram-na-terra-muito-antes-do-que-se-imaginava-sugere-estudo.html). Vegetais mais antigos ter-se-iam formado há pelo menos 500 milhões de anos. (Foto: Creative Commons Domeckopol). Em linha: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2018/02/plantas-surgiram-na-terra-muito-antes-do-que-se-imaginava-sugere-estudo.html>. Acedido em 28 novembro 2022.

³⁹ Edmund Schulman, 1905-1958, [Edmund Schulman, 1905-1958 \(arizona.edu\)](https://repository.arizona.edu/handle/10150/259100). Em linha: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/259100>. Acedido em 10 dezembro 2022.

moderna dos anéis de árvores ⁴⁰, quando “ao analisar em laboratório uma amostra de um pinheiro (...) se apercebe de que a árvore da qual provém, a que dá o nome de Matusalém, supera os 4600 anos de idade (Schulman, 1954, apud Mancuso, 2022, p. 91). Acabando assim por descobrir a árvore viva, considerada como a mais antiga do mundo, ou seja, assumindo-a como um dos seres vivos mais antigos que se conhece. Apercebendo-se nesse processo, que “os tipos de sítios que tinham sido encontrados como favoráveis à reação de crescimento, sensível à seca ou anos húmidos, tais como declives rochosos íngremes ou cristas, limites florestais mais baixos para as espécies, e povoamentos abertos, também revelaram favorecer a longevidade” ⁴¹ ⁴² (Schulman, 1954, p. 397). No retratar de uma história natural das florestas plenamente assente em linhas condutoras de fluxos vitais, nos alinhamentos contentores e nos registos de transformação longa, Edmund Schulman, um cientista orientado para o estudo abrangente de árvores vivas e de madeira de árvores mortas ⁴³, ⁴⁴ recorre a referenciais linhas e aponta-o como potencial via de estudo.

Partindo da imensidão de uma riqueza vital como testemunho de percursos da linha empreendidos pelo desenvolvimento das formas nos seus ambientes, deparamo-nos com a existência de relevantes vestígios. Ao representarem parcelas de informação destacadas dos seus ambientes temporais permitem ainda assim o acesso a demarcadas linhas. Acolhendo-as no seu potencial para acrescer informação significativa e especialmente por espelharem qualidades de impressão do seu mover condensadas na sua estrutura vital, o que inclui aspetos da linha. Pelo que seguidamente, observaremos e referimo-nos a vestígios lineares e primeiras linhas, situando exemplos da sua representação por via de uma expressão humana.

⁴⁰ UA Scientist Discovered Earth's Oldest Living Trees Nearly 50 Years Ago | University of Arizona News. Em linha: <https://news.arizona.edu/story/ua-scientist-discovered-earths-oldest-living-trees-nearly-50-years-ago>. Acedido em 10 dezembro 2022.

⁴¹ Schulman, E. (1954). *Longevity under adversity in conifers*. Washington: Science, 119(3091), 396-399.

⁴² Texto original: “The types of sites that had been found to be favorable for sensitive growth reaction to dry or wet years, such as steep rocky slopes or ridges, lower forest limits for the species, and open stands, were also found to favor longevity” (Schulman, 1954, p. 397).

⁴³ Edmund Schulman, Bristlecone Pine, and Dendrochronology All Came Together in a Fascinating Forest History Story - DocsLib; em linha: Edmund Schulman, Bristlecone Pine, and Dendrochronology All Came Together in a Fascinating Forest History Story – DocsLib. Acedido em 10 dezembro 2022.

⁴⁴ FHT 2008.qxd (foresthistory.org). Em linha: https://foresthistory.org/wp-content/uploads/2016/12/2008-Spring_Bio-Schulman.pdf. Acedido em 10 dezembro 2022.

I.2 - Vestígios lineares rupestres

I.2.1 - Primeiras linhas

Primeiras linhas encontradas em vestígios rupestres com impressão linear, abrem aqui, contextos de observação e reflexão.

Aqui chegados após um enorme salto temporal, cujo hiato seguramente assistiu ao desenvolvimento das mais variadas dinâmicas geomorfológicas e de toda uma multiplicidade vital que está na origem da história humana - e cuja exploração no tempo foi aqui brevemente, referida a partir da criação da imagem simbólica ‘onde tudo se inicia’. Como refere Guido Tonelli (2016), quando diz que “tudo começa com uma pequena flutuação do vazio”⁴⁵ (Tonelli, 2016, p.19), prosseguindo o intitulado ‘Big Bang’ que lhe sucedeu. Levamos por diante esta viagem que partindo de uma busca das origens primordiais da vida na terra, atenta à contemplação de percursos de desenvolvimento e aos registos de formas lineares, dirige agora a atenção para os sinais vestigiais humanos de uma rica e influente representação visual que veio a ser encontrada nos mais diversos pontos do planeta. Sendo esses registos vestigiais considerados espelhos de uma presença de vida humana no planeta que se expressaria visualmente desde remotos tempos. E muito embora tais elementos lineares em destaque possam constituir apenas uma ínfima parte de informação relativa ao contexto das suas vidas de então, as quais, aliás, jamais se poderá conhecer com franca exatidão, depreendemos, que tais vestígios da linha pudessem, contudo, representar alguns relevantes dados. Sendo que com alguma probabilidade procurariam retratar as suas relações humanas perante o contexto histórico de uma inegável e envolvente biodiversidade presente na terra. A esse respeito, o paleontólogo, Juan Arsuaga, professor na Universidade Complutense de Madrid, vem, aliás, a fazer referência ao estudo de diversos vestígios arqueológicos, interpretando-os como tradutores da riqueza e diversidade de uma abundante flora e fauna. Esses levantamentos encontram-se acrescidos de inúmeros registos fósseis da humanidade tornando-se um espelho dessa realidade vital envolvente. Encontrando inúmeras representações alusivas a distintas espécies animais, como aponta Juan Arsuaga (1999), “também os Cromagnons Ibéricos teriam representado o megácero (...). Em qualquer caso, esta espécie foi extinta no final do

⁴⁵ Texto original: “Tutto ha inizio da una minuscola flutuazione del vuoto” (Tonelli, 2016, p.19).

Pleistoceno”⁴⁶ (Arsuaga,1999, p.147).⁴⁷ Representações essas que proporcionam dados de um inestimável valor para diversos domínios, permitindo até o acesso a uma diversidade animal extinta.

Dadas as inúmeras marcas visíveis, mensuráveis e avaliáveis, focar-nos-emos ao longo desta parte do trabalho, num campo de observação maioritariamente dedicado ao elemento linha e a impressões de movimento. Na assunção de que uma tomada em consideração de ‘primeiras linhas’ nos possa aproximar de algumas parcelas de informação decorrentes dos seus contextos humanos perante uma envolvente natural, e por certo, estando igualmente inseridas dentro de um vasto universo por natureza dinâmico e em constante transformação.

E se por inúmeros vestígios históricos encontrados, estudados e interpretados, sabemos hoje que outrora homens habitavam amplamente espaços exteriores, assim como habitariam espaços interiores fossem eles clareiras ou cavidades, também sabemos que nalguns casos, terá ocorrido a necessidade de fazerem o registo de acontecimentos vividos por imagens firmemente embutidas na matéria. Retratando contextos vivenciados, eles mesmo com distintas características e fazendo-o com distintos modos de expressão visual. Querendo-se iniciar estas considerações apontando iniciais vestígios de traços humanos a caminho de uma sua intencionalidade gráfica, referimos a obra ‘*Os primeiros artistas*’ de Bahn, P., & Lorblanchet, M. (2017)⁴⁸, onde se refere a título de uma aproximação a primeiras linhas, que “as marcas produzidas durante centenas de milénios em ossos ou pedras por diferentes tipos de seres humanos foram sem dúvida acidentais na sua maioria”⁴⁹ (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.34). E que relativamente a traços ditos deliberados, poderia tratar-se de linhas experimentais, em si mesmo reveladoras de produções humanas pré-históricas ao longo dos processos de uma “figuração emergente”⁵⁰ (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.34). Através da qual se pode dizer que, “os gestos instintivos, as estruturas recorrentes e a sensibilidade intuitiva para potencial (..) definem uma base biológica da arte. Foram estes gráficos, repetidos ao longo dos milénios do

⁴⁶ Texto original: “También los cromañones ibéricos habrían representado a los megáceros...En todo o caso, esta espécie se extinguió a finales del Pleistoceno” (Arsuaga,1999, p.147).

⁴⁷ Arsuaga, J. (1999). *El Collar del Neandertal*. Madrid: Temas de hoy.

⁴⁸ Bahn, P., & Lorblanchet, M. (2017). *The First Artists: In Search of the World's Oldest Art*. London: Thames & Hudson.

⁴⁹ Texto original: “The marks produced for hundreds of millennia on bones or stones by different kinds of humans were doubtless accidental for the most part” (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.34).

⁵⁰ Texto original: ‘Emergent figuration’ (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.34).

Paleolítico Inferior e Médio, que tornou possível gradualmente a consciência da arte gráfica e o nascimento de formas simbólicas”⁵¹ (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.35). Pela grandeza significativa deste inicial processo gráfico, importa aqui acentuar o espaço de um percurso de desenvolvimento que levará a expressão humana a atravessar observação, concepção e registo de primeiras linhas e da exploração destas. Colocando-nos perante marcas que são em si mesmo, no mínimo, reveladoras de algum teor da atenção e meios de significativa expressão da vivência humana. Sendo verdadeiramente precursoras da arte ao abrirem vias de concepção para toda uma potencialidade emergente e criativa imersa nas vias do traçar de linhas. Linhas simples, linhas cruzadas, linhas longitudinais e transversais, linhas que encurvam, que espelham, que acompanham, que estruturam... isoladas ou múltiplas, percebidas e pré-concebidas, antes e ao longo de virem a ser implicadas em matéria. Aliás, podendo acrescer-se que “a arte só aparece com consciência, quando as formas percebidas são pré-concebidas e regularmente reproduzidas, e quando a consciência da capacidade criativa abre possibilidades ilimitadas para o desenvolvimento de formas. De certa forma, não importa realmente se as inúmeras marcas Paleolíticas elementares são intencionais ou não: o limite entre a intenção e o impulso é vago, inconspícuo e diacrónico. Todas as marcas - intencionais ou não – que os estudos pré-históricos revelam, são as raízes da arte, são arte potencial”⁵² (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.35). Diríamos, pois, que este potencial contido dentro do traçar de linhas, seria um apanágio de permanência e um privilégio intrinsecamente disponível em cada renovado traçar. Como um atributo do gesto transversalmente implícito ao processo de demarcação, abrindo a percepção e o desenvolvimento da expressão por meio da linha.

De um modo consideravelmente evidente, através de uma perspectiva alargada deste seu valor potencial, sabemos hoje que modelavam formas, ou digamos antes que, desenvolviam figurações gráficas frequentemente com recurso a linhas. Realizando-as com instrumentos específicos, utilizando variadas substâncias coloridas aplicadas sobre ossos, conchas, pedras. Quer em contextos de espaço exterior, quer em paredes interiores de cavernas e mesmo em

⁵¹ Texto original: “Hence, it is the instinctive gestures, the recurrent structures and intuitive sensitivity to potential (...) define the biological base of art. It was these graphics, repeated through the millennia of the Lower and Middle Palaeolithic, that made possible the gradual awareness of graphic art and the birth of symbolic forms” (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.35).

⁵² Texto original: “Art only appears with consciousness, when perceived forms are preconceived and regularly reproduced, and when the consciousness of the creative capacity opens up limitless scope for developing forms. In a way, it does not really matter if the countless elementary Palaeolithic marks are intentional or not: the limit between intention and impulse is vague, inconspicuous and diachronic. All the marks – purposeful or not – that prehistorians study are the roots of art, they are potential art” (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.35).

objetos por si mesmo criados. Tendo-se em crer que esses registos de ancestrais linhas, tivessem sido crescentemente realizados a caminho de uma intencionalidade gráfica e como uma via de expressão com a perspectiva de gerar algum conteúdo de mensagem. Demarcando nos espaços distintos tipos de linhas, também encontramos o recurso a manchas e uma intencional justaposição a volumes naturais com formas contentoras. Fossem elas rochas, ou outras, frequentemente com recurso à inclusão de demarcação de sulcos e efeitos tonais de contraste. Fatores visuais esses com a propriedade de enriquecer o salientar de linhas. Tais provas chegadas até aos dias de hoje, elas mesmo inequivocamente consideradas como reveladoras de um potencial de expressão que se encontraria aplicado na criação de imagem representativa e no desenvolvimento de um simbolismo que faria emergir uma tradução de universos da apreensão humana. Testemunho de aspetos construtivos da civilização que nos levam a considerar a possibilidade de essas linhas terem igualmente contribuído para sinalizar processos de construção de ideias. Sugerindo estas a existência de uma comunicação entre pares que assistiria à presença de elementos formais visualmente promotores de vias de comunicação e de meios de linguagem. Mas mesmo tomando como válidas as anteriores considerações podemos dizer que ainda hoje, se desconhece exatamente quando e de que modo operativo a apreensão acompanhada de expressão humana por via de elementos intencionalmente gráficos, se tenha verdadeiramente iniciado. Ou, poderemos mesmo dizer que não conseguimos saber com precisão quais seriam as suas intrínsecas e específicas finalidades comunicacionais, ou quais as suas leituras e vivências à época do seu desempenho. Paralelamente, o mesmo poderia ser dito quanto a um início exato da linguagem falada ou da linguagem escrita, ou da linguagem desenhada ou de uma conjugação entre elas mesmas. Mas um fértil terreno de limites pouco claros, não minora a sua exponencial e relevante viagem por meio de linhas impressas. Efetivamente todo um alargado campo investigativo mantém vivo o interesse por estes iniciais registos gráficos. Como refere d'Errico et al. (2003),⁵³ “a investigação arqueológica multidisciplinar tem o potencial de aumentar a nossa compreensão do comportamento humano moderno. Embora a língua não fossilize, a origem e a diversificação das línguas estão intimamente ligadas a inovações comportamentais preservadas no registo arqueológico. Acreditamos que a investigação contínua neste domínio fornecerá importantes chaves,

⁵³ d'Errico, F., Henshilwood, C., Lawson, G., Vanhaeren, M., Tillier, A. M., Soressi, M., ... & Julien, M. (2003). Archaeological evidence for the emergence of language, symbolism, and music—an alternative multidisciplinary perspective. *Journal of World Prehistory*, Switzerland: Springer Nature. 17, 1-70.

necessárias para desvendar a nossa compreensão das origens da linguagem ⁵⁴ (d'Errico et al.,2003, p.56). Pelo que a pergunta se mantém dirigida a que partes de informação visual e a que modos operacionais recorreriam para o elaborar. E que aspetos das suas vidas seriam veiculados através de elementos relevantes, representando eles mesmo sinalizadores de uma história das origens e da ancestralidade dos seus percursos quotidianos. Conforme afirma Guido Tonelli (2020), “será necessário aguardar milhares de gerações antes que Hesíodo (ou outro no seu lugar), por meio da sua Teogonia, nos deixasse um testemunho escrito desta história, tecendo pela primeira vez uma ligação entre poesia e cosmologia” (Tonelli, 2020, p.17). E, mesmo sabendo da impossibilidade de se saber como todas estas vertentes da linguagem e da comunicação se iniciaram, nem sequer a esperança de reconstituir com exatidão o percurso dos elementos de linguagem iniciais, podemos, contudo, com alguma facilidade, procurar imaginar alguns passos dessas descobertas. E até visualizar o traçar linhas, com o “poder de fascinar os outros, de os prender com um ‘fio’ encantado de palavras” (Tonelli, 2020, p.203). E acrescentaríamos, com o ‘fio’ de gestos, de sons, de desenhos, de linhas exprimindo ambiências, valências e percursos. Quais gestos paulatinamente aprimorados na sua execução gráfica, poderiam ser capazes de gerar linhas e sequências de linhas, intensamente reproduzindo a vida, a forma, o movimento, o presente e o advir, numa extraordinária composição de elementos em representação da realidade natural e simbólica. Porventura, até poderíamos considerar a existência à época, de um nascimento e desenvolvimento de traçados poéticos com profunda significação. A acontecer numa génese da linha com valor simbólico e a emergir por vezes com sugestivo encanto na tradução e na construção de valores de conexão que ecoam nas paredes, nas mentes e no sentir humano, fazendo assim progredir a percepção, a criatividade e a construção de conhecimento individual e coletivo. Como refere o arqueólogo André Leroi-Gourhan (1911-1986) na sua obra *‘O Gesto e a palavra’* ⁵⁵, refletindo sobre a relação entre técnica e linguagem e vindo mesmo a considerar que a evolução do corpo e do cérebro humano, se encontra associada a uma evolução técnica e estética. Nesse sentido encontra uma forte relação entre o gesto e a memória, pelo que a referência a manifestações estéticas e a linguagem, são-nos por si propostas como traços de desenvolvimento humano. Uma afirmação mantida por

⁵⁴ “Multidisciplinary archaeological research has the potential to increase our understanding of modern human behavior. Although language does not fossilize, the origin and diversification of languages are closely linked to behavioral innovations preserved in the archaeological record. We believe that continued research in this field will provide important keys necessary for unlocking our understanding of the origins of language” (d'Errico et al.,2003, p.56).

⁵⁵ Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole. 1. Technique et langage*. Québec: Albin Michel.

Leroi-Gourhan,⁵⁶ (1992), referindo-se a espaço e tempo na arte rupestre do Paleolítico e associando-os a uma linguagem da pré-história (Leroi-Gourhan, 1992, p.259).

Uma consequente evolução decorrente do desenvolvimento das surpreendentes habilidades humanas, demarcada em inúmeros vestígios encontrados ao longo de um tempo progressivo, permite-nos ainda, apreender o seguinte: que o homem, percorrendo pequenas e grandes distâncias, mantendo-se resguardado ou alcançando novos territórios, foi sinalizando intencional e determinadamente alguns espaços eleitos. Ainda que seja relevante ressaltar um aspecto ainda não completamente compreendido, como o que surge na reflexão '*Art for Art's Sake in the Paleolithic*', na qual, Halverson, et al. (1987)⁵⁷, ao se referir que “a localização de tantas representações nas profundezas das grutas não é facilmente explicada. A acessibilidade comparativa de algumas não reduz o enigma das mais distantes; nem todas podem ser explicadas por entradas antigas agora obscurecidas”⁵⁸ (Halverson, et al., 1987, p.79). Contudo, é passível de se observar com segurança que foram sendo geradas formas de expressão, que conduziram a uma leitura visual, frequentemente com recurso a linhas. Traduzindo vivência e interação com o meio envolvente e por assim dizer, gerando renováveis processos de representação que capacitariam as vias de uma expressão emergente, possibilitando uma sinalização de espaços e uma comunicação entre humanos. Deve, aliás, referir-se, que esta assumida comunicação entre humanos evidenciada através de registros artísticos e formas ritualizadas, seja, há muito tempo, considerada como uma inequívoca característica da espécie humana. Distintivas capacidades da humanidade para difusão de vivência e de conhecimento, sendo consideradas como indicadores de inteligência e cognição que se revelam através do engenho para observar eventos com perspicácia e detalhe, assim como para solucionar questões de um cotidiano acentuadamente agreste. E surpreendentemente, também revelando uma capacidade aprimorada para a produção de desenhos gráficos sobre as mais variadas matérias

⁵⁶ Leroi-Gourhan, A. (1992). *L'espace et le temps dans l'art pariétal paléolithique. L'art pariétal: Langage de la Préhistoire*, Grenoble: Jérôme Millon, 259-271.

⁵⁷ Halverson, J., Abrahamian, L. H., Adams, K. M., Bahn, P. G., Black, L. T., Davis, W., ... & Stenhouse, D. (1987). Art for Art's Sake in the Paleolithic [and Comments and Reply]. *Current Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press, 28(1), 63-89.

⁵⁸ “The location of so many depictions in the depths of caves is not easily explained. The comparative accessibility of some does not reduce the enigma of the distant ones; nor can they all be explained by ancient entrances now obscured” (Halverson, et al., 1987, p.79).

disponíveis, eleitas em detrimento de outras, utilizando diferentes técnicas e distintas substâncias capazes de marcar e permanecer gráficas.

Independentemente da progressiva e espetável deterioração dos registos a nós não chegados, tomamos contacto e conhecimento com vestígios que materialmente encontraram condições ideais de preservação numa grande escala temporal. E de facto, uma das formas de estudar e de procurar conceber visões sobre as vivências de uma vida ancestral a par de algumas possíveis percepções visuais, diz respeito à observância detalhada de representações gráficas. Quer considerando as mais representativas frente a uma realidade observada, quer as algo abstratas ou exploratórias, produzidas através de técnicas de desenho, pintura, gravura, ou técnicas mistas. Sore as quais que se reflete perante claras alusões à noção de significado específico e simbólico. Grandemente recorrendo a composições formais que vão sendo constituídas por sequências representativas, como recurso a noções de volume, a mancha e a linha. Elementos diversificados esses, aos quais ainda hoje se recorre como via representativa e comunicativa. E através dos quais se mantém a procura de traduzir em narrativa o contacto e a descoberta do mundo numa “história das origens que faz caminho até aos dias de hoje graças às palavras da ciência” (Tonelli, 2020, p.17).



Imagem 11. Pintura rupestre com registo de mão humana.

In: Pinturas rupestres mais antigas do mundo foram feitas por Neandertais | The Weather Channel. Acedido em 22.04.2023.

Nesta imagem editada inicialmente pela *National Geographic* (Imagem 11) e pela *The Weather Chanel* ⁵⁹, podemos encontrar o contorno de uma mão. O registo foi encontrado numa gruta em Espanha, sendo uma representação datada de há pelo menos 66 000 anos ⁶⁰. O seu estudo aprimorado tem vindo a ser acompanhado de uma sugestão de reflexão na direção de que os neandertais e os seres humanos modernos teriam capacidades cognitivas paralelizáveis. O que pretende indicar que muito provavelmente, a representação desta mão poderia ter sido registada por um neandertal. Uma história dos primórdios da representação que ainda hoje se encontra em desenvolvimento.

Com efeito, entre quarenta mil a dez mil anos antes, em diversos países de todo o mundo, por milhares de lugares, milhões de imagens foram representadas sobre as paredes de diferentes grutas e em diversas superfícies rochosas. Ou, pelo menos, são essas marcas encontradas nas superfícies duras e duradouras que tomamos aqui, como um testemunhal reflexo dessa interação com a vida. Superfícies que foram transformadas pela demarcação de formas sustentadas por linhas. Registos mais ou menos acentuados, cuja solidez do grafismo realizado nalgum contexto ambiental propício, tornaria possível uma permanência muito alongada no tempo, vindo a dar viabilidade a um testemunho que impressionantemente foi capaz de chegar até aos dias de hoje. Tornando inevitável o questionar do porque é que os homens dessa época paleolítica se esforçariam por representar conteúdo de mensagem, procurando recriar partes de informação do mundo natural ou as suas interações para com este. Algo possível de considerar através dos registos impressos em paredes no interior de grutas ou em múltiplas superfícies no exterior, e que é transversal a diversas investigações já efetuadas. Não obstante valha a pena referir que tal questão, ainda se mantenha presentemente em estudo, pois, ainda é igualmente dirigida aos locais onde existem as representações mais antigas até agora encontradas e porquanto continuem a surgir novas descobertas. Pelo que se mantém igualmente em aberto esse questionar de fundo.

⁵⁹ Com referência ao estudo: Hoffmann, D. L., Standish, C. D., García-Diez, M., & Petlitt, P. B. (2018). i, JA Milton, J. Zilhão, JJ Alcolea-González, P. Cantalejo-Duarte, H. Collado, R. de Balbín, M. Lorblan, et, J. Ramos-Muñoz, G.-Ch. Weniger, and AWG Pike 2018b U- Dating of Carbonate Crusts Reveals Neandertal Origin of Iberian Cave Art. *Science*, 359(6378), 912-915. Em linha: [U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art | Science](#). Acedido em 22 abril 2023.

⁶⁰ ‘Descobertas as Mais Antigas Pinturas Rupestres do Mundo — E Foram Feitas por Neandertais | National Geographic (natgeo.pt)’. Publicado em 9.03.2018; atualizado em linha: [Pinturas rupestres mais antigas do mundo foram feitas por Neandertais | The Weather Channel](#). Acedido em 22 abril 2023.

No espaço de uma tão amplificada pretensão de estudo e perante uma relevante e abundante arte do paleolítico, torna-se significativo lidar com os elementos comuns presentes a uma vasta quantidade de registos gráficos e em outros vestígios arqueológicos significativos chegados aos nossos dias. Que ao serem observados à luz de uma primazia científica, nos propõem algumas possibilidades de enquadramento e uma procura de contextualização das suas vidas. Tendo em conta a enorme distância temporal e o reconhecimento de se estar perante um enorme desafio interpretativo, diríamos que a par do levantamento desses importantes e reveladores elementos vestigiais acompanhados das atuais leituras com a análise de dados e perspetivação científica na atualidade, sugere-se uma complementar possibilidade de prospeção da informação ancestral. De modo que se nos permita de algum modo, a procura de realizar uma prospeção de imagem cruzada com aspetos de reflexão a serem aprofundados perante as nossas próprias questões e apreensões. Naturalmente que importa fazer as devidas ressalvas de, há medida que nos propomos implicarmo-nos a nós mesmos no estudo dos referidos elementos em observação e perante os seus potenciais reflexos nas vidas humanas de outrora, possamos ter a lucidez necessária para o procurar permanentemente contextualizar. Se a tanto nos dispusermos.

Efetivamente, ao longo de investigação mundialmente desenvolvida até à atualidade, com base em variados métodos de datação e através do estudo dos ambientes contextuais de tais imagens, nomeadamente pelos numerosos vestígios de apetrechos de osso, e mais tarde de ferro, encontrados concomitantemente às mesmas, gerou-se a ideia de que representações tão fidedignas almejavam abordar uma aproximação a animais de grande porte. Como a exemplo bisontes, mamutes, veados ou outros animais. E que teriam sido gravadas por homens que no mínimo, observariam e conheceriam essas espécies mesmo muito bem. Reconhecendo-as em global e detalhadamente, em termos formais e pelos seus movimentos, tomando em consideração os seus posicionamentos posturais de imobilidade e de ação, observando as interações entre animais e humanos assim como para com o ambiente em torno. Vindo-se a acrescer a ideia, porventura a mais consensualmente chegada aos dias de hoje, de que as imagens encontradas teriam sido gravadas ou pintadas por homens que em última análise, caçariam, ou pretenderiam vir a caçar os ditos animais de médio e grande porte, por meio inclusive de serem antecipadamente representados. Podendo efetivamente essa leitura constituir-se como uma possibilidade e situando-nos ainda num campo alargado de probabilidades, poderia acrescer-se que um dos factos que pode muito claramente ser reconhecido através do estudo da qualidade visual das referidas representações, é o de tais

imagens, denotarem: uma capacidade humana de observação capaz de captar dados da conformação animal, formalmente muito bem proporcionados. Fazendo registos gráficos bastante apurados com a inclusão de diferentes detalhes e denotando um conhecimento profundo da constituição das figuras observadas, quer em poses estáticas, quer em poses que claramente sugerem percursos de uma dinâmica postural. Chegando a demonstrar terem sido concebidas na direção de uma alusão a movimento por interação. Através de elementos registados por sucessão de registos visuais parcelares e através da composição formal destes, sugerindo cenas que explicitam a visualização de distintos momentos da vida animal no enquadramento das suas diversas naturezas como em caça, cópula, instantes momentâneos da observação e do confronto numa relação entre indivíduos da mesma ou de diferentes espécies. Denotamos estes aspetos de reconhecimento das espécies animais como estando espantosamente alinhados com conhecimentos que temos nos dias de hoje. O que pode ser constatado nas impressões posturais e de interação dos seres vivos espelhados em diversas representações. Observando demoradamente a qualidade representativa dessas ancestrais linhas, não poderemos fazer menos do que ter a sensação de constituírem representações, muitas vezes, animadas de movimento. Sinal particularmente relevante para o nosso estudo. E também, de nos podermos comover perante o vigor de extraordinárias capacidades de expressão, ou espantarmo-nos com o primor representativo dessa eleição gráfica assente em precisa definição de linhas. Ou mesmo, olhá-las na dimensão de extraordinárias e surpreendentes obras de arte. Atendamos nós a uma observação mais panorâmica ou a uma observação mais detalhada e apurada do elemento linha, e diríamos estar perante uma extraordinária capacidade humana de estabelecer relações visuais acompanhadas de intencional e envolvente representação gráfica. A partir dos registos conhecidos, seria o mínimo que podemos hoje constatar.

Demarcadas linearmente, pintadas ou entalhadas, por vezes sobrepostas, as pinturas rupestres chegam até aos dias de hoje, através da explicação mais provável, como refere Ernst Gombrich (1933) ⁶¹: a de se tratar das “mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens” (Gombrich, 1993, p.22). Dada a possível leitura de que nessa época, as imagens vistas como algo muito bem observado e muito desejado em termos da própria subsistência, representariam uma eventual aproximação à realidade desejada. E até mesmo, na eventual percepção de que atingindo as imagens com artefactos acutilantes, poder-se-ia vir a conduzir efeitos com repercussão na realidade. Pese embora, ser importante referir a este

⁶¹ Gombrich, E. (1993). *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.

propósito, subsistirem ainda leituras de significado simbólico e compreensão de outros sentidos que ainda não se consideram muito claros, nem completamente seguros esse respeito. Na reflexão de Bataille (1955) ⁶², este afirma que “de facto, podemos dizer que nada nos diz mais sobre a vida e o pensamento daqueles homens que foram os primeiros a ter o poder de se entregarem a essa expressão profunda, mas enigmática, uma obra de arte desprendida” ⁶³ (Bataille, 1955, p.13). Impressionante expressão de desprendimento e graça visual, que diríamos também poder encontrar-se espelhada nas linhas de contorno do corpo e das hastes que podemos observar na imagem “Cow with dark and red body, detail (page 78). Axial. Gallery. N.21” (Bataille, 1955, p.14).



Imagem 12. Desprendidas linhas de uma figuração animal.

In: Bataille, G. (1955). Lascaux: or, The birth of art: prehistoric painting. Suíça: Editorial Skira, p.14.

⁶² Bataille, G. (1955). Lascaux: or, The birth of art: prehistoric painting. Suíça: Editorial Skira.

⁶³ Texto original: “Indeed, we may say that nothing tells us more about the life and thought of those men who were the first to have the power to deliver themselves of that profound but enigmatic utterance, a detached work of art” (Bataille, 1955, p.13).

Como afirma Gombrich (1993), provavelmente “é impossível entender esses estranhos começos se não procurarmos penetrar na mente dos povos primitivos e descobrir qual é o género de experiência que os faz pensar em imagens como algo poderoso (...)”, como algo com alguma efetividade na realidade vivida ou como um reflexo dela. Pelo que acrescenta: “não acho que seja realmente difícil recuperar esse sentimento. Tudo o que precisamos é ser profundamente honestos connosco e examinar se em nosso íntimo não se conserva algo de ‘primitivo’ ” (Gombrich, 1993, p.20). A sugestão do autor, desafiando uma postura que se nos apresenta como um exercício de atenção a iniciar em nós próprios em vez de um foco exclusivo no estudo de vestígios e dados provenientes de uma longínqua era, relata a percepção da relutância que poderíamos por exemplo sentir perante a ação de se causar danos a uma atual imagem. Tal processo caso infligíssemos propositadamente um objeto aguçado demarcando aguçadas linhas fissurais em partes do corpo da imagem de um ser que se aprecia ou a que se está de algum modo emocionalmente ligado. Comparativamente com o efeito percetivo de o executar em outras partes vazias da imagem e podendo efetivamente gerar diferentes sensações. E muito embora se possa reconhecer que se trata muito objetivamente de um mero exercício, seria possível assistir-se a alguns testemunhos relatando uma impressão de resistência à realização de tal ato. E até a percepção de uma vaga relutância em causar ‘danos’ à integridade da imagem em partes específicas da mesma, numa sensação de realmente poder ser infligido ‘algo’ ao ser vivo que está na dita representação. Uma força da imagem aparenta eclodir através da execução e da leitura da representação. Referindo-se ainda às numerosas imagens existentes em grutas localizadas em Espanha e França, George Bataille (2015) ⁶⁴, aponta como a gruta de Lascaux nos oferece pinturas das mais antigas, belas e intactas figurações, sugerindo que “as pinturas que temos à nossa frente são miraculosas, transmitem-nos uma forte e íntima emoção. Mas são por isto tanto mais ininteligíveis. Dizem-nos que devemos ligá-las aos sortilégios de caçadores ávidos de matar a caça de que viviam, mas estas figuras emocionam-nos, ao passo que essa avidez nos deixa indiferentes. E esta beleza incomparável e a simpatia que ela desperta deixam-nos, por causa disto, penosamente em suspenso” (Bataille, 2015, p.19). O que podemos constatar em impressionantes ambientes vivos retratados por pinturas rupestres da gruta de Lascaux como as que se seguem (Imagem 13).

⁶⁴ Bataille, G. (2015). O nascimento da arte. Trad.: Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar.



Imagem 13. Impactantes figurações rupestres.

In: Bataille, G. (2015). *O nascimento da arte*. Trad.: Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, p.23-25.

O relevante exercício anteriormente exposto poderia ainda ser estendido a um ampliar de atenção reflexiva com aplicabilidade em outros dados históricos. Nomeadamente, o facto de, muito embora as pinturas mais antigas que chegaram até nós, serem “tão antigas como qualquer outro vestígio existente do engenho humano” (Gombrich, 1993, p.22), podermos igualmente assistir a um questionar da antiguidade dessas linhas. Considerando as imagens bidimensionais representadas sobre as paredes de cavernas, Davis Lewis-Williams, na obra *'La mente en la caverna'* (2005), refletindo sobre o que significará ocuparmo-nos das primeiras imagens, pensando-as precisamente como imagens, faz alusão à compreensão profunda trazida pelo historiador de arte Whitney Davis (1987), quando este alude à ideia de uma ‘sensibilidade estética’ (Lewis, 2005, p.189). E que o seu desenvolvimento levaria à realização de imagens, operando-se uma inevitável evolução. Como refere Lewis-Williams (2005)⁶⁵, “vemos que as grutas decoradas não eram meros reflexos da sociedade e do seu pensamento. Pelo contrário, elas estavam profundamente envolvidas na formação da vida da época”⁶⁶ (Lewis, 2005, p.270). Com efeito, Whitney Davis (1986)⁶⁷, apresenta a visão de que a criação de imagens teria tido origem na descoberta da capacidade representativa por via de linhas ou manchas de cor.

⁶⁵ Lewis-Williams, D. (2005). *La mente en la caverna: La conciencia y los orígenes del arte* (Vol. 5). Madrid: Ediciones Akal.

⁶⁶ Texto original: “vemos que las cuevas decoradas no eran meros reflejos de la sociedad y su pensamiento. Al contrario, estaban profundamente implicadas en la conformación de la vida de ese periodo” (Lewis, 2005, p.270).

⁶⁷ Davis, W. (1986). The origins of image making. *Current anthropology*, Chicago: The University of Chicago Press. 27(3), 193-215.

Registos esses que não precisariam muitas vezes de conter um efeito representativo. No fundo seria por meio de um demarcar de imagens continuamente, que esses registos gráficos poderiam passar a ser vistos como representativos, ampliando uma crescente percepção e contribuindo para a elaboração do mundo visual. E, como refere ainda, Witney Davis (1987) na reflexão ‘*Replication and depiction in Paleolithic art*’⁶⁸, “podemos ainda perguntar-nos acima de tudo porque é que a imagem está ali. Poderíamos, por outras palavras, querer justificadamente uma explicação da própria replicação, a contínua ambição humana de fazer e refazer o mundo tal como a percepção o concebe, de preservar o que percecionamos ou de o elaborar, de o renovar, de o criar, de criar o mundo, como a percepção o recebe, para preservar o que percecionamos ou para o elaborar, rever, inverter ou suprimir, de nos repetirmos a nós próprios com diferenças acrescidas” (Davis, 1987, p.137). E, contudo, “quando foram descobertas em paredes de cavernas e em rochas em Espanha e no sul de França, no século XIX, os arqueólogos recusaram-se, inicialmente, a acreditar que representações tão animadas, tão naturais e vigorosas de animais, pudessem ter sido feitas por homens da Era Glacial” (Gombrich, 1993, p.22). Poderíamos mesmo dizer que numa observação atenta a essas representações, tão bem reconhecíveis a olhos atuais, causando tanta impressão de vitalidade e movimento cénico na alusão a distintas representações, ainda hoje nos poderá trazer esse mesmo impacto de incredibilidade.

Tal facto que aponta para uma reação interpretativa aos olhos da época da sua descoberta, não deixa de poder sugerir uma força de imagem que ainda hoje remete a inúmeras incógnitas e a campos de investigação em desenvolvimento. A propósito de tal reação interpretativa, vale a pena igualmente enunciar o sucedido nos territórios rupestres que irmanam Espanha e Portugal, Siega Verde, no vale do Águeda em extensão do Vale do Côa que juntos denunciam a vida humana atribuída ao período Paleolítico. Como afirma Batista (2014), ali “concentrando a maior aglomeração de arte rupestre paleolítica de ar livre até hoje identificada no mundo”⁶⁹ (Batista, 2014, p.119), demarcada por um vasto número de linhas e sobre a qual se pode destacar um particular percurso de preservação da arte rupestre decorrido no vale do

⁶⁸ Davis, W. (1987). *Replication and depiction in Paleolithic art. Representations*. Oakland: University of California Press, 19, 111-147.

⁶⁹ Baptista, A. M. (2014). *O Vale do Côa-Estudo e gestão de um complexo de sítios de arte rupestre Património Mundial*. Murcia: Cuadernos de Arte Rupestre, 7, 113-135.

Côa, em Portugal. Mas que vem também a albergar questionamentos que inicialmente puseram em causa o conhecimento e a validação do seu valor arqueológico.

Para uma melhor compreensão desse processo, explicita-se de um modo mais concreto a título de exemplo que por via da prospeção de importantes vestígios de ocupação humana, a Arte Rupestre do Vale do Côa descoberta em 1991 e divulgada em 1994 (Luís, 2005, p.31 apud Carvalho, 1994) sofreu um longo processo de validação que incidiu sobretudo na necessidade de construção de um reconhecimento sólido e unânime no que respeita aos achados arqueológicos na região. Acresce aliás, que no processo de desenvolvimento e consolidação da sua datação por forma a se consubstanciar valores de preservação, se encontra atualmente classificado pela Unesco como Património Mundial. E de facto, como refere Luís, L. (2005)⁷⁰ ao longo do processo de reconhecimento, veio a assistir-se a um defrontar de posições consideravelmente diametrais. Sendo uma, a da maioria da comunidade arqueológica nacional e internacional em defesa de uma cronologia paleolítica baseada em critérios estilísticos, comparáveis a outras expressões já datadas de forma segura. E, uma outra posição, que contrariava a datação paleolítica, baseando-se em conceitos apriorísticos como o exemplo da ideia da exclusividade de registos do paleolítico em espaço subterrâneo, a impossibilidade de preservação de imagens exteriores até aos nossos dias ou a considerada ausência de populações humanas nas zonas em causa. Pode-se concomitantemente dizer que “este debate se assemelhou, em muito, à validação da arte paleolítica durante os finais do século XIX. Tratava-se de um obstáculo epistemológico que era necessário ultrapassar” (Luís, 2005, p.31). E que após anos de trabalhos de investigação, o Vale do Côa, apresentando a céu aberto uma longa e significativa tradição artística do mundo com pelo menos 25.000 anos de duração, manteria questões de investigação em aberto. Uma delas, seria o porquê de sucessivas gerações escolherem as margens do rio Côa para uma abundante e característica expressão artística em detrimento de outras áreas na sua proximidade. Quer fosse por condições de preservação ambiental ali excepcionais, quer por outros fatores merecedores de investigação, continua a questionar-se e a relacionar-se as expressões artísticas ali encontradas com os abundantes restantes vestígios materiais em torno. Tal reflexão mantém-se na atualidade como uma das vias de consolidação de trabalhos de investigação no sentido de abrir possibilidades de compreensão da evolução social das populações que ali terão vivido.

⁷⁰ Luís, L. (2005). *Arte rupestre e ocupação Humana no Vale do Côa*. Balanço da Investigação do parque arqueológico do Vale do Côa. Cultura e Ciência, Vila Nova de Foz Côa: Côavisão. 7, 31-60.



Imagem 14. Figura rupestre gravada numa superfície rochosa em Vila Nova de Foz Coa.

In: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-mundial/portugal/sitios-pre-historicos-de-arte-rupestre-do-vale-do-rio-coa-e-de-siega-verde/>. Acedido em 15.01.2021.

A imagem retratando uma figura rupestre encontrada em Vila Nova de Foz Côa (Imagem 14), permite sugerir a colocação de uma intencionalidade acentuada ao longo da demarcação de sulcos gravados na pedra. Apresenta a alusão a um animal retratado por linhas do seu contorno. Superados os obstáculos referidos e os processos de validação científica implicados, dizer-se que estas ancestrais linhas, robustamente solidificadas na rocha e honrosamente preservadas até aos nossos dias, merecem um nosso olhar permanentemente atento e até mesmo uma nossa admiração. Nesse sentido colaboram igualmente para o estudo de algumas das linhas enunciadas neste trabalho.

I.2.2 – A linha, uma visão para o simbólico

A partir do anterior contexto de observação e reflexão em torno de vestígios lineares rupestres acompanhado pela proposta de se encetar uma abertura de visão proporcionada pelo estudo do elemento linha, pretendemos aproximamo-nos do que levaria, a certo ponto, ao desenvolvimento de uma visão da imagem simbólico. Essa procura leva-nos a assumir a possibilidade de um enorme sentimento de admiração perante um céu estrelado, qual emoção intensa que ainda hoje ecoa advinda dos mais confins tempos. Acompanhada de uma

necessidade profunda e primordial de se procurar respostas para grandes questões a emergir no seu cotidiano. Seguramente chegando a algum desafiante reconhecimento das forças descomedidas da natureza e a um confronto permanente perante a inexorável fragilidade humana. O que representa a passagem por um ciclo de vida que também conduz a uma morte. Todas elas, seriam percepções possíveis e as entrelinhas da vivência humana a entretecer a construção da representação e a visão cultural.

Eis que em termos de desenvolvimento humano, provavelmente ocorreriam as vivências de um crescendo de implicar atenção por meio da experiência, repetição, replicação, inovação, a caminho de apreensão acrescida por escuta, por noção sensitiva, por visualização participando na expressão de uma relação com o mundo em redor. Acompanhado da eventual descoberta do ritmo, intrínseco e extrínseco a ocorrer no ambiente. Amplitude de ressonâncias e sonoridades poderiam agora ser escutadas e atendidas. Sendo porventura algumas dramáticas e outras indeléveis, ou, quem sabe, por vezes, até levemente poéticas. Instantes conhecidos e outros de inusitado despertar com a descoberta de cativantes assonâncias e dos ecos delas mesmo no que momentaneamente podia ocorrer. Os rasgos e os ímpetos emocionais da sobrevivência balançados por intervaladas pausas, também. E, porventura ainda, uma gênese do estabelecer e do aprofundamento de laços humanos com valores relacionais a enaltecer vivências percebidas, protegidas ou preteridas. Num desenvolver de capacidades humanas que chegariam ainda a incluir instantes de atenção dirigidos ao que se move e ao que permanece estático. Ao que se transforma e ao que permanece. Aos detalhes das formas do corpo humano, dos corpos animais, do mundo vegetal e de toda uma miríade de materialidade ou nuances compostas com eventos a decorrer num horizonte natural que se impõe intrincadamente na vivência humana. Permanentemente desafiada por uma inerente dimensão ambiental do outrora. Chegando aos sinais que vão emergindo em gesto e em representação visual, procurando os percursos que chegam a emitir sentido. Porventura até por meio de progressivo acentuar de diferenciação da voz, por uma crescente capacitação para o estabelecer de um foco dirigido e uma intencionalidade perante um todo em conformação que igualmente apresenta com uma dimensão de acesso visual. Ao longo dos múltiplos percursos capazes de amplificar a identificação de paralelos e de destrinças propondo momentos instantâneos e alongados numa entrescuta acompanhada por algum grau de interpretação dela mesma.

E poderíamos ainda supor uma percepção de amplitude perante as relações vivenciais em espaço aberto, opondo-se a uma experiência mais contentora e protetora em espaços

fechados. Ou perante os efeitos de uma alternância ou uma possível distinção perceptiva perante os distintos entornos. A coexistir com a construção temporal de marcantes eventos. Numa miríade de aspetos relativos ao desenvolvimento humano, fruto da convivência relacional que cria marcas e distingue momentos, que implica esforço e coesão ou mesmo que traça um carácter cerimonial. O desenvolvimento de uma história humana perante a composição de múltiplas vivências, simultaneamente recorrendo e tecendo uma capacidade para direccionar, ligar, elaborar conhecimento, produzir soluções com ferramentas, gerar habilidades individuais e partilhadas, desenvolver formas de expressão também com carácter artístico e ritual. E inovando competências em processos de atividade e em respostas de produção técnica com uma perfeição formal e ideológica, que cada vez mais se iria a revelar como distintiva e sofisticada, por assim dizer. Seriam estes alguns dos passos compositivos de um avanço cultural preconizado por humanos em permanentes provas de superação. Fatores que emergiam em paralelos e em crescendos de despertar para um universo simbólico que ele mesmo passa a contemplar. Enquanto destaca, narra, relaciona, conecta, perde, ganha, transforma, expande, para o explorar e enraizar em diferenciados polos de vivência. A caminho de distintos modos de constituição participando na criação de características formas de cultura. Porventura como que chegando a perceber a possibilidade de ir abrindo o espaço pela demarcação de eventos que acentuam o entretecer das dimensões simbólicas também quotidianas enquanto interage no albergar de instâncias da sobrevivência, conduzindo-as para uma crescente disponibilidade para compor, para criar, para expandir novos rumos através da descoberta de pontos de contacto e de efeitos perceptivos. Face a um crescente enfoque responsivo relativo a necessidades diversificadas a decorrer ao longo de um processo de desenvolvimento de valências, que, porventura, de modo algo semelhante, ainda operam no nosso interior com grande presença e força. “Arte, beleza, filosofia, religião, ciência, numa palavra, cultura, são a nossa tenda mágica, e precisamos dela desesperadamente, desde tempos imemoriais. Com toda a probabilidade, nasceram simultaneamente, são formas diferentes nas quais o pensamento simbólico se articulou” (Tonelli, 2020, p.212). E a linha, assumindo o lugar de um valor crescentemente simbólico, a florescer como uma via de expressão, como um traço humano em comum, como um modo eleito para a procura de representar conteúdo comunicacional. E é no interior de uma natureza capaz particulares modos de aceção face a uma elaboração humana que se assiste a um ‘nascer simultâneo’ de valências, que poderemos procurar situar a chegada a uma dimensão simbólica. Sendo no interior de uma relevante possibilidade de conceção, atribuível às diversificadas formas pelas quais o pensamento simbólico se tenha desenvolvido e se tenha

acentuado promovendo a cognição humana, que chegamos a encontrar espelhado o elemento linha. Uma linha que se compõe ao longo do surgimento de parcelas de cultura simbólica. Evidenciando os seus efeitos visuais e progressivamente distinguindo umas linhas de outras. Imergidas numa materialidade capaz de as sustentar no demarcar da representação de diferentes linhas sobre diversas superfícies e por distintos meios com o recurso a objetos que assumem a propriedade do que demarca fissuras, acolhe pigmentos e consubstancia a valência do traçar de linhas. Chegando a tornar marcadores passíveis de vir a compor os ambientes, imprimir rasgos imitativos ou aspiracionais, eles mesmos podendo ser vistos como linhas com valor de marcos. Traçados reveladores de mensagem numa expressão visual que demarca e acentua o reconhecimento de leitura, de destriça, de múltiplo, de sinal, de simbolismo, de interpretação compositiva e narrativa na constituição de sentidos com crescentemente dimensão cultural. Fosse este um valor da linha simbólica, o da chegada a um carácter informativo, seletivo, funcional, representativo, lúdico, ou mesmo, ritual. É com olhos colocados neste mundo de outrora percorrendo inegáveis testemunhos imersos na linha, abrindo os aspetos qualitativos da visão e da captura de interações alusivas a vivência humana no decorrer dos dias, que nos remetemos para a direção de nos questionarmos sobre a linha. Atentos a como se gerariam determinadas necessidades de construção de imagem versus as imagens já conseguidas ou o imprimir de determinadas vias conducentes ao impulsionar de modos operativos capazes de sugerir interpretação e resposta, ou o uso de determinadas qualidades de expressão adjudicando uma atenção a este fragmento que sinaliza historicidade e presente. Apontado para uma inegável confrontação com o espaço numa construção de simbolismo que ficou encerrado visualmente, aquando dos inúmeros exercícios de apropriação de efeitos da linha ao serem traçados. O que potencialmente, também inclui a perceção dos efeitos de uma linha em percurso e uma linha a transmitir o mover.

Assim é que nesse mesmo contexto se impõe uma reflexão sobre os espaços em que encontramos evidências das suas vivências por indicadores objetivos da permanência humana. E ainda perante uma tomada em consideração de interações que poderiam estar envolvidas entre organismos vivos, fossem elas entre humanos, entre humanos e animais, entre humanos e plantas, entre humanos e mesmo perante os restantes elementos físicos circundantes. As quais, estariam seguramente a acontecer por meio das subjacentes dinâmicas vitais presentes nos ambientes naturais operados por sazonalidade e transformação. Poderíamos mesmo procurar ponderar sobre que interações no desempenho quotidiano ganhariam valor de atenção, valor de demarcação e valor de reprodução visual. E mesmo perante relevantes papéis da linha para as

suas vidas em contacto com os distintos elementos de um grupo, entre grupos e para com a biodiversidade terrestre. Quais as que surgiriam por via de uma necessidade de sobrevivência e de comunicação, ou como impulsos de expressão a emergir primariamente, ou quais se consolidariam? Que apreensões da linha num redor estático e dinâmico, filtrando informação e anunciando o mundo vivo seriam reconhecidas? E que linhas subtis, ou solidamente demarcadas captariam atenção e maior aceitação? Que reações momentâneas distintivas surgiriam perante o observar do ambiente natural e perante o recém-criado registo gráfico? O que demarcaria pontos de passagem na expansão de conectores visuais, no desenvolvimento perceptivo e linguístico, na formulação de concepções, na transformação de matéria plástica e, no fundo, no operacionalizar do pensamento? Como ligariam as informações visuais e como progrediriam paulatinamente as apreensões de conteúdo formal, as habilidades desenvolvidas e a linguagem com recurso a traços imersos em simbolismo? Nesta miríade de possíveis questionamentos em torno da linha, havendo a considerar uma multiplicidade de fatores à época, ocorre-nos a necessidade de identificação de pontes. Assim, perante uma simultaneidade de características advindas da identificação de valências humanas em desenvolvimento, ainda que na assunção dos distintos ambientes terrestres, tentamos aqui chegar a um breve e singelo lugar-comum. O de tentar colocá-los a todos eles, na equação de se estar perante o gerar de uma capacidade simbólica de representação. Enquanto recorreria a alguma forma de operar a chegada a sínteses de informação emergente, a ligação entre conteúdos eleitos, a tradução em traços que conectam e anunciam o percurso anterior, o advir e o mover. Ficando anunciado como um sinal comum a ambas, a implicação do gesto e a eleição do delinear através da linha. Ora, este, poderia ser um emergente valor resgatado do efeito de ligação, a ficar testemunhado pela capacidade para captar, identificar e eleger o traçar da linha. Por assim dizer, já presente em primórdios do desenvolvimento humano. Para se chegar ao que implica assumir um operar interior que elege e ajusta informação capaz de ser dirigida através do gesto imaginário ou operativo, levando à chegada a uma linha. E que concomitantemente fosse permitindo o apreender de conteúdo simbólico. Estaríamos, portanto, perante um potencial da linha e o seu desenhar. Sem mais, queremos acentuar que o desenhar da linha, favorecendo e contribuindo para “o surgimento da cultura material simbólica representa um limiar na evolução da nossa espécie. Artefactos com um valor funcional que residem no domínio informativo são representativas da presença da linguagem e, assim, dos aspetos fundamentais da cognição

humana, como sabemos”^{71 72} (Hoffmann, et al, 2018, p.1). A relevância de se considerar uma conjugação de capacidades e de processos de desenvolvimento humano, a decorrer simultânea e culturalmente na génese do pensamento simbólico, é, por conseguinte, total. A linha, além de poder representar processos excecionalmente longínquos e complexos, pode traduzir apontamentos do agora, de hoje, e, seguramente, pode mesmo ainda, vir a estar operativa, no dia de amanhã.

Segundo Guido Tonelli (2020), os vestígios e descobertas feitas ao longo de décadas de investigação minuciosa situando as primeiras manifestações chegadas até hoje e abrigando um universo simbólico, são de facto atribuídas a humanos e mais especificamente aos Neandertais. Os quais estariam presentes na Europa, centenas de milhares de anos antes da chegada dos Sapiens, há cerca de 40 mil anos. Aqueles que têm sido apresentados aos dias de hoje como possuindo características físicas robustas, musculosas, vigorosas, resultado de uma adaptação extraordinária a um meio ambiente extremamente desafiante e a um território muito hostil - também devido a um clima severo que oscilaria entre períodos de calor, curtos e longos períodos glaciais - denunciariam já, vivência interior simbólica. Pensa-se, aliás, que teriam uma organização social complexa, que iria deste o envolvimento em caça grossa, necessariamente seria partilhada mediante formas sofisticadas de comunicação entre pares com hierarquia e prestação de cuidados como a assistência de feridos. Valências humanas que nos podem levar a depreender a existência de uma vida cultural igualmente atenta, elaborada e complexa. Esta noção de construção do simbólico, fica assim evidenciada por inúmeras atitudes perante a vida e perante a morte, nas estratégias encontradas, na ligação de ideias e na sequenciação de elementos de representação implicando conteúdo e leitura de mensagem. Nesse sentido, é bastante revelador considerar o facto de que “os grupos prestavam cuidados e assistência aos feridos, como o demonstram indivíduos com traumas óbvios que conseguiam atingir idades, à época, muito avançadas, o que não teria sido possível sem a ajuda de membros mais jovens e o apoio de toda a comunidade” (Tonelli, 2020, p.206). Não se consegue conceber uma tal prestação humana sem uma sua apreensão de significado e de relações humanas muito profundas. Acresce ainda que “há indícios de que enterravam os mortos em posição fetal e os

⁷¹ Texto original: “The emergence of symbolic material culture represents a threshold in the evolution of our species. Artifacts with a functional value that lies in the informational realm are proxies for the presence of language and, thus, of the fundamental aspects of human cognition as we know it” (Hoffmann, et al, 2018, p.1).

⁷² Hoffmann, D. L., Angelucci, D. E., Villaverde, V., Zapata, J., & Zilhão, J. (2018). *Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neandertals 115,000 years ago*. *Science advances*, 4(2), eaar5255.

pintavam de vermelho (...), sendo encontrados ornamentos pintados com ocre, penas, e colares feitos com dentes de veado ou garras de águia” (Tonelli, 2020, p.206). A cor ocre, vermelho cor de sangue, associável a nascimento e morte, leva a considerar ainda a hipótese de que, “o sepultamento dos cadáveres em posição fetal e tingidos de vermelho talvez possa indiciar que a morte correspondesse a um novo nascimento. Este é um indício importante” (Tonelli, 2020, p.206). Pelo que poderíamos aqui ponderar sobre a possibilidade da existência e de uma noção de *continuum*⁷³ simbólico, passível de corresponder à noção de “uma longa sequência em que cada elemento difere apenas ligeiramente do seguinte”⁷⁴. O que poderia evidenciar ainda uma apreensão simbólica de ‘fio’, de ligação e de continuidade, de um percurso ao longo de linhas e da noção de um desenvolvimento formal através destas.

Aliás, também seria passível a interpretação de que, dedicar energia e tempo vivencial na organização de um conjunto de práticas compostas de especial dedicação, como parte de rituais de luto ou de cerimónias - qual universo simbólico em atuação - que possivelmente alentariam os pares e que ofereceriam fundamento a processos de vida, a processos de passagem e a uma visão do mundo como dentro de uma expectativa de advir, seriam atividades revestidas de alguma, ou mesmo muita importância. As quais, provavelmente de modo frequente e eloquente, poderiam conter elementos da vivência e da expressão impregnadas de efeito perceptivo visual. E mais ainda, porquanto se encontram repetidas. Situando e demarcando, uma passagem. Por curiosidade analítica e histórica do estudo do desenvolvimento humano, importa ainda explicitar que houve outrora a noção de que os Neandertais, teriam sido algo ‘menos inteligentes’, ou por assim dizer, menos complexos. E que, uma das formas como os arqueólogos e outros investigadores lidaram com esta questão, tem sido efetivamente a de procurar aceder à extensão temporal através da qual humanos usaram símbolos. Constatando-o nomeadamente, através de evidências encontradas em Espanha, reveladoras dessas do simbolismo utilizado por Neandertais. Esses vestígios de minerais vermelhos utilizados comumente como pigmentos, têm vindo a ser descobertos e a ser revelados como significativos. A saber “o facto de uma dezena de exemplares encontrados no interior de três

⁷³ *Continuum* “conjunto coerente e homogéneo formado por uma sequência de elementos que diferem entre si de forma ligeira e gradual, sem que se distingam pontos divisórios claros.” : *continuum* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Porto Editora, 2003-2021. Em linha: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/continuum>. Acedido em 9 janeiro 2021.

⁷⁴ *Continuum* in Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. Porto Editora, 2003-2021. Em linha: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/continuum>. Acedido em 9 janeiro 2021.

grutas, remonta a mais de 65 mil anos, 20 mil anos antes da chegada dos Sapiens ao continente europeu” (Tonelli, 2020, p.207). Mais concretamente, referindo-se ao caso da ‘Cova de los Aviones’, no sudoeste de Espanha, onde foram encontradas “(...) conchas marinhas ocre perfuradas, corantes vermelhos e amarelos e recipientes de conchas que apresentam resíduos de misturas pigmentares complexas” ^{75 76} (Hoffmann, et al, 2018, p.1). Facto efetivamente corroborado por Guido Tonelli, quando se refere a “diversas conchas marinhas perfuradas e decoradas, algumas com vestígios de pigmentos vermelhos, amarelos e pretos com pelo menos 115 mil anos” (Tonelli, 2020, p.207). Concebendo-se corresponderem a ferramentas contentoras dos preparados das cores, destinadas a coloração de pinturas em paredes e em objetos. Como aliás foi acentuado pelo antropólogo João Zilhão, ao acreditar mesmo, que estas evidências, oferecem um vislumbre da mente do homem de Neandertal ^{77 78}. Assim, conclusiva e contundentemente, aponta-se a exemplo de reflexão que “o depósito da Cueva de los Aviones, mostra que as descobertas simbólicas nele feitas têm 115.000 a 120.000 anos e antecedem a mais antiga evidência comparável conhecida associada aos humanos modernos de 20.000 a 40.000 anos. Dadas as nossas descobertas, é possível que as raízes da cultura material simbólica possam ser encontradas entre os ancestrais dos neandertais e os humanos modernos, há mais de meio milhão de anos” (Hoffmann, et al, 2018, p.1). ^{79 80}

Mas poderíamos reforçar ainda mais essa relevante apreensão da existência de um valor simbólico aquando da utilização de pintura e expressividade associáveis à noção de continuidade e ao uso da linha, através da seguinte referência: “a conclusão de que a sociedade

⁷⁵ Texto original: “Yielded ochred and perforated marine shells, red and yellow colorants, and shell containers that feature residues of complex pigmentations mixtures” (Hoffmann, et al, 2018, p.1).

⁷⁶ Hoffmann, D. L., Angelucci, D. E., Villaverde, V., Zapata, J., & Zilhão, J. (2018). Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neandertals 115,000 years ago. *Science advances*, 4(2), eaar5255.

⁷⁷ Referência vídeo: ‘The Secrets Of The Neanderthals’. Publicado a 06.01.2017. Acedido em 10 novembro 2018.

⁷⁸ Referência vídeo: ‘Neanderthal Origin of Iberian Cave Art’. Publicado 22 Feb 2018 19.00 GMT Last modified on Fri 23 Feb 2018 14.48 GMT. Em linha: <https://www.theguardian.com/science/2018/feb/22/neanderthals-not-humans-were-first-artists-on-earth-experts-claim>. Acedido em 10 novembro 2018.

⁷⁹ Texto original: “Cueva de los Aviones deposit shows that the symbolic finds made therein are 115,000 to 120,000 years old and predate the earliest known comparable evidence associated with modern humans by 20,000 to 40,000 years. Given our findings, it is possible that the roots of symbolic material culture may be found among the common ancestor of Neandertals and modern humans, more than half-a-million years ago” (Hoffmann, et al, 2018, p.1).

⁸⁰ Nota (41): Hoffmann, D. L., Angelucci, D. E., Villaverde, V., Zapata, J., & Zilhão, J. (2018). Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neandertals 115,000 years ago. *Science advances*, 4(2), eaar5255.

Neandertal foi simbolicamente organizada é ainda reforçada pelos resultados de análises do desgaste de uso de centenas de pedaços de pigmento preto de outro local anterior na caverna francesa, o ‘Pech de l’Azé’. Essas análises concluíram que eram lápis usados para pintura corporal”^{81 82} (Soressi & d’Errico 2007 apud Zilhão, 2011, p.121).

Factos e reflexões da maior relevância em termos da utilização do gesto aplicado à pintura, potencialmente com uso do elemento linha, pois, que a noção de lápis, como aplicativo de pintura corporal, indicia o depurar de cuidado e uma intencionalidade. E também porque, quando dirigida na direção de um corpo anunciando o registo de uma demarcação visível, podemos supor que as pontas de cor poderiam incluir algum uso de linhas. Ao que se acresce a possibilidade de estas poderem ficar investidas da atribuição de valor simbólico no âmbito de um algum aspeto de tradição. O que igualmente, poderia fazer parte de uma dimensão cultural. Nesse ínterim, como afirma João Zilhão (2011), os Neandertais tardios alcançaram um nível de realização cultural idêntico ao documentado entre seus contemporâneos africanos. O que aconteceu quando essas duas tradições culturais plenamente simbólicas eventualmente se encontraram, faz parte das atuais “respostas procuradas na biologia e na cultura das populações após-contacto, aquelas dos primeiros seres humanos modernos da Europa”⁸³ (Trinkaus, 2007 apud Zilhão, 2011, p.122). Perante estas considerações, contando com os valiosos desempenhos da paleontologia ao estudarem registos fósseis que encerram informação e são paralelizados com outros dados relevantes, torna-se possível o inferir da vida ocorrida nesse passado geológico do planeta. Como refere o antropólogo Erik Trinkaus, 2007⁸⁴, “o registo paleontológico humano de EEMHs é a prova definitiva do destino filogenético dos Neandertais. As suas indicações são claras. Os primeiros europeus modernos refletem tanto a sua ascendência predominantemente africana dos primeiros humanos modernos, como um grau substancial de mistura entre esses primeiros humanos modernos e os Neandertais indígenas.

⁸¹ Texto original: “The conclusion that Neandertal society was symbolically organized is further strengthened by results from use-wear analyses of hundreds of chunks of black pigment from another and even earlier French cave site, the Pech de l’Azé. These analyses concluded that they were pencils used for body painting” (Soressi & d’Errico 2007 apud Zilhão, 2011, p.121).

⁸² Zilhão, J. (2011). The emergence of language, art and symbolic thinking. *Homo symbolicus: the dawn of language, imagination and spirituality*. Christopher S. Henshilwood and Francesco d’Errico, eds, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 111-131.

⁸³ Texto original: “The answers must be sought in the biology and culture of the post-contact populations, those of the earliest modern humans of Europe (Trinkaus, 2007 apud Zilhão, 2011, p.122).

⁸⁴ Trinkaus, E. (2007). European early modern humans and the fate of the Neandertals. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 104(18), 7367-7372.

Dadas as dezenas de milénios decorridos desde então e as limitações inerentes ao ADN antigo, este processo é em grande parte invisível no registo molecular. É facilmente visível no registo paleontológico”⁸⁵ (Trinkaus, 2007, p.7372). De salientar ainda que, como acentua o autor João Zilhão (2011), a noção comum de que os primeiros humanos modernos na Europa seriam, por assim dizer, “artistas surpreendentemente precoces” (Sinclair, 2003, 774 apud Zilhão, 2011, p.125) e cuja cognição superior seria o suficiente para explicar o desaparecimento dos neandertais, é colocada em questão, dada a contradição com os atuais dados. Aliás, pode mesmo referir-se um claro paralelo entre as habilidades artísticas documentadas dos primeiros europeus modernos e as documentadas em contextos culturais tardios do Neandertal, como sejam elas, as marcações padronizadas aplicadas a ferramentas ósseas com fins decorativos, ou mesmo funcionais e comunicativos.



Imagem 15. Formas ornamentais de Neandertais.

In: Zilhão, J. (2011). The emergence of language, art and symbolic thinking. *Homo symbolicus: the dawn of language, imagination and spirituality*. Christopher S. Henshilwood and Francesco d’Errico, eds, 111-131.

⁸⁵ “The human paleontological record of EEMHs is the ultimate test of the phylogenetic fate of the Neandertals. Its indications are clear. Early modern Europeans reflect both their predominant African early modern human ancestry and a substantial degree of admixture between those early modern humans and the indigenous Neandertals. Given the tens of millennia since then and the limitations inherent in ancient DNA, this process is largely invisible in the molecular record. It is readily apparent in the paleontological record” (Trinkaus, 2007, p.7372).

Na imagem relativa a formas do que se pensa serem ornamentos pessoais (Imagem 15), podemos assistir a “pingentes perfurados e com ranhuras, feitos de ossos e dentes de animais, os ornamentos pessoais mais comuns dos Neandertais tardios da Europa, todos do nível Châtelperronian X da Grotte du Renne (Arcy-sur-Cure, França): (a-b) fox caninos; (c) incisivo de bisonte; (d) Falange lateral de rena” (Zilhão, 2011, p.121) ⁸⁶. Como refere o investigador, a primeira arte figurativa revelada em pinturas rupestres e figuras de marfim em França e sul da Alemanha, pós-datada de “cinco milênios após o primeiro levantamento arqueológico e indicadores paleontológicos da imigração humana moderna” (Zilhão 2007 apud Zilhão, 2011, p.125) ⁸⁷, leva a considerar “que a explicação para os novos desenvolvimentos deva ser procurada nas transformações ocorridas naquela época na sociedade europeia, e não no cérebro humano” ^{88 89} (Zilhão, 2011, p.125). Pois que a maior probabilidade para os sucessivos desenvolvimentos, remete para as diferentes formas de articulação de um pensamento simbólico, em si mesmo já presente e culturalmente em expressão. E com efeito, o registo etnográfico de expressões artísticas datadas, parece enlevar uma possível funcionalidade da arte rupestre como uma forma de caracterizar e de definir momentos demarcando-os como locais com significado. Quer esse significado possa consubstanciar níveis ideológicos, económicos ou sociais, ou como difusores de conhecimento e conteúdo de mensagem em geral, eles igualmente evidenciam uma clara destrição entre momentos e espaços eleitos para a realização das demarcações artísticas hoje evidentes. Sendo, aliás, um exemplo dessa mesma dimensão de destrição cultural, os extensos registos do posterior período Paleolítico encontrados ao ar livre no Vale do Côa, em Portugal, já referidos anteriormente.

Por conseguinte, pela extensa dimensão temporal de uma longinquidade inevitável no acesso a dados de investigação, importa recorrer às mais recentes dimensões de análise e a suas vertentes tecnológicas de datação. No que aos espaços eleitos diz respeito, podemos acentuar a

⁸⁶ Texto de legenda original: “Figure 4. Pierced and grooved pendants made of animal bone and teeth, the most common personal ornaments of Europe’s late Neandertals, all from basal Châtelperronian level X of the Grotte du Renne (Arcy-sur-Cure, France): (a-b) fox canines; (c) bison incisor; (d) lateral phalange of reindeer” (Zilhão, 2011, p.121).

⁸⁷ Texto original: “(...) post-dates by five millennia the first archaeological or palaeontological indicators of modern human immigration” (Zilhão 2007 apud Zilhão, 2011, p.125).

⁸⁸ Texto original: “(...) the explanation for these novel developments must therefore be sought in transformations occurring at that time in European society, not in the human brain” (Zilhão, 2011, p.125).

⁸⁹ Zilhão, J. (2011). The emergence of language, art and symbolic thinking. *Homo symbolicus: the dawn of language, imagination and spirituality*. Christopher S. Henshilwood and Francesco d’Errico, eds, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 111-131.

referência de que “os resultados obtidos em 2017 atestam, desde já, a presença, no sítio de vestígios dos primeiros homens anatomicamente modernos e do Homem de Neandertal. Os dados estabelecidos a partir destas ocupações vão permitir delimitar a área ocupada do sítio ao longo de dezenas de milhares de anos, comparar os vestígios, as atividades desenvolvidas por estes grupos humanos e definir os territórios com base nas rochas exploradas”⁹⁰ (Aubry, et al., 2018, p.21). Deste modo pode-se com mais segurança considerar estar-se perante registos visuais que potencialmente surgem da necessidade de criação de “sistemas de identificação e diferenciação social que se estendessem além do indivíduo, para incluir as paisagens e recursos reivindicados como território por diferentes grupos”⁹¹ (Zilhão, 2011, p.127). O que inevitavelmente inclui uma utilização de simbólicos ornamentos corporais e as descritas dimensões vivenciais de significado cultural. Vias de expressão e manifestação artística, que poderiam estar interligadas muito proximamente a dimensões pessoais do comportamento, fosse ele de teor individual ou social, ao longo de sistemas elaborativos constituídos por consequência de processos adaptativos. Muito possivelmente também a serem acompanhados de inovação tecnológica, crescimento demográfico, competição, regulamentação a par de múltiplas e diversificadas vias de apreensão simbólica. Portanto, um contexto propício para o surgimento de comportamentos cerimoniais, ideações e questões de propriedade, demarcação de direitos sobre recursos, desenvolvimento de visões imagéticas e simbólicas, mitos e crenças religiosas, revelando poderem ter estado presentes como formas adaptativas às múltiplas questões geradas durante o desenvolvimento humano. A expressão artística em si mesmo, nascerá, no âmbito de todo um múltiplo contexto de desenvolvimento, do qual não pode, de facto, ser apartada. Como refletido por Zilhão (2011), “aí reside a origem da arte, não numa mutação evolutivamente tardia, dotando os humanos modernos da capacidade de pensamento simbólico”⁹² (Zilhão, 2011, p.127). Em suma, estas linhas demarcadas e reconhecíveis no ambiente natural, ao serem criadas por humanos, assumem e enquadram importantes vias constitutivas desses mesmos processos de cognição, nutrindo e expondo uma expressão cultural em permanente constituição.

⁹⁰ Aubry, T., Barbosa, A. F., Luís, L., Santos, A. T., & Silvestre, M. (2018). *Os Neandertais e os primeiros Homens Anatomicamente Modernos no Vale do Côa*: Novidades da Cardina. Vila Nova de Foz Côa: Côavisão, 20, 57-71.

⁹¹ Texto original: “(...) systems of social identification/differentiation extending beyond the individual to include the landscapes and resources claimed as territory by the different groups” (Zilhão, 2011, p.127).

⁹² Texto original: “(...) “Therein lies the origins of art, not in an evolutionarily late mutation endowing modern humans with the capacity for symbolic thinking” (Zilhão, 2011, p.127).

Destarte, os registos paleontológicos sugerem que a expressão cultural encontrada documenta comportamentos que requerem linguagem por via de pensamento simbólico em franco progresso. Todas essas capacidades de observação e de representação detalhada, poderiam tratar-se de conhecimentos técnicos muito precisos e mesmo muito trabalhados, constituindo-se assim como competências em desenvolvimento. Sendo mesmo passíveis de serem aprimoradas como técnicas de desenho, pintura, gravura ou outras, que porventura poderiam ser transmitidas por experientes ‘mestres’ ao revelarem um trabalho dedicado, superação e talento. Acrescidos de ímpeto humano, valor de identificação visual e de seleção de conteúdo. Assumindo a capacidade de organizar elementos visuais sob a forma de composição gráfica, transpondo a ideia para a linha, para a mancha, para o relevo e para efeitos visuais compositivos enquanto decorre uma procura de tradução e leitura percetiva face ao que ocorre. E ainda perante o que se move nas ambiências vividas e que agora emerge como uma intervenção humana que compõe e recompõe. Experimente-se hoje mesmo, a representar tais efeitos da linha na procura de se aludir aos seus conteúdos de imagem e teremos um aporte consciente da dificuldade intrínseca desse mesmo processo de representação. Confrontando-nos também com a mestria necessariamente envolvida na altura e perante um processo de capacitação tanto necessário outrora, como na atualidade. Pode mesmo afirmar-se que “por detrás dos pormenores desses frescos, há um universo simbólico, uma trave-mestra de toda uma sociedade que quer celebrar-se e perpetuar-se” (Tonelli, 2020, p.208). Como referido na obra ‘*Os primeiros artistas*’, Bahn & Lorblanchet (2017) ⁹³, concordando com a visão de que a expressão estética tenha surgido desde muito cedo na história da humanidade, acentua-se que tal possa ser denotado “tanto em aquisição de produções naturais como na criação de novas formas, processos que libertaram os primeiros criadores do mundo material circundante, elevando-os para o mundo das ideias, símbolos e arte” ⁹⁴ (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.329). Pelo que fica revelada uma permanência de comportamento “que vai para além da imediata satisfação das necessidades de subsistência” ⁹⁵ (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.329). Podemos, portanto, dizer que as técnicas, os materiais, a identidade partilhada em cada imagem composta

⁹³ Bahn, P., & Lorblanchet, M. (2017). *The First Artists: In Search of the World's Oldest Art*. London: Thames & Hudson.

⁹⁴ Texto original: “both in the acquisition of natural productions and in the creation of new forms, processes that freed the first creators from the surrounding material world and elevated them into the world of ideas, symbols and art” (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.329).

⁹⁵ Texto original: “that goes beyond the immediate satisfaction of subsistence needs” (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.329).

com pontos e linhas, isoladamente ou em grupos, organizando composições mais ou menos figurativas, mais ou menos complexas, demarcam dedicação, valoração, intencionalidade e percurso de criação estética.

Como refere Guido Tonelli (2020), muito embora não possamos saber com exatidão o significado que os Neandertais atribuíam às suas representações, elas estariam seguramente investidas de imenso valor, sendo os rituais e as cerimônias consideradas de importância vital para a coesão dessas sociedades. Os ambientes de composição gráfica encontrados são extensos. Uma procura de beleza que vai muito além de uma noção simbólica de número ou diversidade, parece emergir em distintas superfícies e em distintos planos rochosos, como que ligando sequências de imagem numa proposta de leitura que vai sendo conduzida por linhas. Em si mesmo capazes de conter valências de riqueza e unidade estética. Além de revelarem a procura de campos cénicos que inspiram a sensação de mover, de ligar, de sequenciar, de compor, contando com destreza técnica. Em suma, a construção da grande história das origens, encontrando-se intrínseca e intimamente ligada aos processos do que nos torna humanos, aparece-nos frequentemente registada por meio de ‘uma linha’. Com uma natureza praticamente indizível, que inevitavelmente nos lembra que nunca se saberá exatamente quando se iniciou e onde mergulha as suas raízes nos mistérios do tempo, mas que muito significativamente, ainda aqui está. Por conseguinte, é na leitura de um universo em contínuo mover e em contínua expansão, à luz do valor desta atenção dirigida a uma apreensão da linha, da sua viagem como fonte de informação que atravessa estruturas, que gera transformação e cria imagem, que este trabalho pretende ir sugestionando reflexão.

1.2.3 – A linha, um desvelar de imagem

Partindo da anterior reflexão dedicada à observação de primeiras linhas encontradas em vestígios arqueológicos rupestres, seguimos viagem considerando a linha na perspectiva de uma sua possibilidade de desvelar imagem. Grandemente procurando estar atentos ao que surge na representação visual, rumo a uma linha que para além de evidenciar a forma, também permite o permanecer da atenção dirigida ao que se percebe globalmente num ambiente contextual. Muito embora a investigação aplicada a ancestrais imagens esteja longe de estar terminada, consideraremos a eleição de algumas imagens de particular interesse pelo seu uso do elemento linha. Procurando observá-las como um todo de informação e acrescer o sugestionar de uma acentuada atenção a impressões de movimento contidas na imagem. Atentos inclusivamente à

visualização de alguns aspetos de composição visual tradutores de uma dinâmica intrínseca às figurações.

De entre as múltiplas vias de aproximação a este estudo, importa-nos também apontar uma possibilidade de investigação aplicada à observação destas linhas, que envolve a proposta de se procurar “analisar e reconstituir experimentalmente os gestos dos gravadores do Paleolítico, a fim de estabelecer a génese dos motivos gravados: descoberta a direção em que as linhas foram feitas, sabendo se era feito com um único movimento ou vários, determinando o intervalo de tempo que os separava, sabendo se constituíam um único evento gráfico ou um projeto cumulativo, e desenterrar as sobreposições e o todo micro-história das marcas com retoques, cortes, quebras, sucessivas posições e mudanças de ferramenta” (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.156). Estes métodos de estudo consideram que através dos “gestos, mais do que as gravar, estes representam o produto tangível das motivações do gravador, porque organizam essas motivações no tempo e no espaço. O gesto pode tornar-se um meio de identificar a intenção e sentido da gravura” ⁹⁶ (d’Errico 1994 apud Bahn & Lorblanchet, 2017, p.156). Queremos assim salientar tanto a importância de um acolhimento de informação dirigido para o que decorre ao longo da observação de linhas mais ou menos demarcadas, mais ou menos evidenciadas, mas também para a alusão a outras possíveis linhas decorrentes do espaço ambiente, da ligação das imagens e dos gestos contentores para as demarcar, como parcela constituinte e como parte de ‘um todo significado’.

Partimos da apresentação de uma pintura figurativa, descoberta por uma equipa de cientistas da Austrália e da Indonésia. Encontrada numa gruta na ilha de Bornéu e descrita em 2014 como uma das mais antigas do mundo, foi igualmente referenciada em 2018, apontando-se que “as pinturas rupestres figurativas da ilha indonésia de Sulawesi datam de pelo menos 35.000 anos atrás (ka) e a arte com stencil da mesma região tem uma data mínima de 40 ka” ⁹⁷

⁹⁶ Texto original: “This involved analysing and experimentally reconstituting the gestures of the Palaeolithic engravers, in order to establish the genesis of the engraved motifs: finding the direction in which the lines were made, knowing whether they were made with a single movement or several, determining the interval of time that separated them, knowing if they constituted a single graphic event or a cumulative project, and disentangling the superimpositions and the whole micro-history of the marks with retouching, nicks, breakages, successive positions and changes of tool (Bahn & Lorblanchet, 2017, p.156) (...) ‘the gestures rather than the engravings represent the tangible product of the engraver’s motivations because they organize these motivations in time and space. The gesture can become a means of tracing the engraving back to its meaning’ (d’Errico 1994)” (d’Errico 1994 apud Bahn & Lorblanchet, 2017, p.156).

⁹⁷ Texto original: “Figurative cave paintings from the Indonesian island of Sulawesi date to at least 35,000 years ago (ka) and hand-stencil art from the same region has a minimum date of 40 ka” (Aubert, M. et al., 2014, p. 255).

⁹⁸ (Aubert, M. et al., 2018, p. 255). A imagem que se segue (Imagem 16 (a) e 17 (b)), representa o que se pensa ser a figuração de um animal caprino em tons laranja-avermelhados, numa posição que pressupõe ser de mobilidade. Está referida como a representação rupestre mais antiga e denota uma pintura enorme representativa de um animal que ainda não se consegue identificar com exatidão, mas que provavelmente possa pertencer a uma espécie de bovino selvagem que ainda se encontra nas florestas do Bornéu. A datação de uma idade mínima de cerca de 40 mil anos, levou à sugestão de poder ser considerada como a primeira obra figurativa que se teria conhecimento ⁹⁹ ¹⁰⁰ ¹⁰¹

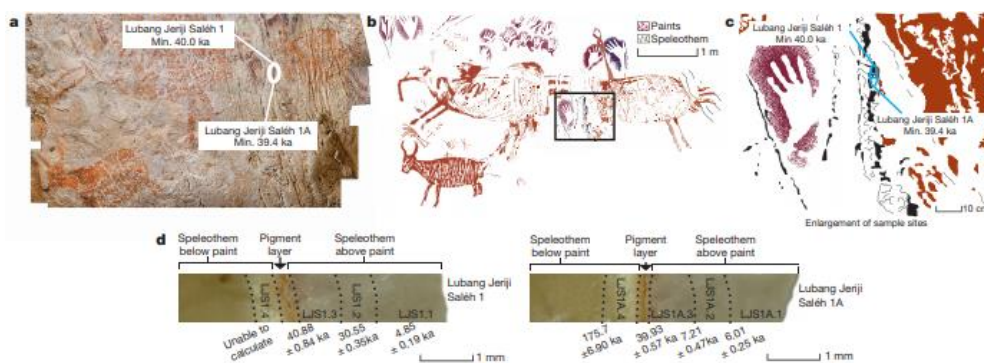


Imagem 16 (a). Arte paleolítica encontrada na gruta do Bornéu.

In: Aubert, M., Setiawan, P., Oktaviana, A. A., Brumm, A., Sulistyarto, P. H., Saptomo, E. W., ... & Brand, H. E. A. (2018). Palaeolithic cave art in Borneo. *Nature*, 564(7735), 254-257, (image p.255).

⁹⁸ Aubert, M., Setiawan, P., Oktaviana, A. A., Brumm, A., Sulistyarto, P. H., Saptomo, E. W., ... & Brand, H. E. A. (2018). *Palaeolithic cave art in Borneo*. London: Springer Nature, *Nature*, 564(7735), 254-257, (image p.255).

⁹⁹ Aubert, M., Setiawan, P., Oktaviana, A.A. et al. *Palaeolithic cave art in Borneo*. *Nature* 564, 254–257 (2018). <https://doi.org/10.1038/s41586-018-0679-9>

¹⁰⁰ Aubert, M. et al. (2014). *Pleistocene cave art from Sulawesi, Indonesia*. London: Springer Nature. 514, 223–227.

¹⁰¹ Aubert, M., Setiawan, P., Oktaviana, A. A., Brumm, A., Sulistyarto, P. H., Saptomo, E. W., ... & Brand, H. E. A. (2018). *Palaeolithic cave art in Borneo*. London: Springer Nature, 564 (7735), 254-257 (Image, p.255).



Imagem 17 (b). Detalhe de figura animal gravado na gruta do Bornéu.

In: Pintura (provavelmente) de um bovívdeo selvagem com pelo menos 40 mil anos, que é agora a pintura mais antiga que se conhece LUC-HENRI FAGE; <https://www.publico.pt/2018/11/07/ciencia/noticia/pintura-figurativa-antiga-conhece-borneu-1850258>. Publicada em 7 de novembro de 2018, 18:52; <https://www.nature.com/articles/s41586-018-0679-9>. Acedido em 11.11.2018.

Uma outra manifestação artística do homem, leva ainda a considerar que a pintura mais antiga do mundo talvez não esteja na Europa, dado que foram igualmente encontradas e identificadas pinturas com pelo menos 40 mil anos em grutas calcárias na ilha indonésia de Celebes, entre o Bornéu e as Molucas, retratando representação de mãos humanas. O estudo, divulgado na revista ‘Nature’ (2014), defende que a produção artística no Sudeste asiático, é contemporânea da europeia, havendo a possibilidade de ser mais antiga. Colocando em dúvida a conceção de que a expressão artística mais antiga, tenha nascido na Europa ¹⁰². Observando demoradamente a imagem, denota-se como a limpidez das linhas, pelo contraste de configuração desta esguia mão, são impressionantes ¹⁰³ (Imagem 18). Qual comoção humana

¹⁰² Em linha: <https://www.publico.pt/2014/10/11/ciencia/noticia/a-mao-mais-velha-do-mundo-poe-em-duvida-que-a-arte-tenha-nascido-na-europa-1672526>. Acedido em 11 novembro 2018.

¹⁰³ A imagem revela a ‘Marca de uma das mãos pintadas nas grutas da ilha de Celebes, Indonésia (Foto: Kinez Riza)’. Em linha: <https://www.publico.pt/2014/10/11/ciencia/noticia/a-mao-mais-velha-do-mundo-poe-em-duvida-que-a-arte-tenha-nascido-na-europa-1672526#&gid=1&pid=1>. Acedido em 11 novembro 2018.

pôde porventura estar presente, aquando da sua primeira observação e perante as bem demarcadas linhas de contorno de uma delicada e esguia mão? A olhos atuais, quase poderia ser vista, poeticamente, como viva.



Imagem 18. Uma mão pintada nas grutas da ilha de Celebes.

In: <https://www.publico.pt/2014/10/11/ciencia/noticia/a-mao-mais-velha-do-mundo-poe-em-duvida-que-a-arte-tenha-nascido-na-europa-1672526#&gid=1&pid=1>. Acedido em 11.11.18.

Na revista Público, ‘Ciências’ (2012), assistimos a uma referência a imagens pintadas a vermelho nas paredes de duas célebres grutas espanholas, datando de entre 35.600 e 40.800 anos e podendo ser atribuídas a neandertais (Imagem 19). Além da figuração de uma mão demarcada por um entorno de vermelho, podem ser observadas linhas em tons amarelos às quais se atribui uma significação simbólica. Neste caso, a linha amarelo-alaranjado aparece evidenciada como uma espécie de entidade, que ora envolve, ora atravessa o registo das várias mãos impressas. Numa leitura de pormenor, podemos apercebermo-nos do detalhe e da justaposição do efeito dessa linha que permeia a figuração dos dedos.



Imagem 19. O registo de mãos e elementos lineares.

In:<https://www.publico.pt/2012/06/15/jornal/os-neandertais-poderao-ter-sido-os-primeiros-artistas-das-cavernas-24720571>. Acedido em 11.11.2018.

Pese embora todo um conjunto de dados e de avaliações tecnologicamente suportadas por meios inovadores, utilizados nas atuais ciências da terra, que cada vez mais permitem contornar alguns dos problemas da tradicional datação por radiocarbono, pela utilização da técnica que mede a desintegração radioativa do urânio contido em minúsculas estalactites de calcite que se encontram depositadas por cima das pinturas ao longo de milénios, o enigma de a quem atribuir estas produções e os sentidos visuais comunicacionais, continua em investigação. Nomeadamente pela equipa internacional de cientistas, da qual faz parte o arqueólogo português João Zilhão, da Universidade de Barcelona, como refere a revista ‘Science’ (2012). De acordo com os mesmos, “as novas datações fazem recuar, em cerca de dez mil anos, a idade das mais antigas pinturas das cavernas até agora conhecidas. E colocam, de facto, a hipótese de que os artistas destas obras tenham pertencido a esse outro tipo de

humanos que conviveu com os homens modernos (nós) na Europa até à sua extinção, há cerca de 28 mil anos: os neandertais”¹⁰⁴. A imagem anterior (Imagem19), reportando e detalhando o aspeto de inclusão do elemento linha numa viagem que parece movimentá-la, ora sobrepondo, ora decorrendo em torno de mãos, levanta a possibilidade de uma leitura visual atenta a impressão de dinâmica e a uma procura de retratar movimentação no interior de um espaço visual.

Interessante constatar que a partir do mais atual reconhecimento do valor das imagens chegadas aos dias de hoje, a pergunta de quem as representaria e de como seriam esses grandes pintores do paleolítico, ainda se mantém em aberto. Sobretudo na direção de nos quisermos aproximar do sentido de opções, vivências, visão e leituras. Reflexões variadas mantêm viva a investigação e ponderação em torno dos contextos à época e a uma maior ou menor necessidade de se recorrer a paralelos com os dias de hoje. Curiosamente, tais questionamentos, podem ainda levar-nos a uma questão com relativa atualidade, se consideramos o porquê de ainda nos dias de hoje nos possa parecer de algum modo estranho, poder-se atribuir um valor de obra de arte a estas obras. Acentuando que de modo factual, estas, além de extraordinárias obras de expressão artística, contêm uma frequente eleição do elemento linha e uma exploração de relações espaciais que incluem a elaboração de distintivas dinâmicas formais ao longo da composição de imagem. O que, curiosa e diametralmente, pode ser encontrado nos mais variados pontos do globo. Porquanto seja seguro pensar que tais imagens demonstrem podermos estar perante artistas de extraordinário talento, grande capacidade de expressão e evoluída capacidade de execução, tal leva-nos a acrescer a evidência de que nos apresentam um nível de observação bastante apurado. Muito capaz de selecionar e sintetizar informação que aparece conformada em distintas linhas, que poderíamos considerar como explícitas e outras implícitas. O que aparece evidenciado em diversas imagens, quer em termos da representação de elementos de impressão estática, quer recorrendo a meios gráficos para impressão de uma qualidade dinâmica. Perante tais evidências, constatáveis em diversas imagens testemunhais individualmente e no seu conjunto, podemos questionar por que nos ocorrerá ainda hoje, pensar que, sendo esses registos de homens cuja vida situada num espaço temporal - com parâmetros evolutivos longínquos e, portanto, homens ditos primitivos - não pudessem pintar de uma forma tão sofisticada, tão refinada, tão detalhada. Pode observar-se uma capacidade para registar o

¹⁰⁴ Em linha: <https://www.publico.pt/2012/06/15/jornal/os-neandertais-poderao-ter-sido-os-primeiros-artistas-das-cavernas-24720571>. Acedido em 11 novembro 2018.

essencial da forma, mas também para eleger a importância de uma globalidade compositiva, chegando mesmo a depreender-se a atribuição de impressões de movimento que englobariam um todo ambiente espacial.

Observe-se o seguinte recurso à linha (Imagem 20), como um elemento de expressão gráfica eleito e bem demarcado, quer na sua dimensão explícita, quer na sua relação espacial e composição que sugere uma impressão de dinâmica visual. Esta, poderia ser interpretada como a expressão de uma linha que foi aplicada em um espaço de composição que ondula tridimensionalmente. Um registo encontrado na gruta de Chauvet-Pont d'Arc.



Imagem 20. Uma linha aplicada num espaço de composição visual.

In: Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc (culture.fr)

<https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

Este recurso e uso da linha implicada por contraste com o fundo (imagem 20), permite-nos ainda, centrarmos uma observação dirigida a perspetivar uma sua qualidade gráfica através das linhas explícitas de onde decorre o contorno figurativo. Mas também comporta a possibilidade de chegar à sensação de uma qualidade dinâmica acrescida através da sua relação

espacial compositiva, porquanto esteja contida numa relação entre linhas intrincadas num ondulante fundo contextual. O que nos sugere um valor de exploração e apropriação bastante desenvolvido, perante relações da linha a surgir no espaço visual ao longo do que possa ter sido a sua demarcação de relações de movimento e de tridimensionalidade, encontrando-se disponíveis para a leitura. Podendo até atribuir-se-lhe uma atual sensação de movimento pela expressão de um cavalo que emerge de dentro da volumetria rochosa. O que no fundo, parece estar a ser apresentado por uma composição sucinta de linhas. Exemplo sugestivo este, que perante os anteriores questionamentos levantados na direção de uma resistência interpretativa que questiona um seu valor de expressão das capacidades humana à época, nos leva a questionar, se tais leituras possam, aprioristicamente, advir da dificuldade de se estabelecer uma perspectiva histórico-temporal de evolução, que nem sempre seja continua e progressiva. Desse modo, levando-nos a demonstrar surpresa e espanto perante perspectivas que alinhem algumas valências da humanidade ancestral, com a possibilidade de potencialidades humanas poderem ter estado tão disponíveis outrora, como ainda estejam, nos dias de hoje. Perante a eventualidade de se acolher uma perspectiva de observação que substancie o valor artístico destas ancestrais representações, poderíamos dispormo-nos a uma abertura para complementares horizontes de observação que considerem a dimensão de linhas tanto explícitas como potencialmente implícitas mesmo aquando da inicial criação da imagem. Ainda que posteriormente, sejam mais ou menos claramente reveladas.

Curiosamente, se prestarmos uma atenta observação à dimensão temporal em causa, tal, permite denotar que o tempo que separa estes artistas do paleolítico dos primeiros sapiens, é consideravelmente maior do que aquele que separa estes pintores do paleolítico de nós mesmos, homem de Cromagnon. Atendendo a essa relativa perspectiva temporal, poderia mesmo ser considerado como, estando bastante próximos de nós na atualidade. Ou, pelo menos, considerar-se algumas proximidades na apreensão visual, ainda que desconheçamos a dimensão de um intencional uso de elementos gráficos implícitos ao longo da exposição dos elementos explícitos. Mantendo a consideração de uma escala temporal alargada. E nesse sentido, poderíamos mesmo vir a perguntar se o homem de Cromagnon, que 35 mil anos antes, observaria, desenharia e pintaria as formas, também perscrutaria a dimensão dos movimentos, das relações espaciais compositivas. E se tais noções de uma qualidade dinâmica, promoveriam capacitação observacional do mundo ao seu redor. E se as possibilidades comunicativas e expansivas advindas de sucessivos momentos de observação e de inúmeras tentativas de causar impressão visual, acentuariam a eleição desse recurso, que se traduz através do fragmento

gráfico que é a linha. Se assim fosse, poderia ainda pensar-se, se estes procurariam capacitar-se pela apropriação da impressão da linha atravessando paulatinamente uma maior e mais aprofundada propriedade de representação. Pelo que poderá ainda questionar-se, se o perceberiam mais como uma busca de detalhe de informação visual, ou como uma via através da qual se obteria uma global sensação de aproximação às figuras representadas. Ou ainda, poderíamos perguntarmo-nos, que outros elementos gráficos poderiam concomitantemente procurar conter no grande plano das suas observações. E o que ocorreria, quer em si mesmos quer na vivência de outros, através da distinta capacidade de expressão de alguns? Ou como seria percebida a necessidade para destacar apenas alguns desses elementos visuais, como é o exemplo do uso de apenas algumas linhas elegidas? E, ainda mais se poderia questionar, ponderando como reagiriam perante resultados visuais que intrincadamente causariam uma impressão, leve ou determinante, acrescida, ou não, mas uma sensação de movimento. Não podemos dar respostas exaustivas a estas múltiplas questões, mas entrando no campo das impressões visuais proveniente do uso da linha, com resultados perceptivos de movimento, não é difícil ponderar e imaginar inclusivamente, que essas linhas eleitas ganhariam sugestivos e apelativos efeitos visuais expressando o que se move. Porquanto estivessem expostas aos efeitos luminosos dos raios solares em diferentes posicionamentos espaciais e horas do dia ou mesmo pelo efeito oscilante de luz provindo da proximidade de fogueiras e tochas de fogo. Pelo que a dimensão de contemplação e de percepção, ao longo da captação de movimento e implicado no uso da linha, teria uma forte probabilidade de estar presente em alguns momentos da experiência humana.

Não bastando um sem número de questões abertas, estas e de outras que poderiam ao longo de processos de investigação ser erigidas, algumas mantêm um plano de fundo para reflexão. Nomeadamente, o perguntar-se porque seriam escolhidos lugares em detrimento de outros para os efeitos de representação visual por via do uso da linha. Que razões os teria levado a desenvolver expressão gráfica criando imagem com recurso ao elemento linha em espaços eleitos? Que dimensão de desenvolvimento criativo, permitiria o uso da linha ou mesmo a procura intencional do poder da evocação do movimento? Que particulares observações e que linhas traçadas explícita ou implicitamente considerando, promoveriam os marcos de transformação mais profundos, contribuindo para o gerar de perspectivas de pensar e de vivenciar a descoberta do mundo, do si mesmo e do coletivo? Estas múltiplas questões, sendo em si mesmo vastíssimas, pretendem apenas abrir algumas das sequentes observações, numa procura de espelhar os potenciais reflexos de um desenvolvimento a discorrer durante o

visualizar e o compor da linha numa atualidade que ainda se questiona sobre os seus ancestrais primórdios.

I.2.4 – Linhas, traçando primórdios

Como percurso de aproximação à linha e a alguns aspetos potencialmente contidos na sua representação visual, é apeladora a afirmação de que a linha, eminentemente encontrada desde os mais longínquos vestígios humanos, seja reveladora da enorme maestria do artista do paleolítico. Por conseguinte, podemos dizer que uma observação detalhada de formas e conteúdos de mensagem, permite ir reconhecendo como uma linha possa revelar um apurado conhecimento do objeto retratado. Tanto em termos de representação em geral, como pelo conhecimento do comportamento animal a que assistimos a estar a ser aludido através de imagem. Uma sugestiva e contentora linha, apresentada com rigor em termos gráficos pelo uso de pormenor enquanto surge na composição de figurações, também podendo ser interpretada como um reflexo da vivência humana perante o que se move. Em diversas imagens assistimos ao contemplar de relações espaciais reveladoras de profundidade, mas também o admirável efeito de dinâmica visual compositiva. Não sendo difícil afirmar neste contexto, a possibilidade de uma apurada capacidade de contemplação a ser associada a memória do observado.

Fosse qual fosse um seu objetivo maior e os distintos modos pelo qual aqueles homens pintavam determinadas cenas, podemos conceber a suposição de que através de um modo de observar e um seu objetivo primeiro, não fosse o de procurar revelar meramente um cenário realístico. Realista, no sentido de uma procura de vir a retratar o maior número de elementos visuais que estivessem conjuntamente diante do seu olhar. Considerando o quanto poderia estar disponível no seu campo de visão ou através da sua memória visual, podemos constatar que para além das figurações vivas desenhadas, não encontramos frequentemente revelados de modo acentuado, alguns outros elementos figurativos que estariam presentes num cenário disponibilizado pela realidade visual de um contexto ambiental. Ou seja, não se assiste à procura de ser feito um apontamento de todos os elementos da paisagem associados às figurações em destaque. Como poderia ser a exemplo o considerarmos que poderiam estar incluídos, elementos de vegetação, elementos de horizonte ou quaisquer outras muito diversificadas sugestões, que pudessem potencialmente estar presentes. Ou, pelo menos, podemos dizer que tal não se nos apresenta como muito evidenciado, tendo-se desvanecido com o tempo. Concebemos portanto, que geralmente estão omissos. O que corresponde, como sabemos aos

dias de hoje, a uma espécie de filtro seletivo de informação perceptiva que ainda hoje espelhamos como uma tendência para se ignorar partes de informação contextual da paisagem, como por exemplo a retenção na memória de espécies de plantas.

Tida em conta essa relevante constatação, podemos acrescentar, contudo, que outro elemento de informação significativa possa ainda destacar mais uma evidência frequente e transversalmente encontrada em diferentes imagens. Ou seja, para além de encontrarmos uma opção de destaque de determinadas linhas em detrimento de eventuais outras, as que foram consideradas como essenciais para a conformação das figuras – bastas vezes tratando-se de linhas de contorno que demarcam com franca evidência uma natureza de contraste perante os seus fundos de representação -, ainda poderia ser sugerida a presença de uma outra noção com consequência gráfica. A qual nos chega por via de uma inferência que dirá respeito ao fator número – num efeito visual decorrente de multiplicidade. Mais propriamente sendo relativa a uma apresentação múltipla de elementos. Porquanto seja frequente encontrar-se numa composição concomitante, vários elementos compostos, idênticos ou distintos, simultaneamente representados num mesmo espaço compositivo ou em espaços cuja leitura panorâmica permite associar as figurações. E muito embora, também possamos encontrar figurações de elementos unitários, de facto, diversas representações parecem acrescentar a noção de uma pluralidade existencial das formas. Sendo que por vezes, esta perspetiva eleita de representação da pluralidade, apareça igualmente representada por uma outra possível perspetiva de conceção auxiliar. Colocando-nos perante a representação da diversidade de espécies de animais a compor quadros de imagem, chegando por vezes, a aparentar a intensão de descrever uma dimensão narrativa de acontecimentos diversificados. Quadros visuais frequentemente interpretados como retrato de processos internacionais de predação, gestação, sobrevivência, proximidade, cópula, entre eventuais outros. Colocando-nos perante o idêntico e o diverso, o unitário e o múltiplo, o eleito e o preterido a aparecer demarcado por linhas que supomos abstraídas de uma sua realidade envolvente. O que perante enquadramentos de imagem em contexto, nos leva a apontar uma outra apreensão relativa a aspetos passíveis de descrição por relações de dimensão e escala.

Colocando-nos perante uma sequenciação de imagens que apontam elementos concordantes aos seus fundos e envolvente, pode ser enlevado um outro aspeto merecedor de enlevo por se encontrar muito frequentemente presente mas também por ser merecedor de uma particular atenção. Referimo-nos a podermos encontrar figurações em representação que

revelam uma captação bastante exata de dimensionamento e proporção. Estando investidas por diferenciados posicionamentos posturais e sugestivas implicações do mover animal. No seu conjunto de linhas participativas parecem implicar uma apreensão inerente de movimento que cria dinâmicas de imagem compostas, sejam elas delineadas de modo mais ou menos evidente por processos de composição visual articulando elementos mais ou menos explícitos, porventura, até com a atribuição de valores de imagem intencional e inerentemente implícitos. A surgir por entre linhas que demarcam e evidenciam posturas corporais, individuais e conjuntas, que terão sido concebidas inspiradamente a partir dos seus objetos de observação chegando à expressão representativa por um elaborado conjunto de relações visuais. Efeitos apropriados por linhas que sugerem mensagem contida na própria ligação de elementos, acometidos por uma gráfica proposta narrativa. A qual nos surge também como um intrincado recurso que se permite a sugerir partes essenciais da representação, fazendo-as emergir perante a perspectiva de uma composição englobante de linhas de um todo relacionado. Por vezes chegando-nos por meio de uma sobreposição sequencial e sucessiva, eliminando ou não, a figuração do que está num plano visual por detrás da figura dianteira. Constatando-se que a par de outras observações relevantes, seja possível apontar um ambiente compositivo de imagem que traduz as concepções de pluralidade e de diversidade, assim como acrescer-se a noção de planos visuais e de escala nascidos da caracterização de proporção em ato compositivo. Chegando a recorrer a efeitos de ligação entre figurações que aparentemente estão implicados num mover postural que narra e fixa momentos de ação na superfície inscrita. Portanto, a constatação de um uso de distintos elementos e elaboradas valências organizativas do espaço visual, criando a impressão do mover. Colando-nos perante a emergência de uma representação intrincadamente dinâmica ao induzir a uma leitura compositiva quando esta se nos apresenta conjuntamente pelo aliar inerente como se de uma panorâmica visual em perspectiva, se tratasse. Tanto mais que sejam esses elementos de ligação, parâmetros de uma concepção mais ou menos implícita, mais ou menos denunciadores de intencionalidade, mais ou menos dirigidos para a criação de foco de atenção no estabelecer de relações de tensão e de equilíbrio. Efetivando a sugestão de um magnífico uso de referenciais gráficos que chegam a transmitir vivacidade e percepção de dinâmica visual. Perante a criação de ligações visuais igualmente implicadas no momento da leitura, estamos a sugerir a possibilidade de traduzirem modos compositivos ao momento da sua criação que incluem algum grau de intencionalidade na procura de retratar o movimento. Estes domínios de observação acompanhados de alguns conceitos-chave, serão

importantes como aspetos de referência para a constituição das ideias que prosseguem, vindo algumas a ser acompanhadas por imagem.

Na procura de se focar um olhar centrado na presença da linha que inclui a possibilidade de esta estar acometida de modo imerso e resultando no efeito de uma qualidade de dinâmica visual, mais ou menos intencionalmente captada a par da observação dos ditos aspetos de pluralidade, diversidade, espacialidade e proporção em ato, direcionados de modo conjuntivo a uma inclusão do mover na composição de imagem, procuraremos prosseguir com imagens representativas. Contextualizaremos as anteriores considerações propondo uma observação de algumas imagens selecionadas para o efeito de nos referirmos a elementos gráficos desenvolvidos por artistas do período Paleolítico. Assentaremos observações iniciais do elemento linha, quer pela referência a técnicas de registo visual, como a materiais, superfícies, figuração e composição global de imagem. Essencialmente optaremos por uma seleção de imagens reveladoras de composição visual conjuntiva, mas também considerando, por vezes uma representação figurativa unitária. Outras imagens por características reveladoras de sequenciação de representações. Ou ainda, por permitir reportar o desenvolvimento de uma espécie de sistemas visuais compostos de acordo com a possibilidade de narrativa gráfica, por retratarem sequências de figuração. Podendo estar a reportar eventos isolados ou compostos a ser concebidos no seio de uma intencionalidade gráfica mais ou menos evidente ao momento da sua criação, mas caracterizando inúmeras tentativas de representação do movimento. O que, além de figuração isolada, também inclui a exploração de efeitos sequenciais que acentuam a evidência de uma série de posturas justapostas e, ou, sobrepostas. Tal, permitirá a referência a linhas claramente demarcadas e bastante explícitas, assim como a presença de eventuais linhas implícitas, sinal de um intrínseco valor de ligação com a proposta de uma leitura de dinâmica visual em possível uso. Evidenciando no seu conjunto de imagens selecionadas a ocorrência de propósitos de ligação a decorrer entre imagens, passíveis de estar a ocorrer durante os processos de criação, ou quando perante uma leitura de imagem composta por um eixo de perspetivação em enquadramento focal.

Nas múltiplas dimensões de se conceber o centrar de um olhar dirigido a linhas de representação desenvolvidas por humanos, estamos a acentuar por um lado, o estabelecer de um olhar dirigido a linhas de contorno frequentemente definidoras de conformação e posicionamento espacial. E por outro, a alinhamentos tradutores de impressões de dinâmica contidas na imagem, tida como um todo, quer numa clara alusão explícita a movimento, quer

na dimensão de uma expressão de intrínsecas forças de dinâmica visual, prenúncio de um mover globalmente implícito a uma elaboração compositiva. Como já anteriormente referido, pela eventual complexidade descritiva destes vários aspetos em destaque, ao longo deste trabalho, por vezes, recorreremos ao situar de uma linha de apoio visual que procura acentuar a sustentação de concepções de progressão formal. Na procura de suportar e indiciar dados de imagem, coloca-a ao serviço de uma mais acessível referência a linhas imersas na condução visual. Nomeadamente propondo uma atenção a ser dirigida para uma espacialidade concentradora de intensidade focal, de modo a clarificar algumas possíveis relações formais de ligação a discorrer face a uma leitura compositiva. Formalmente constituída com o intuito de acompanhar a tradução do mover e proporcionar possibilidades de acesso visual perante a complexidade de uma ambiência visual. Sendo ainda um seu importante propósito, a colação em perspetiva de fatores de dinâmica acometidos nos enquadramentos em estudo. Introduzimos também uma outra relação em observação, referindo-nos a algumas possíveis oscilações da linha implicada, sem alterar um seu efeito intensificador de uma dinâmica global, ou ainda por permitir o destaque de relevantes pontos focais que apontam para pontos de força na tradução de distintas impressões de dinâmica. Assim sendo, importa ainda acrescentar que no contexto do estudo do movimento implicado na imagem, o exercício visual em proposta, engloba o domínio do próprio enquadramento. No qual se situa uma linha de força englobante reveladora de campo dinâmico que sustenta forças compositivas. Através do recorrer a uma linha que se apropria de um efeito estrutural de dinâmica, de algum modo reveladora de aspetos de flutuação e de gestão da tensão ativa, considerando que pode vir a ser implicada na imagem em estudo pela procura de uma justaposição espacial aproximada a uma maior intensidade em campo. Em termos práticos, essa linha de apoio visual será posicionada na imagem de acordo com o que se percebe estar a construir-se de um modo mais intenso, na totalidade da imagem. O círculo que se lhe acrescentou posteriormente, ao estar centrado sobre a linha, apenas procura acentuar um espaço visual merecedor de maior atenção face a aspetos de tensão e redireccionamento de forças. No presente contexto de seleção de imagens representativas, ressalva-se que o recurso dado a esta ferramenta de apoio visual, apenas surgirá nalguns casos mais elucidativos ou como estudo referencial em contexto. Nesses, apresenta-se como uma linha capaz de anunciar e sugerir impressões de intensificada ligação ou aspetos de dinâmica a discorrer no espaço bi ou tridimensionalmente, considerada uma sua implicação sobre imagem fixada fotograficamente.

I.2.4.1 – Iniciais registos lineares

Vejamos, então, alguns exemplos de linhas que traçam os nossos primórdios:

Para um primeiro exemplo relativo a um registo da linha referimos o trabalho de Henshilwood, et al. (2018) em ‘An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa’¹⁰⁵, no qual se faz referência ao primeiro desenho conhecido na história - um padrão vermelho, com traços cruzados - realizado com um lápis de cera ocre, sobre um floco de silício, retificado de aproximadamente 73.000 anos de Idade Média da Idade da Pedra encontrado na Caverna de Blombos, África do Sul. Segundo os autores, as análises microscópicas e químicas deste padrão confirmam que o pigmento vermelho ocre foi intencionalmente aplicado ao floco com um lápis ocre. Dado que “a análise fractal local confirma uma clara diferença na rugosidade entre as superfícies traçadas e outras (...) o que é consistente com a interpretação do desgaste no primeiro produzido por atividade de moagem anterior ao desenho” (Henshilwood, et al., 2018, p.4).¹⁰⁶ ¹⁰⁷ Aliás, Manlio Brusatin, 2011,¹⁰⁸ a propósito das descobertas feitas nesta caverna de Blombos, situadas como testemunhos que revelam a possibilidade de recolher, fabricar e decorar com cor, salienta como “a atitude estética perante o mundo torna-se a sua capacidade de sobreviver na corrida à evolução. Deixando ao mesmo tempo crescer o seu córtex cerebral. Através da cor”¹⁰⁹ (Brusatin, 2011, p.12). A Caverna de Blombos, ao revelar artefactos humanos datados de 70.000 a 100.000 anos de idade, eleva a descoberta como sendo anterior aos primeiros desenhos abstratos e figurativos, produzidos por desenho e datados de cerca de 30.000 anos - conhecidos na Europa, África e do Sudeste da Ásia – vindo de forma admirável, abrir novas considerações sobre a humanidade que os tenha produzido. A amostra de registos de cor ocre, aparenta fazer parte de uma imagem

¹⁰⁵ Henshilwood, C. S., d’Errico, F., van Niekerk, K. L., Dayet, L., Queffelec, A., & Pollarolo, L. (2018). An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa. London: Springer Nature, 562(7725), 115.

¹⁰⁶ Henshilwood, C. S., d’Errico, F., van Niekerk, K. L., Dayet, L., Queffelec, A., & Pollarolo, L. An abstract drawing from the 73,000 year old levels 3 at Blombos Cave, South Africa 4.

¹⁰⁷ Texto original: “Areal fractal analysis confirms a clear difference in roughness between the drawn and other surfaces of L13, which is consistent with the interpretation of the wear on the former as produced by grinding activities prior to the drawing” (Henshilwood, et al., 2018, p.4).

¹⁰⁸ Brusatin, M. (2011), September. Colours in the web-age. In *Proceedings of the 9th ACM SIGCHI Italian Chapter International Conference on Computer-Human Interaction: Facing Complexity* (pp. 11-12).

¹⁰⁹ Texto original: “The aesthetic attitude towards the world becomes their ability to survive in the race to evolution. Letting at the same time their brain cortex grow. Through colors” (Brusatin, 2011, p.12).

maior. Faz uso da linha como que construindo um padrão que inclui o entrecruzar de linhas.¹¹⁰
¹¹¹ É-nos apresentada pela expressão de um ‘primeiro desenho conhecido na história’¹¹²
(Imagem 21). Nela podemos observar a acentuação de algumas linhas que se entrecruzam distintivamente por um tom vermelho mais escuro, relativamente à cor base de um granitado da rocha. A linha e o entrecruzar de linhas, pode ser distinguível.



Imagem 21. Um primeiro desenho conhecido na história.

In: <https://www.theguardian.com/science/2018/sep/12/earliest-known-drawing-found-on-rock-in-south-african-cave> (Wed 12 Sep 2018 18.00 BST Last modified on Thu 13 Sep 2018 13.55 BST). Acedido em 09.11.2018.

Passaremos de seguida a apresentar alguns exemplos de registo da linha, tomando em consideração maioritariamente as representações visuais encontradas na intitulada Caverna de Chauvet, ou Chauvet-Pont-d'Arc, localizada no sul de França. As quais, junto a Lascaux e a Caverna de Altamira, são considerados locais arqueológicos mundialmente relevantes para se observar registos rupestres de vida humana. Sobretudo no que confere a configurações de animais e extensos planos compositivos. As representações nela encontradas permitem contactar com extensos meios de expressão da humanidade ao se assistir a implicação de

¹¹⁰ Texto original: “The earliest known drawing in history – a red, cross-hatched pattern – has been found in a cave in South Africa. Photograph: Craig Foster/University of Bergen/Nature”. Acedido em 9 novembro 2018.

¹¹¹ Tradução: ‘O primeiro desenho conhecido na história - um padrão vermelho, com traços cruzados - foi encontrado em uma caverna na África do Sul. Foto: Craig Foster / Universidade de Bergen / Nature’.

¹¹² Notícia em linha: <https://www.theguardian.com/science/2018/sep/12/earliest-known-drawing-found-on-rock-in-south-african-cave> (Wed 12 Sep 2018 18.00 BST Last modified on Thu 13 Sep 2018 13.55 BST). Acedido em 9 novembro 2018.

mensagem com relevo comunicacional. Nesse espaço interior, há cerca de 36.000 anos, homens e mulheres terão vivenciado percursos de vida e criado uma série de representações artísticas impressas nas paredes de calcário. Ficando essas imagens congeladas para a eternidade dentro de um escudo de calcite e argila, a sua descoberta deu-se em 18 de dezembro de 1994, em Vallon-Pont-d'Arc, em Ardèche.

No contexto do presente estudo, a nossa justificação principal para a eleição destas imagens em detrimento de outros possíveis exemplos, diz respeito ao facto de se considerar que estes apontamentos gráficos consubstanciam casos paradigmáticos da evidência de relações compositivas que indiciam o recurso perceptivo a impressões de dinâmica visual. Os quais se encontram indicados em posicionamentos corporais e espaciais, quer individualmente considerando quer no seu compor de conjunto. Para além de demarcarem um uso do elemento linha, de modo explícito e implícito, numa riqueza visual que permite aceder a significativos aspetos de composição formal. O que de modo interpretativo indicia a possibilidade de intencionais relações visuais dirigidas à leitura de movimento e a quadros permeados por qualidade dinâmica como um todo compositivo. O diferenciador acesso a bancos de imagem de grande qualidade proporcionado pela mediateca que reporta os dados arqueológicos em estudo ¹¹³, foi igualmente relevante para a sua eleição. Não obstante a existência de inúmeros outros exemplos gráficos de extraordinário interesse situados pelo mundo inteiro.

Sendo uma constante de muitas grutas pintadas na antiguidade o reporte a distintas espécies de animais e a representação de algumas interações entre elas, nas imagens selecionadas, assistimos também ao que poderia ser lido como indicadores gráficos de deslocamento no espaço. As quais a acontecer no contexto de potenciais interações de caça entre animais, por exemplo, como seja de leões na direção de bisontes, ou outros. Na Caverna de Chauvet, pode desde já denotar-se, o não se visualizar de modo frequente e acessível a representação de humanos, nomeadamente em processos de interação direta com animais. Nem mesmo de evidências muito explícitas de processos de caça humana de animais. Muito embora a existência de interpretações históricas sugerindo que estas pinturas poderiam ser interpretadas como aspirações de predação no sentido de promoverem a posse do animal que se pretendia, num advir, vir a caçar. A salientar, porém, que esses traçados não apresentam retratos muito evidentes de caça realizada pelo homem na evidência de uma representação humana explicitada

¹¹³ [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.culture.fr/la-grotte-chauvet-pont-d-arc)
<https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21 janeiro 2021.

ou de ferramentas a uso, mas antes parecem reportar eventos que retratam animais, interações entre animais incluindo dinâmicas de caça entre os próprios animais. Curiosamente, o registo de permanência humana nesse espaço, aparece bastas vezes ficando demarcado pela impressão das suas próprias mãos.

Como pode ser observado no aparente pontilhado gráfico que encontramos no ‘grande painel de pontos-palmas’ ¹¹⁴. A composição (Imagem 22) como um todo considerando, ajusta-se à conformação da rocha de fundo e evidencia um apontamento aparentemente pontilhado que corresponde ao registo impresso de uma mão humana. Mas também permite observar a impressão gráfica de algumas palmas de mãos que surgem acrescidas de marcas de dedos pelo contacto dos dedos com tinta, implicando-os depois na superfície rochosa plana. Um fenómeno parcial e possivelmente inadvertido, dado que apenas podemos observar uma impressão ligeira de alguns contornos do dedo mindinho no lado esquerdo da imagem.

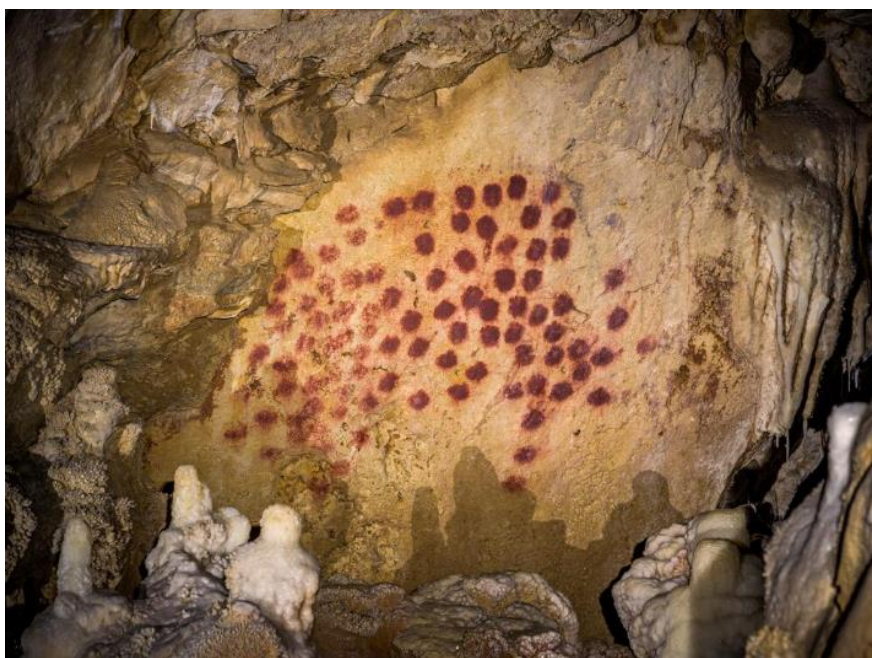


Imagem 22. O grande painel de pontos-palmas de mãos.

In: Grande painel de pontos-palmas, Arnaud Frich. Centro Nacional de Pré-história. Ministério da cultura e comunicação; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021

¹¹⁴ [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21 janeiro 2021.

A imagem considerada agora como um plano inteiro, revela um painel visual que regista um efeito de composição por repetição de elementos com recurso a bases de palmas da mão. Aliás, sendo este tipo de imagem figurando uma mão registada em superfície rochosa, considerada um indicador claro da presença humana na gruta. Composto visualmente através de impressões positivas, demarcam repetição e justaposição de elementos idênticos com recurso à base de uma palma ou de palmas de mãos humanas. O meio técnico operacionalizava-se colocando a palma da mão dentro de um pigmento de óxido de ferro com tons avermelhados para ser posteriormente aplicado na parede e produzir uma impressão por contacto. Pode ser denotado como o espaço ovalado da parede parece influir no arranjo da composição visual, porquanto essas manchas acompanham a mesma orientação contentora ou apenas com ligeiras variações dos seus posicionamentos. Numa observação de pormenor do lado inferior esquerdo, podemos observar uma palma da mão que de modo mais evidenciado, imprimiu muito claramente um dedo mindinho, observando-se igualmente a impressão ligeira de alguns outros dedos a surgir ligeiramente noutras palmas. Salientamos ainda a observação de uma linha de contenção negra mais visível no lado superior esquerdo, que igualmente parece querer definir algum aspeto de contenção. No seu conjunto quase poderíamos perceber a forma englobante de uma grande palma da mão. Perante um seu aspeto compositivo poderíamos dizer que algum tipo de intencionalidade organizadora, esteve presente.

Prosseguimos com um outro exemplar, que neste caso, aponta uma mão impressa em negativo (Imagem 23). Esta técnica de impressão de uma mão distinguindo-se da anterior, pressupõe hipoteticamente a utilização de um tubo pelo qual se sopra um pó de ferro avermelhado, incidindo-o sobre a mão fixada na rocha, desse modo colorindo a superfície em torno da mesma ¹¹⁵. Uma mão humana estaria inicialmente apoiada de modo estático e expectante ao pousar na superfície da rocha. Após a dita emissão de tinta, retirar-se-ia a mão do contacto direto com a superfície, resultando um registo do seu negativo ao imprimir um contorno delineado da mão. Denotamos ainda o registo de uma linha impressa por via de uma técnica de traçado com aplicação de cor negra. Estando esta cor, aliás, grandemente presente neste espaço e até sendo assumida como uma característica na gruta de Chauvet. É observável também que a forte demarcação desta linha a negro, como que denuncia o gesto de uma mão a aplicar um meio riscador sobre uma superfície que contém uma ligeira ondulação e rugosidades.

¹¹⁵ Main negative, [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://archeologie.culture.fr/chaufvet/fr/mediatheque); <https://archeologie.culture.fr/chaufvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21 janeiro 2021.

Concluindo-se que pode ter estado presente, pelo enfrentar de distintas relações técnicas e uma procura compositiva face a distintos elementos gráficos na direção, uma possível resposta elaborativa face a um resultado visual. Quanto à conformação rochosa envolvente, poderíamos assumir que esta parece influir na impressão gráfica dos limites da mão, como observável na parte inferior da imagem. Através da contextualização deste pormenor, colocamos a hipótese de uma ordem de execução relativa aos registos em que a linha é demarcada posteriormente à impressão da mão. Esta dedução parte do local onde a linha negra encontra e sobrepõe o efeito vermelho.



Imagem 23. Registo de mão em impressão negativa.

In: Main negative, [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.culture.fr/la-grotte-chauvet-pont-d-arc);
<https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021

Um outro aspeto muito relevante a salientar em distintos casos, não seria tanto o da cor, mas sim o da utilização frequente, e diríamos perspicaz, dos elementos volumétricos da própria rocha. O que denuncia um recurso complementar e uma intencional utilização de outros aspetos visuais a serem considerados de modo bastante evidente. Esse efeito pode ser particularmente observado no lombo e na barriga de um rinoceronte extremamente bem

delineado (Imagem 24) encontrado na intitulada Cova dos Rinocerontes ¹¹⁶. O desenho desta linha de contorno que configura o rinoceronte segue perfeitamente a volumetria da própria rocha. E poderia dizer-se que, até ganha destaque e acentua realidade, por apropriação dessa e de outras relações visuais em campo. Por esse meio, uma intensidade bem marcante da linha, parece proporcionar tanto a percepção de tridimensionalidade, quanto a impressão de estar face a uma imagem imbuída de movimento que chega a emitir uma vitalidade. Se incluirmos a identificação de outros aspetos e detalhes podemos referir que este rinoceronte fêmea, com pouco mais do que um metro de comprimento, é desenhado com uma postura que transmite algum tipo de dinamismo porquanto as patas dianteiras sugerem um seu projetar corporal para a frente num aparente querer sair da cavidade. Postura corporal que parece implicar direção e força e o impulsionar da sensação do mover. Numa observação ainda mais aprimorada, apontamos a sensação de força animal que parece emergir de modo mais evidenciado, pelo contraste da contenção linear sustentado elemento do corno, que aparenta querer mover a massa rochosa quase nela estando inserido. O efeito de força e acentuação, ressalta à vista.



Imagem 24. Um rinoceronte com destaque de linha de contorno.

In: Cova dos renocerontes, Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.culture.fr/la-grotte-chauvet-pont-d-arc); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

¹¹⁶ Cova dos renocerontes, Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.culture.fr/la-grotte-chauvet-pont-d-arc); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21 janeiro 2021.

Podemos a este respeito ainda dizer que a clareza e a força destas linhas de aspeto muito relevante, ficam acentuadas pela intensidade da cor negra, pela utilização de elementos volumétricos da própria rocha e pela própria densidade da linha, o que no seu conjunto também denuncia uma utilização de elementos visuais bastante sofisticada. Se observarmos de um modo pormenorizado a proporcionalidade revelada pelo lombo e barriga deste rinoceronte extremamente bem conformado por um delinear do seu contorno corporal, e ainda captarmos o acréscimo de intensidade tonal face ao material negro que intensifica quer a força do abdómen quer a força ao longo dos seus duros chifres, no estabelecer de um paralelo de intensidade pela correspondência tonal, podemos ficar surpreendidos. O desenho segue, pois, com muito sentido, a volumetria da rocha, mas também revela a força e o rigor da linha que o define, sendo no seu conjunto aspetos impressionantes. Volumetricamente considerando, está inquestionavelmente bem proporcionado no seu conjunto e ninguém ousaria hoje duvidar de que espécie animal e característica identitária se pretendeu representar. Acresce que a opção de recurso a uma pigmentação negra, produz aqui um contraste visual para com a pedra branca e amarelo contribuindo para um intenso efeito de destaque. Um inegável efeito visual composto, portanto, que mesmo na atualidade mantém força de expressão, o que causaria impacto, também no momento da sua criação inicial. Com o precioso auxílio da volumetria rochosa, vivacidade e mover, parecem assim participar e traduzir um carácter de dinâmica composta, ainda que intensamente expresso pelas linhas deste registo visual.

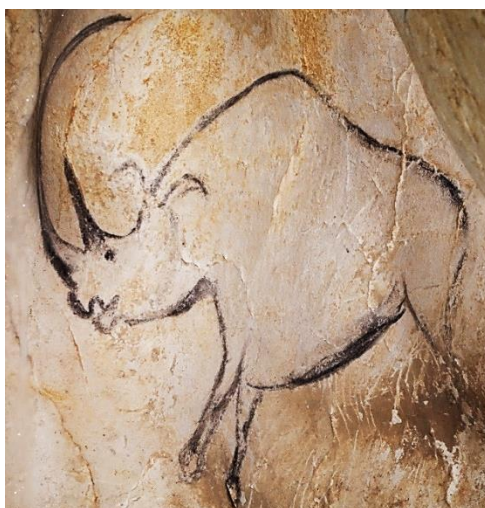


Imagem 25. Linha de contorno e formação volumétrica.

In: Cova dos renocerontes, Arnaud Frich, Centre National de Préhistoire, Ministère de la Culture et de la Communication; Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc (culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chaufvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

O enquadramento de aproximação (Imagem 25), permite perceber como a volumetria da rocha contém e acentua uma intensidade da linha de contorno da forma do animal. E ainda como colabora na construção visual do rosto do rinoceronte, destacando-se o alinhamento do corno e a forte pigmentação negra adjacente ao sulco de relevo. Sendo que também permite acrescer a observação de um potencial de contraste crucial, a ser atingido para com os brilhos cristalinos dos minerais que iluminam. Imagine-se se acompanhássemos esta visualização com uma tocha e a linha do corno negro emergisse ainda mais fortemente desse lugar resplandecendo com reflexos brancos oscilantes. O efeito de um acaso, ou o de uma intencional prospeção de intensidade, que no ambiente contextual da figuração geral parecem fazer parte integrante da mensagem. Deste modo, ponderando-se a possibilidade de algum tipo de visualidade imagética existir introdutoriamente, sendo mantida e acompanhada para se chegar à sua execução. O que pode ter estado envolvido mesmo antes da efetivação dos primeiros riscos a negro. Não fosse assim, e possivelmente não assistiríamos a uma muito colaborante relação compositiva entre os diferentes efeitos tonais e a superfície que a recebe.

Faz-se agora referência a um exemplo revelador de um outro meio gráfico encontrado na mesma gruta, denotando um distinto impacto visual. Recorre a uma técnica distinta mas que igualmente envolve o recurso à linha. Nele encontramos reproduzida a imagem de uma ave registada por uma técnica de figuração que deriva da demarcação de sulcos produzidos por alguma ferramenta capaz de infligir dureza e atrito (Imagem 26). Os sulcos que geram uma linha branca face ao fundo tonal creme, são ambos naturais à própria rocha não apontam para a implicação de quaisquer pigmentos. Sendo este um efeito de contraste formal da linha, porventura algo menos evidente comparativamente com os tons em uso na anterior técnica referenciada. Mas ainda assim, expressando um conteúdo gráfico que fica bem evidenciado pela demarcação de sulcos que conformam distintas linhas, acrescidos de acentuado efeito da volumetria rochosa no qual estão inseridos. Se considerarmos a exemplo, uma potencial linha correspondente a um limite inferior da rocha que aparenta estar em contraposição a um espaço vazio e onde imaginamos estarem a ser assentes as patas da ave, podemos depreender que esse mesmo sentido de leitura pudesse estar a ser considerado aquando da inserção do animal sobre a superfície.



Imagem 26. O registo de uma linha branca.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\); https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/). Acedido em 21.01.2021.



Imagem 27. Linha de contorno e estrutura de penas.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\); https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/). Acedido em 21.01.2021.

Uma observação mais pormenorizada desta representação de uma ave, permite ainda apontar a possibilidade de uma intencionalidade expressiva ao captar um outro perspicaz efeito gráfico. Tanto pelo uso da linha contentora numa perspetiva definidora do contorno do corpo da ave, como pelo uso de linhas justapostas na zona do peito desta, dando a impressão de uma procura de imprimir uma específica qualidade visual caracterizadora de um tipo de superfície. Decorrente de alinhamentos adjacentes, referimo-nos à sensação de estarmos perante a superfície do corpo volumétrico que recorre a várias linhas para imprimir o efeito visual das suas penas (Imagem 27). Esta dimensão de uma linha que transmite a ideia de contorno e em simultâneo assume uma estruturação sucessiva de penas, retrata um detalhe gráfico distintivo ao longo da procura de uma reprodução gráfica de detalhe perante uma realidade visionada. Acrescendo a compleição de uma correta proporcionalidade da forma a ser igualmente assumida pelo delinear do efeito de sucessivas linhas da qual decorre a superfície do peito da ave. Um recurso visual, notável. Não restando ainda margem para dúvida, da acutilância dos instrumentos que geram firmes sulcos lineares, o que depreendemos ao denotarmos estarem acentuados com clareza e segurança. E de novo, assistimos a uma interpretação da forma capaz de apontar a referenciais de uma espécie que ainda hoje podemos identificar.



Imagem 28. Linhas de superfície adjacentes.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

O pormenor de aproximação relativo a linhas de superfície dispostas de modo adjacente (imagem 28), pretende ainda situar o enlevo da criação de um efeito visual de penas se sobretudo nos recordarmos do cálam e das raques estruturais de penas de distintas aves, dos seus vexilos justapostos, ou de alguns efeitos tonais encontrados nas asas. No lado direito da imagem, podemos inclusivamente observar uma linha adjacente aparentando uma grande incisão. O que pelo contraste de maior profundidade do sulco, parece não fazer parte do interior e contorno da ave, e poderia ser depreendida como uma eventual linha inicial, ou porventura, como uma parte de outra ave adjacente ou como um indicador do mover de uma asa. Hipóteses, passíveis de um maior aprofundamento.

O próximo exemplo (Imagem 29) (a), recorre a um processo técnico algo paralelizável ao caso anterior. Em ‘o grande cavalo gravado’, encontramos evidenciada a figuração de um cavalo através de uma técnica em que linhas aparecem demarcadas através de sulcos. No qual poderemos observar algumas possibilidades de valorização dos volumes da rocha (Imagem 30) (b) e a incisão de contrastantes linhas brancas num discurrir de justaposição e acentuação da espessura da linha. Qual forte sensação de fluir e de movimento nos é revelada, pelas linhas onduladas que encontramos ao longo da sua espádua, costado e coxa (Imagem 31) (c). A intensidade do seu efeito gráfico fica acrescentada pela definição de paralelas linhas complementares, colocadas ao longo do dorso, contribuindo para acentuar a percepção do mover perante uma leitura de dinâmica que salienta algum aspeto de fluidez.



Imagem (29) ‘O grande cavalo gravado’ (a).

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021



Imagem (30) ‘O grande cavalo gravado’ (b).

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.



Imagem (31) ‘O grande cavalo gravado’(c).

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

Considerando ainda, que o facto de nos termos referido ao uso de linhas complementares (Imagem 31), não seja de somenos importância. A sequência de duas ou três linhas paralelizadas parecendo assentar no corpo do animal, emitem uma impressão do mover

e sugerem-nos poder caber no processo de uma intencionalidade algo mais gráfica porquanto potencialmente alusiva a um sinal que acentua a impressão do seu mover. Acresce que a justeza da justaposição dessas linhas gravadas, só pode ser conseguida com grande destreza e técnica. Ocorre-nos questionar se teriam sido demarcadas num gesto de continuidade e com um instrumento tridentado. Se de um instrumento pontiagudo único se tratar, a execução de ondulação de linhas paralelas, ainda se torna mais admirável.

Prosseguindo com um outro exemplar, sugerimos a observação da intitulada ‘cabeça do urso vermelho’ (Imagem 32). Através dela lemos a cabeça de um urso a aparecer como o conteúdo principal da imagem e porquanto não acedamos atualmente ao registo da figuração do corpo completo ou de outros elementos gráficos. Por meio de uma técnica de traçado com uso da linha de contorno aplicada com a cor vermelha, denota-se o perfil deste urso das cavernas, revelado através de uma linha essencialmente indicativa da zona da sua cabeça. Com um efeito de grande apropriação da forma, distingue alguns detalhes aprimorados como o focinho arredondado, as pequenas orelhas redondas, a postura animal e a proporção bem ajustada a uma espécie reconhecível.



Imagem (32). A cabeça de um urso.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chaufvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.



Imagem (33). Linhas de arredondamento e postura animal.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc (culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

Com uma observação mais detalhada (Imagem 33) da parte registada, poderíamos dizer que, seja considerando a zona do focinho que apresenta uma qualidade de arredondamento da zona de narina, do lábio inferior ligeiramente pendente, da mandíbula bem demarcada, do pescoço pendente, ou das orelhas proporcionalmente arredondadas, chegamos a pormenores que no seu conjunto anunciam um posicionamento postural absolutamente característico de um urso como o conhecemos na atualidade. A maior proximidade de imagem, permite ainda apreender claras noções de volumetria a serem implicadas na linha de contorno e na definição dos seus detalhes.



Imagem (34). Um urso na volumetria rochosa.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

Esta linha de contorno da figura de um outro urso (Imagem 34), apresenta igualmente uma relação visual de colocação da orelha, num posicionamento que remete para uma noção da sua tridimensionalidade. Repare-se no alinhamento volumétrico rochoso, estabelecendo a potencial leitura de uma linha invisível trazida pela ondulação da rocha. Tal efeito intensificador da captação de uma linha invisível, ou melhor dizendo, não demarcada visualmente com um traçado bem evidenciado, mas a ser possivelmente assumida porquanto proveniente da saliência curva a ressaltar volumetria significativa. Ou seja, a associação ao registo de um músculo do pescoço de um urso, anatomicamente considerando, semelhante ao efeito de uma saliente carótida, poderia ali ser interpretado.

Do conjunto de exemplos apontados, poderíamos dizer que encontramos contempladas linhas bem visíveis e outras imersas na volumetria, traduzindo forma em movimento. Para

melhor o evidenciar nas imagens que se seguirão, a par de quaisquer outros aspetos significativos, acrescentaremos um acentuar de atenção a impressão do mover.

I.2.4.2 – Uma linha em movimento

Querendo manter um olhar na produção da linha, vejamos mais alguns exemplos de linhas, agora, com um particular acréscimo de atenção a conteúdos de imagem que especialmente retratem os anteriormente referidos como relevantes aspetos de pluralidade, diversidade e dinâmica. Ou seja, pretendemos ampliar e acrescer estes dados, ao modo de observar as imagens que os retratam por uma conjunção de linhas. Nomeadamente, procurando acrescentando a valoração de elementos de composição visual que sejam múltiplos, distintos e se encontrem a concorrer com o gerar da sensação do mover da imagem.

Para uma melhor contextualização inicial destes propósitos de base, os de uma observação prestada a aspetos de pluralidade, diversidade e dinâmica, fazemos referência à perspectiva defendida por Marc Azéma & Florent Rivère, 2012,¹¹⁷ quando estes referem que “os artistas do Paleolítico desenvolveram um sistema de narrativa gráfica que retratou uma série de eventos recorrendo ao mesmo animal, ou grupos de animais, transmitindo assim uma mensagem educacional ou alegórica”¹¹⁸ (Azéma & Rivère, 2012). Aliás, os autores referem-se ainda, a evidentes e intencionais tentativas de representar o movimento. Chegando mesmo a evidenciar factos que levam a uma leitura conducente a se poder considerar estarmos perante a invenção do princípio da animação. Dado que por imagens sequenciais com base em uma série de imagens justapostas ou sobrepostas do mesmo animal, se tomaria o princípio das propriedades de persistência da imagem na retina. Revelando assim o foro de uma animação construída com intencionalidade, demonstrada até pelo provável uso de discos incisos com imagens, equiparáveis a taumatrópios, como vêm a retratar no seu trabalho de investigação.

¹¹⁷ Texto original: Azéma, M., & Rivère, F. (2012). Animation in Palaeolithic art: A pre-echo of cinema. *Antiquity*, 86(332), 316-324.

¹¹⁸ Texto original: “Palaeolithic artists designed a system of graphic narrative that depicted a number of events befalling the same animal, or groups of animals, so transmitting an educational or allegorical message” (Azéma & Rivère, 2012).

Perante dados que nos aproximam da possibilidade de um sofisticado estabelecimento de percepções visuais relativas a um mover postural implicado, e podendo inclusivamente colaborar com a aceitação de que noções percetivas de movimento e campos direcionais de forças múltiplas, estariam já a ser contempladas no equacionar da criação de imagem compositiva. Importa salientar para a presente perspetiva de estudo que nos interessa particularmente partir de uma observação da linha, a acontecer numa perspetiva do desenvolvimento dos seus percursos e detalhes. Mas também, de modo paralelizável com o acesso a dados em contexto da composição gráfica numa perspetiva de enquadramento global. Decorrendo de uma observação que tenha em conta o modo de confluir de um conjunto de informações, advindas, quer de linhas de conformação, quer de qualidades volumétricas da superfície, quer de outras eventuais linhas de dinâmica global intrinsecamente presentes na composição e geradoras da sensação do mover parcial e estruturante da imagem. Nalgumas das imagens selecionadas, optámos por recorrer ao apontamento de um campo focal. Este meio indicativo de um espaço visual de tensão, significativa gestão de forças em campo e anúncio do discorrer de aspetos ao longo de uma linha que aponta para algum efeito visual de confluência ou dinâmica visual conjunta. Nesse sentido, como apontado inicialmente, para uma mais facilitadora observação e descrição dos aspetos anteriormente enunciados, aquando pertinente, optaremos por suportar o nosso olhar com recurso a uma particular linha dinâmica, ela mesma como um aporte de indícios de movimento ou sinal de conformação volumétrica perante o enquadramento em estudo.

Importa ainda acentuar que para uma melhor compreensão dos meandros deste recurso a uma linha dinâmica, tida como uma base referencial ao longo do estudo, sentiu-se a necessidade de se acentuar uma sua colaboração prestada ao destaque de efeitos conducentes a leitura de dinâmica. Por vezes considerando-a como apoio estrutural que permite sustentação visual enquanto se acompanha a progressão formal ao longo dos efeitos de dinâmica, ficando implicada nos processos de descrição de acontecimentos assentes nela mesmo. As referências identificáveis em algumas imagens, específica e globalmente considerando, têm apenas um carácter de análise sendo retiradas imediatamente após o seu estudo composto. Perante uma linha dinâmica que surge de modo acrescentado à imagem de base, justificadamente assentando ao longo de alguns dos destaques de maior intensidade, recorreremos ao seu uso pela complexidade visual e conceptual implicada em análise das imagens fixas a partir de um ponto de vista. Através do que se pretende ir abrindo espaço de contemplação para alguns dos aspetos formais que emergem mais explicitamente, ou que tenham um carácter implícito que possa ser

relevante no discorrer da investigação. Constituindo-se por vezes, como uma referência implícita, na procura de evidenciar algumas das relações dinâmicas presentes na imagem, também nos permite dirigir atenção para elementos isolados do restante ambiente contextual, na medida em que estes se relacionam com o espaço, ou mesmo, que progridem através dele. O que vai ficando mais clarificado por recorrentemente contactarmos com a dimensão de uma representante imagética apelidada de ‘leve flutuação’ da linha. Como um descritivo que traduz uma impressão visual do que ocorre no ambiente de uma natureza dinâmica, espaço em permanente gerar do mover em campo, e que pelos instantes de um momentâneo fixado na imagem, aparece aqui traduzida numa única linha. Inclusivamente alongável e através da qual se destaca um efémero mas significativo ponto de tensão geradora de um potencial equilíbrio implicado. A caminho de se aceder a planos de visibilidade emergente, denunciando espaço focal passível de assegurar capaz o instante impulso do mover. Lugar chave, em que um processo de progressão situa o instante de redirecionar dinâmico, compondo a perspetivação de um equilíbrio do espaço em contexto. Permitindo a inscrição e uso de um ponto fulcral a ter em linha de conta na progressão da dinâmica formal. O potencial de um ponto tensor que amplia atenção e assegura o aspeto operacional de uma linha-espaço em movimento. Porquanto esta se possa prestar a uma colaboração com a análise das imagens, recorreremos a algumas linhas complementares ou ao anúncio de um seu carácter de flexibilidade, sempre e apenas na procura de se constituir como um auxiliar de observação.

Mantendo em consideração algumas das representações encontradas na Caverna de Chauvet - Pont d'Arc,¹¹⁹ abrimos alguns exemplos de observação de imagem, recorrendo pontualmente, às anteriormente referidas linhas de suporte a observação como aporte da visualidade intensificadora e emergente. Chegamos assim ao setor ‘friso dos rinocerontes’ (Imagem 35). O exemplo de um claro desempenho de conformação de figura que recorre a delimitação do contorno da forma através de uma linha. Com recurso a pigmentos avermelhados e nalgumas partes ganhando uma qualidade de mancha. Importa-nos apresentar a conformação do espaço envolvente da gruta onde se localiza, situando a figura de um rinoceronte ao nível do olhar humano.

¹¹⁹ Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc (culture.fr). Em linha: <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21 janeiro 2021.



Imagem (35). Um friso de rinocerontes.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.



Imagem (36). Figuração parcial de um rinoceronte.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

Tendo em consideração a imagem de panorâmica da gruta (Imagem 35), poderíamos dizer que o posicionamento corporal deste animal não estando alocado a um nível térreo, fica sobretudo demarcado pela sua direcional implicação numa superfície vertical inclinada, mas assume um posicionamento paralelizável ao solo. Numa possível aceção de horizontalidade e

como que observado a partir de um seu perfil lateral. Uma linha demarcada em tom avermelhado (Imagem 36), sugere-nos que algumas das suas partes poderiam originalmente anunciar o uso de mancha mais extensas, podendo também indiciar a implicação de alguma tentativa de transmitir volume e superfície. A visão lateral do corpo do rinoceronte aparenta descrever uma pata e um alongamento muscular que está mais próxima do observador, por estar demarcada por linhas de maior intensidade, se comparadas com a pata que aparenta estar na traseira dessa. Não assistimos a um efeito de sobreposição de linhas dando uma impressão de transparência óssea, mas antes, a um assumir da matéria da pata por estar demarcada com maior acentuação. Este uso da linha acentuada, também nos parece revelar mais um indicador de complexidade visual envolvida. Ou seja, a intensidade de uma linha que assume uma pata dianteira e que se sobrepõe visualmente a outra, é assumidamente possível de considerar e amplia a noção de uma volumetria em perspectiva.

No mesmo setor, encontramos a figura de um mamute (Imagem 37). Uma conformação do tronco do animal recorre à definição de uma linha de espessura algo regular recorrendo igualmente a um tom pigmentado de vermelho. A imagem intitulada de ‘mamute vermelho’, apresenta uma linha de definição parcial do contorno do animal. Ou, outra forma de o considerar, seria dizer que traduz um registo mais simplificado da forma, optando pelo uso quase exclusivo de uma linha contínua de contorno que não parece procurar apontar outras partes ou outros detalhes do corpo animal. Mas como linha de contorno, é firme, traduz uma procura de proporcionar e identificar partes essenciais. Como o lombo, patas, cauda, cabeça, tromba, presas, num assumido perfil lateral. Por outro lado, as posturas dos animais adjacentes, sendo multidirecionais, denunciam algumas formas sobrepostas ou possivelmente inacabadas, aparentemente retratando posicionamentos laterais, em pé, e transmitindo outras posturas que se poderia propor como representando algum aspeto de imobilidade ou de pausa. A presença simultânea de impressão de mãos humanas, acompanha a composição e sugere a possibilidade de algo que acontece. O que, no seu conjunto, nos leva a questionar o que os humanos de outrora, pretenderiam transmitir com a implicação de uma conjunção de distintos elementos ao longo de um mesmo espaço visual em panorama. E mesmo que executadas isoladamente, num resultado de leitura dos grafismos, ao se encontrarem situados num espaço visual próximo levam-nos a considerar a possibilidade de também poderem estar a ser relacionadas numa composição de figurações. Na realidade, os distintos elementos parecem ter sido colocados sobre o plano de uma superfície praticamente única. E se assim for, uma leitura visual com aporte de narrativa, também seria uma possibilidade a contemplar como disponível à época.



Imagem (37). As linhas vermelhas de um mamute.

In: Mamute Vermelho, Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc (culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chaufvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

O seguinte plano de imagem realizado sobre uma superfície previamente raspada na rocha, apresenta uma vista geral do ‘Painel das renas’ da gruta Chauvet - Pont d'Arc’ (Imagem 38). É composto por treze animais desenhados a carvão. Destaca-se dos anteriores exemplos, pela preparação da superfície e pelo recurso a uma técnica de inscrição aplicando o tom preto do carvão. Observa-se um acréscimo de definição da linha e uma intensidade bem demarcada em algumas linhas. Pluralidade, é visível pela observância de diversos animais em plano visual próximo. Distintos elementos e de diferentes espécies, anunciam uma mensagem intrincada, traduzindo um ambiente de diversidade. Efeitos de mobilidade e dinâmica parecem estar a ser traduzidos por múltiplos direcionamentos em diferentes níveis de solo e de inclinação. Assistindo-se a sobreposições corpóreas e até elementos figurativos inteiros, mais próximos ou mais isolados. Temos a impressão de que recorrem a definição de diferentes posicionamentos posturais e implicam diferentes direções do mover. E, até, que apontam não só a permanência estática, mas também implicam aspetos de velocidade implícita. No seu conjunto, somos levados a fazer algumas leituras que nos indiciam uma intencional e rica conjunção dos

elementos. Encontram-se situados em espaço próximo e aparentam a perspectiva de um compor de distintas figuras, mas desta feita, a surgirem de modo mais intrincado, se compararmos com o exemplo da imagem anterior. A possível procura de alusão a uma mobilidade em campo e a uma narrativa do que acontece, seria passível de considerar.



Imagem (38). Um painel de renas.

In: Painel das Renas. Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc (culture.fr): <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

O seguinte plano de imagem (Imagem 39), apresenta uma vista geral do anteriormente referenciado ‘Painel das renas’ da gruta Chauvet - Pont d'Arc ¹²⁰, agora, através de um plano visual mais alargado. A partir desse plano abrangente que está a ser destacado pelo ponto de vista de um observador mais afastado, situaremos de modo implicado sobre a imagem uma linha de apoio. Pretendemos que esta linha atravesse globalmente a dinâmica geral da imagem e procuraremos através dela, situar alguns aspetos de observação.

¹²⁰ Referência original: Panneau des rennes, “Vue générale de ce panneau composé de 13 animaux dessinés au fusain sur une surface préalablement raclée. En haut, on distingue une tête de cerf et une tête de cheval placée entre deux rennes fuyant dans des directions opposées. Au centre, on trouve deux cerfs, tête-bêche, encadrés par un bison et un aurochs surmontant un cerf suivi d’une tache rouge. Sous les cerfs, à 0.50 m du sol on a un mouchage de torche et une tête de cheval très schématisée.” Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication. Acedido em 21 janeiro 2021.



Imagem (39). Um painel das renas em plano alargado.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.



Imagem (40). Painel das renas com recurso a uma linha.

Na imagem composta (Imagem 40), que apresenta ‘o painel das renas’ com recurso a uma linha de apoio a observação, pode ser constatado o uso de uma linha referencial que atravessa diametralmente a imagem, tendo sido alocada no posicionamento que nos pareceu mais forte e globalmente assistindo um todo da imagem em campo. Nela podemos observar um padrão de repetição de aspetos tradutores de tensão a emergir por entre as figuras centralizadas, porquanto aparentem estar intensamente a mover-se em direções opostas. Para tanto, tomemos em consideração a ampliação desse aspeto com uso da linha referencial, considerando quer os elementos situados dentro do círculo de apoio, quer na parte de cima desse espaço focal e na parte de baixo do mesmo. Observando a eventual consideração de planos tridimensionais, podemos colocar a hipótese de se tratar de uma narrativa que procura traduzir o que está a acontecer em distintos planos de superfície. Portanto, permitindo estabelecer uma ligação com o que decorre no lado esquerdo da imagem, numa outra superfície adjacente. Possivelmente não se trata da representação de figuras animais umas em cima de outras, pois, se permitirmos uma visualização tridimensional do que parece estar a acontecer dentro do círculo de apoio, ganhamos a acentuação de perspetiva de os animais poderem estar sobre a mesma superfície de solo, embora uns mais distantes do observador e outros mais perto dele mesmo. Colocando essa hipótese, a narrativa apresenta-se num único solo, tridimensionalmente considerando. Uma intencional impressão de movimento parece estar a ser globalmente implicada, tornando-se uma possível leitura a considerar.



Imagem (41). Destaque da direção oposta.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

No topo da imagem, desta feita objetivando um destaque da direção da cabeça do cavalo e do veado, que emerge mais claramente se situarmos a parcela de cima, podemos mais detalhadamente observar a cabeça do veado e a cabeça do cavalo alocadas em direções opostas (Imagem 41). Evidenciando ainda as partes entrecruzadas e os posicionamentos que anunciam uma mensagem imersa de tensão, pela leitura do movimento mais provável de cada uma. De facto, podemos assistir a um possível campo focal de tensão entre elas, que fica agora mais evidente pelo posicionamento de duas massas que parecem estar a dirigir-se para sentidos opostos. Acresce dizer que, no espaço inferior, situável abaixo da linha focal (Imagem 40), assistimos a algo por um lado idêntico, e por outro lado, distinto. Idêntico, na oposição direcional de espécies distintas. Distinto, por as duas figurações principais não se encontrarem traduzidas por sobreposições corpóreas. Sendo que a esse respeito, um semicerrar dos nossos olhos contemplando o espaço focal de uma tensão espacial englobante, como se de um espaço volumétrico se tratasse, pode ajudar-nos a situarmo-nos numa perspetivação indiciadora de uma dinâmica que também aluda a noções de profundidade. Os planos de visibilidade que decorrem deste uso da linha dinâmica, podem assim colaborar com a leitura destes referenciais, permitindo ampliar hipóteses de leitura. Os detalhes em destaque que se seguem, permitem ainda, observar de modo mais pormenorizado as diferentes qualidades gráficas da linha (Imagem 42, 43, 44) enquanto estas configuram as figuras de dois veados e um cavalo. A maior intensidade tonal ou leveza e esbatimento dessas linhas, permitem aflorar a dimensão de gesto implicado e a procura de situar e caracterizar a linha.



Imagem (42). Linha gráfica de diferentes espessuras.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

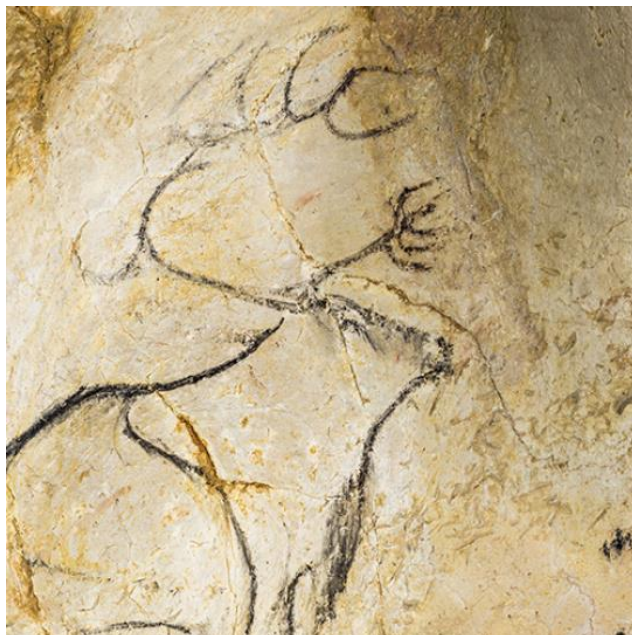


Imagem (43). Linha de acentuação do lombo de veado.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

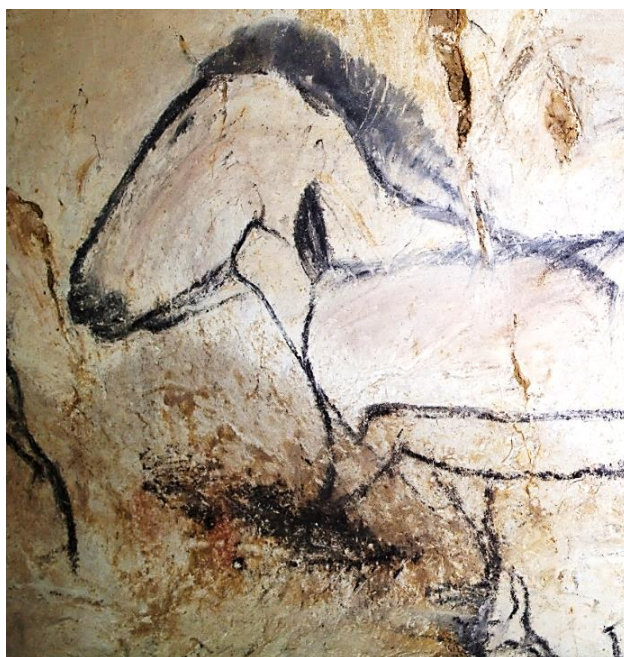


Imagem (44). Linha de acentuação de crinas de cavalo.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

De seguida poderemos observar mais cuidadosamente a figuração dos dois veados, desenhados da cabeça à cauda numa inserção de transparência, seguidos por um bisonte (Imagem 45). Na composição conjunta, a noção de multiplicidade e de diversidade de espécies, aparece enunciada pela presença do auroque, do veado e do cavalo. As volumetrias rochosas parecem estar a ser consideradas na composição global porquanto aparentam alguma contenção das figurações. Veja-se a colocação dos pés dos animais que estão na parte inferior da composição e repare-se na sensação que nos ocorre quando observamos as hastes do veado, que parecem estar mais próximas de nós, assumindo o seu volume na rocha. Ou seja, para além da implicação das volumetrias das superfícies das rochas nos casos das figuras individualmente registadas, também se pode deduzir um uso da sua volumetria numa perspetivação de composição contextual, globalmente considerando. Digamos que parecendo acentuar deste modo, parcelas de informação a enquadrar o que está a acontecer. Sobreposição, justaposição, transparência, direcionamento, planos de ação e mover, parecem estar impressos.



Imagem (45). O bisonte do painel das renas.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

Seguidamente apresentamos um destaque da anterior imagem relativa ao bisonte do painel das renas (Imagem 46) para procurar situar a impressão visual de que supomos revelar uma força de expressão e uma determinação gestual. Uma intencionalidade do artista parece poder ser perscrutável na linha superior de dorso. Através de uma ondulação circular da rocha em torno que parece abraçar a figuração como se de um grande plano se tratasse. Uma eventual intencionalidade de se atribuir força gráfica pela opção de espaço tomada, não é de descurar.

Tal, poderá ficar ainda mais evidente se percecionarmos a leveza e os efeitos de volumetria que se pretendia alcançar, noutros espaços da imagem, nomeadamente no focinho do animal (Imagem 47). Um uso tonal da linha, é um distintivo aqui bem assinalável, fazendo emergir linhas de intensidade e linhas de leveza.



Imagem (46). A força de um bisonte.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc (culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.



Imagem (47). Linhas de intensidade e leveza.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc (culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

Com este percurso visual em sugestão, pretendemos contribuir para uma aproximação a distintos aspetos de composição a surgir de modo simultâneo a referências temáticas. Individualmente considerando ou apontando para grupos de animais, revelando uma gestão de conformações individuais e conjuntas. Proporção, definição e intensidade de linhas, leva-nos seguidamente à pertinência de se observar as imagens relativas ao painel ‘O Pilar dos Bisontes’ da gruta Chauvet - Pont d'Arc ¹²¹, igualmente pertencente ao Centro Nacional de Pré-história. Para uma primeira observação, apresentamos a imagem referente ao seu contexto global, onde se pode observar a figuração de bisontes em proximidade de outros animais diversificados, como é o caso de leões, cavalo, e possivelmente um urso.



Imagem (48). O pilar dos bisontes.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

¹²¹ Referência original: ‘Grands bisons noirs, pendant et félins peints sur les murs de la Grotte Chauvet’ - Pont d'Arc ©J.-M. Geneste-CNP-MCC, Centro Nacional de Pré-história, Arnaud Frich; mur-grotte-ornee-chauvet-pont-arc-ardeche.jpg (1200×798) (grottechauvet2ardeche.com). Em linha: <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21 janeiro 2021.

Numa aproximação à figuração do bisonte (Imagem 49) detetamos o recurso a espessuras da linha e a mancha gráfica. Podemos também observar a intensidade dessas linhas de contorno animal, que tanto revelam uma exploração da intensidade como parecem querer criar efeitos de volume por sombreamentos de mancha muito intensa em algumas áreas.

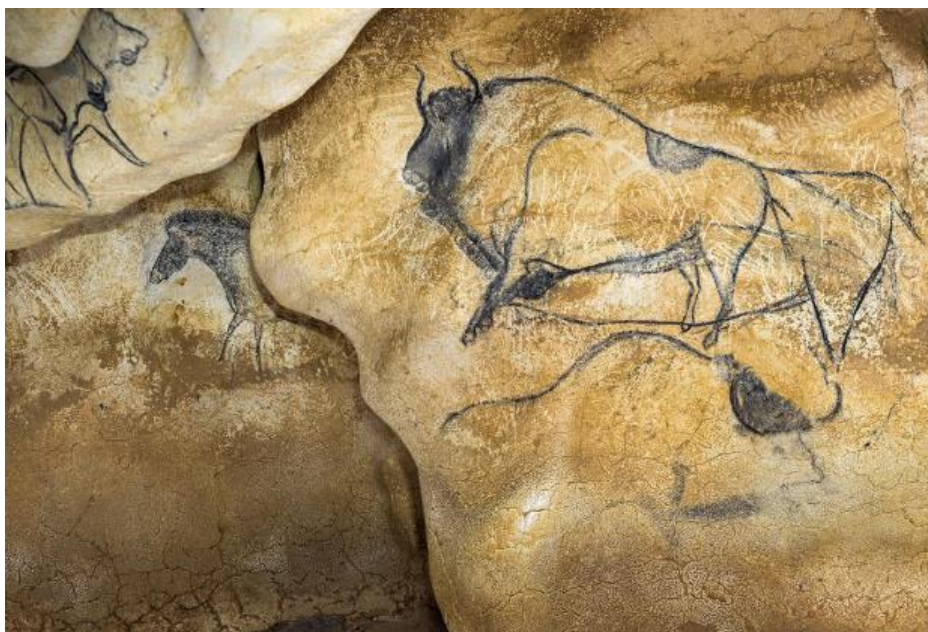


Imagem (49). Espessuras da linha e mancha gráfica.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

Considerando a figuração do bisonte que se encontra mais evidenciado, numa primeira análise do destaque por aproximação, tomamos em linha de conta o lado direito da imagem. Aí, podemos encontrar uma zona lateral onde se pode identificar a existência do que parecem ser duas partes do bisonte ou de dois bisontes, aparentemente cruzados ou sobrepostos. Aparecem desenhados a preto e são realçados com a gravura de diferentes tons escurecidos. A linha de conformação da sua figura corporal, surge extremamente bem delineada. Contudo, o corpo do bisonte em primeiro plano, parece de algum modo estar dividido. Sendo, aliás que, um dos dois traçados aparenta estar superdimensionado, ou porventura, podendo ter feito parte de um ajuste de proporção no momento da sua conformação desenhada. No caso da figuração do bisonte que se encontra num plano mais próximo do solo, observa-se que este está menos detalhado e, aliás, parece ter sido parcialmente apagado pelo efeito abrasivo do que se considera ter acontecido

com a passagem de ursos pelas cavernas. Decorrendo um efeito abrasivo e a consequente remoção de coloração ¹²². Afastando-nos da imagem para acesso a um plano mais alargado, no fundo para o acesso a uma visão mais conjunta e panorâmica, à semelhança de exercícios anteriores, recorreremos de seguida a uma sustentação visual proporcionada pelo recurso a uma linha. Através deste auxiliar podemos mais facilmente contactar com o estabelecer de uma interligação formal, que ao atravessar as figurações amplia e atravessa os três distintos planos figurativos



Imagem (50). Painel do bisonte com recurso a linha de observação.

Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Em linha: <https://archeologie.culture.fr/chaufvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21 janeiro 2021.

Através do recurso a esta linha de apoio aplicada sobre a imagem em estudo, pode denotar-se como a linha de sustentação de dinâmica, proporciona o reforçar de uma leitura de conjunto, numa perspetiva global a partir do ponto de vista do observador. Anunciando uma possível ligação entre as distintas figurações e proporcionando a sensação de envolvimento conjunto das figurações dos três planos. Nesse sentido, a denuncia de eventuais forças de relação dinâmica e tensional em campo, fica mais evidente. E se considerarmos um efeito de leitura que sustenta algumas impressões de tridimensionalidade, tal recurso parece suportar esse

¹²² Referência original: Les bisons du pilier: ‘Ces deux bisons croisés, dessinés en noir sont rehaussés de gravure. Le corps du bison supérieur est dédoublé. L’un des deux tracés semble démesuré. Le bison du bas, moins détaillé est partiellement effacé par le passage des ours des cavernes. Sur le panneau, on note aussi des gravures en tirets alignés formant un signe de type original et l’esquisse d’une tête de mammoth en gravure’.

efeito de conformação de um enquadramento só, parcialmente e globalmente considerando (Imagem 50). Denotar ainda, como através do recurso a esta linha de suporte, um ponto da tensão ocular parece alinhar-se dinamicamente num espaço que aparentemente se situa num aparente vazio entre ambas. Através dele, abrindo possíveis considerações de se tratar de um campo de tensão que é gerado por uma interação entre diferentes espécies animais. No que decorre deste alinhamento em causa, intensidade dinâmica, proporção e espacialidade, podem estar a ser intencionalmente implicadas, e diríamos, de modo muito capaz. E se atendermos a como, a partir do olhar do bisonte, conseguimos verificar uma ligação direta ao olhar do leão situado ao centro, o qual aparece mais destacado graficamente, opera-se-nos uma veemente sensação de um possível campo de tensão formal. Volumetricamente considerando, a sugestão de dinâmica e intensidade, também se encontram suportadas pela conformação rochosa.

Mas, desta feita, além do recurso a uma linha dinâmica, situaremos uma outra linha de apoio correspondente aos anteriores alinhamentos oculares (Imagem 51), ilustrando em (a), o recorrer à utilização de uma segunda linha circular. Pela procura de proporcionar um maior aporte visual na intensidade dinâmica espacial implicada e potencialmente pré-existente na imagem. Este dito efeito focal, como espaço de uma tendencial tensão, mas também de um equilíbrio subjacente, é perscrutável. Um foco visual entre as figurações em campo, mantém-se significativo. Potencialmente, denota ainda, relevantes relações de tridimensionalidade e valora um campo de tensão dinâmica pela emergente ligação e confronto entre figuras.



Imagem (51). Painel do bisonte com recurso a linha e foco de observação (a).

O mesmo podendo ser observável, caso optemos por fazer uso de uma linha dinâmica que revele um mais intenso aspeto de flutuação (b). Ou dirigida a uma eventual maior tensão entre as figuras, suportando a alusão a um campo de tensão dinâmica de maior intensidade (Imagem 52). O uso de uma, ou de outra linha, ainda que distintas, não parece alterar esse mesmo sentido de acesso a um espaço de ligação. E sobretudo, permite a que assistamos mais claramente a uma alocação das direções dos olhares e das cabeças dos animais, no interior desse destaque focal. O inerente aspeto compositivo denuncia assim, uma inter-relação de figuras que aparentemente decorre do anúncio de um espaço vazio entre as figurações. Em ambos os casos, o recurso a ambas as linhas de apoio, ainda que destrincháveis, aufere a chegada a um espaço vazio, numa apreensão da tensão dinâmica e volumétrica do que parece estar a ser relatado.

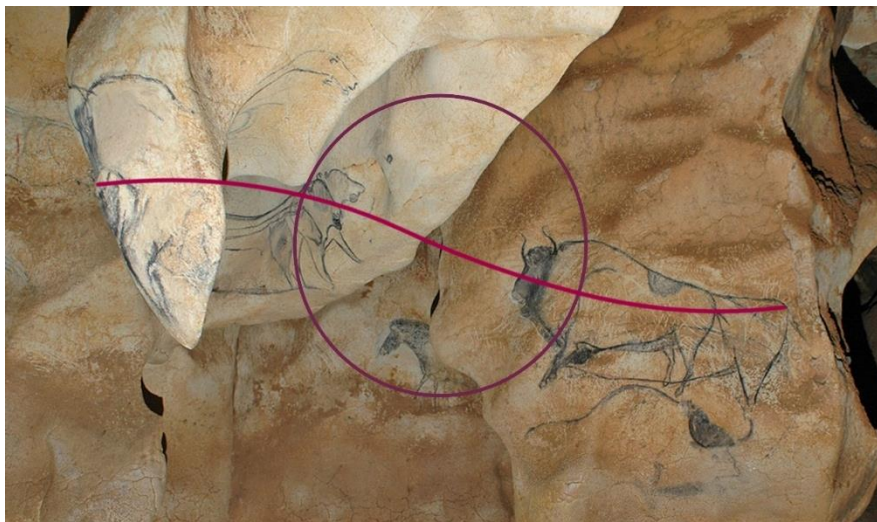


Imagem (52). Pannel do bisonte com recurso a linha e foco de observação (b).

Na imagem que se segue, o ‘Painel dos cavalos’ da gruta Chauvet - Pont d'Arc (Imagem 53), encontramos na parte inferior da imagem, um campo visual que nos apresenta a relação entre dois animais da mesma espécie. Posicionando frontalmente dois rinocerontes, estes aparecem-nos num plano de maior proximidade do espetador. A um primeiro olhar, poderia parecer estarem numa posição de confronto ou de luta. Mas, pensa-se tratar-se de um macho à direita e de uma fêmea à esquerda, a qual tem o corno mais longo e cujo posicionamento parece estar mais a cambalear e não tanto a reproduzir um posicionar de confrontação. O macho, com uma posição aparentemente mais avançada, o que permite a sensação em perspetiva da fêmea com a cauda alçada. E entre os dois, parece poder vir a

acontecer um passo, algo próximo ao direcionar de um salto. Logo, permitindo conceber-se a possibilidade de se tratar antes, de um ritual de acasalamento, de acordo com a análise postural e de movimento do animal, que nos é permitida nos dias de hoje ¹²³.



Imagem (53). Um painel de cavalos.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Panneau des chevaux de la grotte Chauvet - Pont d'Arc (Ardèche) ©J. Monney-MCC; panneau-chevaux-grotte-ornee-chaudet-pont-arc-ardeche.jpg (1200×900) (grottechaudet2ardeche.com). Acedido em 21.01.2021.

Mas mesmo colocando ressalvas a algumas suposições interpretativas, decorrem-nos algumas apreensões consideravelmente claras. Uma gestão compositiva da espacialidade parece acontecer através da representação de várias figuras sustentadas por volumetrias que colaboram com uma dinâmica visual intrinsecamente implicada. Nesse sentido, é de ressaltar a importância da conformação da rocha de fundo, que, sabendo-se, quase sempre, assumir papéis de relevância através de uma volumetria rochosa, parece aqui, muito intencionalmente, fazer parte da composição da mensagem visual. Tal efeito, torna mais evidente a presença dinâmica trazida pela volumetria, mas ainda mais claramente nos aparece, se considerarmos a parte rochosa proeminente, não delineada graficamente, mas ainda assim de grande preponderância.

¹²³ Referência in: 'Documentário Sapiens - Un solo pianeta, St 2019 -I dipinti più antichi del mondo, Luca Lepone, Mario Tozzi', Rai3. Acedido em 24 janeiro 2021.

Assim acompanhando o que foi salientado estar a acontecer a partir da parte inferior, repare-se como a alocação de uma linha de dinâmica inserida de modo ajustável e alinhável para com a conformação mais intensa da rocha (Imagem 54), possa colaborar com a apreensão da globalidade da imagem. Concebendo-a de modo flexível, mesmo que a rodássemos ligeiramente a partir do seu eixo. Ou mesmo, se a deslocarmos paralelamente, decorrente do plano de visibilidade que esta pareça revelar mais fortemente na composição global. Digamos que podíamos assistir ao manter de uma sensação percetiva consideravelmente implícita, mas que, ainda assim, participa na transcrição da intensidade do mover.



Imagem (54). Painele dos cavalos com recurso a uma linha de apoio a observação.

Mas o ponto principal da representação, dir-se-ia, ficar ressaltado, por uma presença concomitante com os cavalos. Os quatro exemplares colocados uns ao lado dos outros, dão a sensação de profundidade a uma cena que emerge com considerável intensidade. E, de facto, a própria ondulação rochosa parece ditar um fulgor da ação, assegurando-nos de uma dinâmica em campo. O destaque seguinte (Imagem 55) pretende ainda denotar um outro uso da linha que delimita a forma. Como a de um contorno que emerge da mancha, fazendo com que a linha apareça destacada isoladamente do seu fundo. Tal, pode particularmente ser observado nos apontamentos da linha situados no lado direito da imagem, correspondendo aos dorsos dos cavalos. O fundo branco no qual emerge atualmente a linha, não permite duvidar da valência

de uma concepção global da figuração individual e conjunta. E apesar da sua aparência não muito acentuada, por contraste, parecem emergir em movimento justaposto a partir de um ambiente situado na rocha. Uma aproximação permite ainda, identificar o recurso a linha justapondo-a a mancha (Imagem 56). Podemos ainda procurar salientar, o particularmente interessante destaque de figuração do rinoceronte em maior proximidade gráfica, mas contrastando a proporcionalidade das restantes espécies pela dimensão e sensação de perspetiva (Imagem 57), no contexto postural de uma interação animal de acordo com a situação antes retratada.

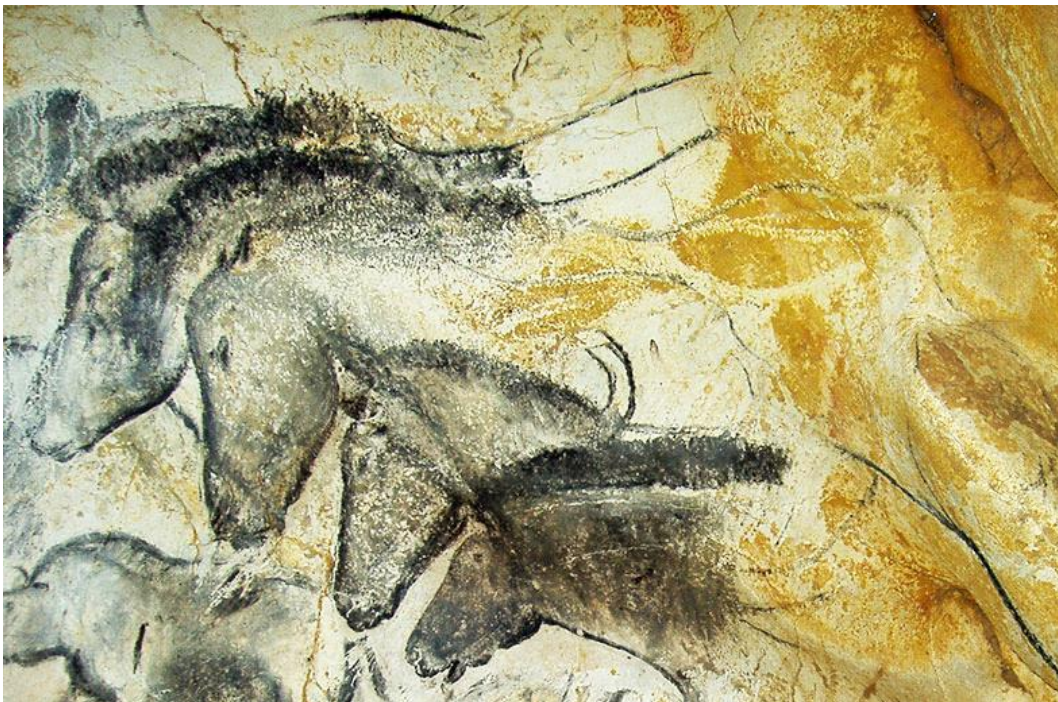


Imagem (55). Aproximação a um conjunto de cavalos.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.



Imagem (56). Uma linha justaposta a mancha.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chaufvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

E mesmo perante a observação de figuras aparentemente demarcadas de modo menos intenso, ou desbastadas pela erosão do tempo, como é caso deste rinoceronte, é possível observar-se uma noção de proporção e posicionamentos representativos de estática e de dinâmica bastante evidenciados e bem-sucedidos. Mesmo face a aparência de uma ausência de figuração da parte traseira destes, os sentidos comunicacionais dos planos volumétricos parecem estar bem assegurados.



Imagem (57). Um rinoceronte contrastado por dimensão e perspectiva.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Rhinocéros affrontés sur les murs de la grotte Chauvet - Pont d'Arc (Ardèche) ©J. Clottes-MCC. Acedido em 21.01.2021.

Conclusivamente, a figuração observável na lateral direita do anteriormente apontado ‘Painel dos cavalos’ da gruta Chauvet - Pont d'Arc, expõe um uso diversificado da linha, tanto apoiando aspetos compositivos de perspetiva, como aparentemente parecendo esboçar um alinhamento passível de apreensões de ação dinâmica implícitas à imagem. Por conseguinte, passaremos de seguida a considerar aspetos de imagem que relevantemente decorram ao longo de uma linha em panorâmica alongável, considerando algumas valências compositivas das imagens selecionadas para o efeito deste estudo.

I.2.4.3 – Imagem ao longo de uma linha

Na perspetiva de prosseguir na observação de imagens ao longo da contemplação do elemento linha, continuamos a tomar em consideração algumas das representações encontradas na Caverna de Chauvet - Pont d'Arc. À semelhança do que anteriormente foi realizado, por vezes recorreremos a linhas de suporte de apoio a observação. Procuraremos selecionar imagens

com maior elaboração compositiva e analisá-las conjunturalmente. Partiremos desse ponto de vista de acesso a uma impressão de dinâmica que possa emergir por entre figurações no seu conjunto. Ou seja, considerando-as de modo implicado na leitura da imagem como um todo em enquadramento. Explícita ou implicitamente considerando significativas valências do mover.

As imagens do grande painel que prossegue, encontram-se na sala do fundo da Caverna de Chauvet (Imagem 58).

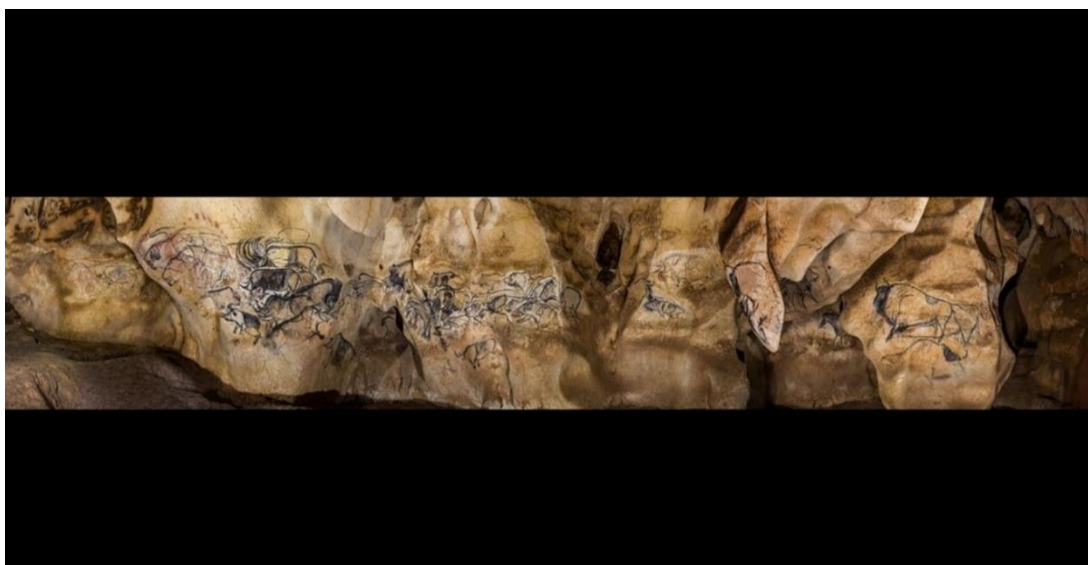


Imagem (58). Panorâmica do painel da Caverna de Chauvet.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediattheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

Tratando-se de um exemplo considerado como o de ‘uma narração gráfica paleolítica’, assumimos que através da sua elaboração, se tenha procurado retratar algum grau descritivo de acontecimentos. E que na sua constituição compositiva, sequencialmente considerando uma sua construção dirigida a uma ligação contextual das figuras, podemos assistir a um todo conectado ao longo da sua configuração. Partindo da imagem que se segue (Imagem 59), pode verificar-se que esta se apresenta com um destaque de partes contornadas a branco. Referenciadas em ambos os lados e situando duas sequências de ação, que exibem leões, presumivelmente num enquadramento ativo de caça. Esse espaço de representação, provavelmente a pretender ilustrar um evento observável na natureza, encontra-se registado no plano de uma parede da caverna.

Situa-se entre o painel de cavalos à esquerda e o painel das renas à direita. Possui dezassete figuras de animais. À esquerda, três leões, cinco cavalos, um auroque, um megácero. Enquanto à direita, um felino e um cavalo, caídos, colocados acima de um bisonte e de um auroque ^{124 125}
126.



Imagem (59). Destaques cénicos do grande painel da Caverna de Chauvet.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

Tomando em consideração um campo visual de maior intensidade apresentado na representação gráfica, situamos a próxima imagem com esse mesmo foco de aproximação, o qual se intitula: a alcova dos leões ¹²⁷.

Como podemos observar nas imagens seguintes, fizemos inicialmente uso de uma linha dinâmica menos intensa (a preto) (Imagem 60). E de seguida, o uso da linha dinâmica, digamos que com um campo de tensão mais acentuado (a rosa) (Imagem 61). Pretendendo-se

¹²⁴ Texto original: “O Grand Panneau da Salle du Fond na Caverna Chauvet, (fotografia: J. Clottes, Chauvet Science Team)”

¹²⁵ Clottes, J., & Azéma, M. (2005). Les Félines de la grotte Chauvet. Lyon: Seuil.

¹²⁶ Texto original: “The Grand Panneau of the Salle du Fond at Chauvet Cave, an example of Palaeolithic graphic narration with, on both sides, two successive hunting sequences displaying cave lions’ (photograph: J. Clottes, Chauvet Science Team)”.

¹²⁷ Texto original: “L'alcôve des lions, ce renforcement naturel de la paroi entre le panneau des Chevaux à gauche et celui des Rennes à droite, compte 17 figures animales. À gauche, trois lions, cinq chevaux, un aurochs, un mégacéros tandis qu'à droite un félin et un cheval en position tombante sont placés au-dessus d'un bison et d'un aurochs. Des points et tirets rouges et une tâche de goethite jaune marquent les animaux.” Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication.”

observar o estabelecer de um campo de forças globalmente considerando-as. Pudemos verificar o destaque de uma maior intensidade na segunda, mas sem alterar a percepção de dinâmica compositiva. Mantemos por tal, o essencial sentido de poderem ser contempladas numa sua globalidade francamente conectada.



Imagem (60). Painel conjunto com recurso a uma linha de observação de dinâmica.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://culture.fr/mediatheque); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.



Imagem (61). O recurso a uma linha de observação de dinâmica mais acentuada.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://culture.fr/mediatheque); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

O plano de aproximação da apresentação seguinte, permite-nos perceber mais claramente a influência das conformações rochosas na própria criação da composição dinâmica. E porquanto, estas estabeleçam uma definição de términos da ação. Pois, encontramos a conformação apenas parcial dos animais, permitindo a introdução de outros (Imagem 62) ¹²⁸.



Imagem (62). Panorâmica do grande painel da Caverna de Chauvet.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

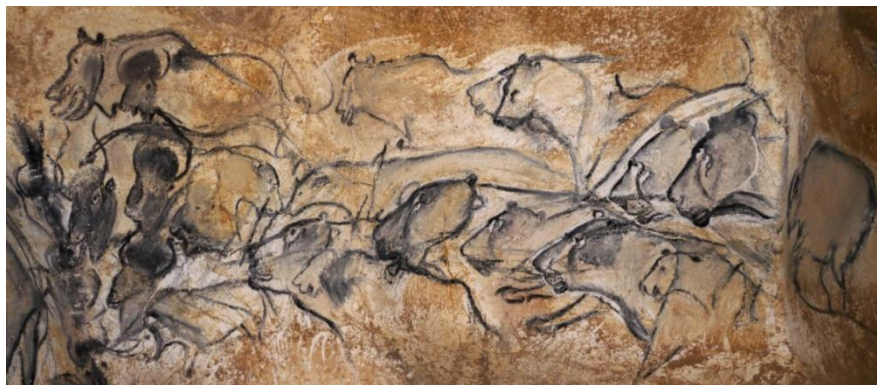


Imagem (63). Panorâmica do grande painel dos leões.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

¹²⁸ Panneau des lions, Salle du Fond de la grotte Chauvet-Pont d'Arc. Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Archéologie en France](https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque).

Deste modo, neste ‘painel dos leões’ (Imagem 63), assim intitulado pela predominância e relevância dos leões, desconhece-se qualquer representação de figuração humana. Na sua visão global, assistimos a uma sequência de animais em contextos de interação e mobilidade que parecem anunciar movimentos simultâneos. Com efeito, como se de um filme animado se tratasse, observam-se múltiplas sequências das figurações. Que poderiam inclusivamente, corresponder a uma mesma espécie em representação, ou não, prosseguindo e metamorfoseando as figurações sequencialmente umas nas outras, numa aparente relação de continuidade. Apelos a leitura de espaço e temporalidade, parecem fazer parte da cena representativa. Uma acentuação de alinhamentos dinâmicos implícitos, são assumidos por nós como consideráveis. Seja na perspectiva de figuras individualmente retratadas, ou na de cenas que nos sugerem a possibilidade de se tratar de contextos de vivência de caça entre animais, sujeitos a prossecução de passos e de desenvolvimento. Perante fases progressivas de atividade, apresentando-se em sucessão e representando um particular senso de movimento ^{129 130}. Mas, dir-se-ia ainda que, estão acrescidos de detalhes absolutamente extraordinários. Antes de mais, como é o exemplo da utilização de olhos justapostos na figura dos leões, criando e salientando a focalização do animal que segue as suas presas, sempre atento e sagaz. E ainda, os sinais dos grandes bigodes do leão que enriquecem a composição, vincados pelo acompanhamento de curvas, linhas e sinuosidades presentes na forma das paredes rochosas. Volta-se a salientar, que também aqui a rocha assume um papel de relevância e mesmo de grande protagonista de uma volumetria que também ela contém mensagem e impressão de dinâmica.

Com efeito, nesta que é uma parede de grande influência no desenvolvimento formal e dinâmico de imagens compostas, descobrimos significativas linhas de aparente invisibilidade, que se sustentam tanto em curvas de rochas, quanto em linhas que demarcam a essência figurativa dos planos frontais. E até de efeitos de segundos planos. Todos eles abrangidos por uma dinâmica espacial unificadora. Aparentando que os leões empurram substancialmente os bisontes que estão a fazer uma curva quase em ângulo reto, como que vindo na nossa direção pela representação visível ao longo da saliência espinal da rocha profusa nessa direção, temos,

¹²⁹ Parte direita do Grande Painel da Sala do fundo (cl. J. Clottes).

¹³⁰ Clottes, J., & Azéma, M. (2005). *Les Félines de la grotte Chauvet*. Lyon: Seuil.

então, aqui um enorme senso de movimento implicado a partir do que é gerado pela tensão de campos de forças (Imagem 64).



Imagem (64). Detalhe do painel dos leões.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

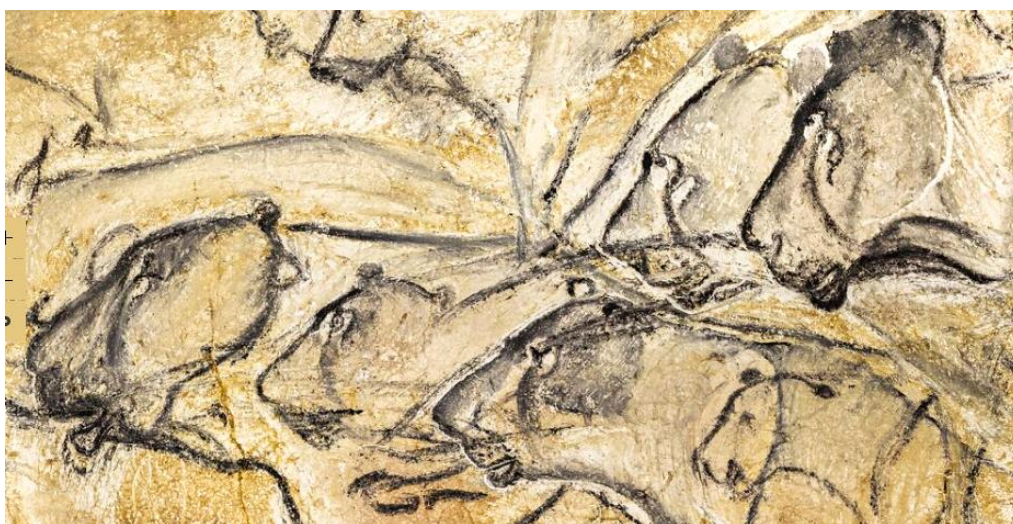


Imagem (65). Pormenor de linhas de face dos leões.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

Nas duas imagens de detalhe que prosseguem, tomando agora em consideração as diferentes qualidades expressivas da linha, apercebemo-nos do recurso a diferentes intensidades da linha e mesmo distintas tonalidades, que vão do negro, ao cinza e chegando ao uso da linha plenamente assente em contrastes de branco (Imagem 65).

O efeito de clareza dos olhos e um direcionamento ocular bastante evidenciado, conseguido por um efeito de justaposição dos mesmos e de uma concordância do direcionamento do olhar nas diferentes figurações animais, também se torna destacável (Imagem 66, 67, 68), sobretudo quando observamos os pormenores de desempenho da linha no registo dos olhos e do olhar dos leões.

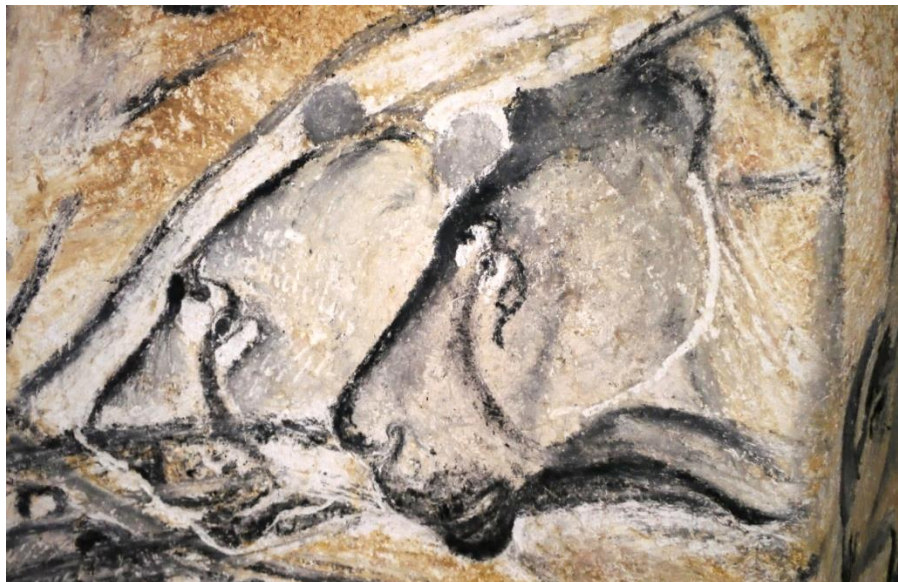


Imagem (66). Pormenor de registo do olhar dos leões.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

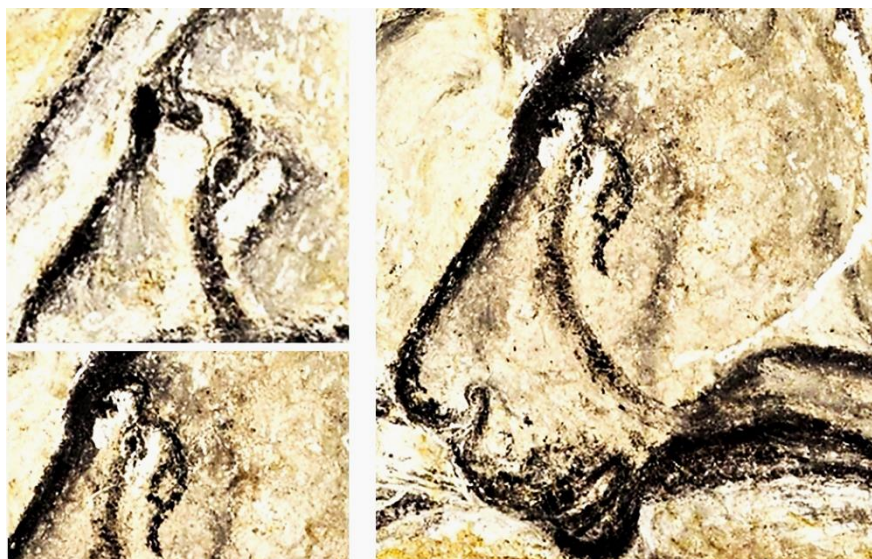


Imagem (67). Pormenor de desempenho da linha no registo dos olhos.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.



Imagem (68). Desempenho da linha do círculo da íris ocular.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

No final de parte esquerda, os vários leões representados essencialmente pela cabeça e pelo início do dorso, acentuam um posicionamento de atenção para com um seu campo de visualização. Denota-se o posicionamento das orelhas para trás da cabeça baixa, na transposição de um comportamento animal que se reconhece com a pretensão de passar algo despercebido^{131 132}. Nesta parte esquerda do grande painel da sala do fundo (Imagem 69) poderíamos enlevar os precisos efeitos visuais da linha, que nos permitem aceder a propósitos de implicar determinação, astúcia e intensidade cénica, no interior de uma dinâmica de conjunto. A dinâmica visual do todo, é absolutamente impressionante. Intensidade, contraste, detalhe, movimento, imersão e justaposição, imersivamente implicadas na rocha, podem-nos colocar em grandioso espanto. E curiosidade perante o que se seguiria.



Imagem (69). Parte esquerda do grande painel da sala do fundo.

In: Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire. Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

¹³¹ Parte esquerda do Grande Painel da Sala do fundo (cl. J. Clottes).

¹³² Clottes, J., & Azéma, M. (2005). *Les Félines de la grotte Chauvet*. Lyon: Seuil.

Perante as anteriores imagens, desde logo reveladoras da grande capacidade de expressão visual humana, denotamos a direção de se implicar aspetos de narrativa a traduzir uma intensidade de eventos e o proporcionar de um efeito de vivacidade investindo na sensação de movimento. No seu interior, a linha parece ter um carácter de eleição e ser um seu exponencial recurso.

Sendo que para além de podermos procurar apreender o grande significado temático de um evento como caça ou a tendencial leitura de se tratar de um exercício de expressão visual que pretenda ilustrar a dominância do mais forte em perseguição do menos forte, pois “a ideia que temos do modo como funcionam as relações naturais está, de um modo geral, sustentada na noção simplista e arcaica de que na natureza prevalece a lei do mais forte” (Mancuso, 2019, p. 127)¹³³, poderíamos chegar a um distinto modo de aproximação a estas. Ou seja, que perante o exercício de observação, pela magnificência das suas composições e sobreposições, poderíamos sugerir ainda algum espaço de questionamento perante um tal sentido mais estrito. Para tanto, importa situar como Stefano Mancuso, acentua ser “fruto de profunda ignorância em relação aos mecanismos que permitem o funcionamento das comunidades naturais”, “sendo totalmente inadequado que, como suporte científico (...) se cite a teoria da evolução de Darwin” (Mancuso, 2019, p. 128), para o efeito da descrição de alguns desses processos. Salientando antes o enfoque de Darwin para a contemplação de uma “infinita variabilidade do ambiente e das circunstâncias” (Mancuso, 2019, p. 128), se considerarmos uma miríade de possibilidades no espaço investigativo à nossa frente. Assim, sendo, tratando-se de imagens que traduzem observações humanas, muito embora aquela primeira constatação possa ser uma interpretação mesmo muito provável - a de maioritariamente retratarem um ambiente de caça - ao longo deste estudo, procuraremos ajustar a nossa observação a outros aspetos. Para tanto queremos acentuar um reporte de dados que nos indiciem concomitantemente a um tema central, um seu acesso a vivência da intensidade focal e a exploração de uma dimensão de dinâmica visual. As quais abririam o despertar para o reconhecimento e desenvolvimento expressivo perante noções de diversidade, variabilidade postural, naturezas comportamentais, processos relacionais entre espécies, ou mesmo múltiplos valores simbólicos em conformação. Procurando chegar aos alinhamentos visuais que deles decorra, mantendo-se acesa e elevada uma observação capaz de aceder ao desenvolver de linhas, numa procura intrínseca de chegar a representações visuais capazes de transmitir vivacidade e movimento. Nesse sentido, reassenta-se a anterior referência

¹³³ Mancuso, S. (2019). *La nazione delle piante*. Gius. Laterza & Figli Spa.

à investigação de Marc Azéma ¹³⁴, pesquisador do Paleolítico e cineasta, pela sua investigação dirigida a explorar a representação do movimento animal através de testemunhos da arte parietal. Igualmente referindo a exemplo, as representações presentes na caverna Chauvet (Aréche) e La Baume Latrone (Gard) e procurando revelar “como os artistas do paleolítico inventaram sistemas de quebra de movimento e de narrativa gráfica” ¹³⁵. De salientar ainda, a referência do seu coautor, Florent Rivère, quando este aponta a relevância de uma procura de reproduzir o movimento animal na perspetiva de representações mais dinâmicas. As quais, implicadas no uso de animais desenhados sobre um disco giratório que ativado provoca leitura de imagem animada. Nesse contexto, ambos os autores sugerem que estas representações em estudo possam ser, inclusivamente, reposicionadas no âmbito de origens de primordiais do cinema. Concebemos, portanto, a possibilidade de se acolher uma arte paleolítica como expressão capaz de transmitir mensagem por via de pinturas rupestres que pretendiam representar narrativa, enquanto desenvolveriam uma tradução visual de eventos plenos de movimento. Fosse ela através de um carácter mais naturalista no sentido da apropriação da capacidade de observação e representação da linha, de detalhes de proporção, de composição formal ou de carácter mais simbólico. Chegando à dimensão de uma intensidade visual dirigida ao que se move, ou a uma narração gráfica com dimensões de leitura individual e coletiva, podemos reconhecer um sentido de permanência destes mesmos trajetos de apropriação visual, também a discorrer no campo de atenção de um qualquer criador e interprete da atualidade. E, “mesmo que seja óbvio que nunca seremos capazes de provar, com certeza, que o artista do Paleolítico queria representar um movimento, ou uma sequência de movimentos, a experiência que temos hoje permite-nos afirmar que essa hipótese é cada vez mais provável” (Azéma & Rivère, 2012, p. 317) ¹³⁶ ¹³⁷. Na mesma ordem de ideias, também não podemos ter certezas quanto ao seu recurso a uma apreensão da dinâmica implícita na ligação sequencial destas. Nem do gerar de leitura por via de um acesso a um campo focal sustentado no campo de forças, ou

¹³⁴ Azéma, M., & Rivère, F. (2012). Animation in Palaeolithic art: a pre-echo of cinema. *Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press. 86(332), 316-324.

¹³⁵ Texto original: “Palaeolithic artists have invented systems of breaking down movement and graphic narrative” (Azéma & Rivère, 2012, p. 316).

¹³⁶ Azéma, M., & Rivère, F. (2012). *Animation in Palaeolithic art: a pre-echo of cinema*. Antiquity, Cambridge: Cambridge University Press. 86(332), 316-324.

¹³⁷ Texto original: ‘Even if it is obvious that we will never be able to prove with certainty that the Palaeolithic artist wanted to represent movement or a sequence of movements, the experience we have today allows us to assert that this hypothesis is more and more likely’ (Azéma & Rivère, 2012, p. 317).

de alguma atenção a linhas de horizonte ou a intenção de representação da potência ou subtileza física do animal, ou a expressão de uma riqueza da variabilidade formal a acontecer no meio ambiente das múltiplas circunstâncias à época. Mas, anunciando alguns aspetos de leitura potencialmente assentes nas suas linhas de representação, esperamos brevemente contribuir para um valor de estudo da dinâmica visual imersa nas suas composições. E ainda que tais possibilidades de investigação, acrescentando atenção aos descritos elementos, possam merecer um estudo bastante mais prolongado. Aponta-se ainda, a título de acentuação destes aspetos, a sustentação que Azéma & Rivère (2012) apresentam, relativa ao uso da narrativa e da representação do movimento, quando estes foram enriquecidos por estudos de etologia. Os autores, a partir de objetos de estudo presentes em paredes de cavernas e em arte mobiliária pré-histórica, por meio da inclusão de dados advindo da etologia, especialidade da biologia que estuda o comportamento animal inato ou instintivo, aprofundaram significativas observações interpretativas. Tomando em consideração uma imagem de ‘o painel dos três leões’(Imagem 70), repare-se como os etologistas especializados tendem a ver a composição ‘uma cena de pré-acasalamento’^{138 139}. Além das figuras principais, considera-se que este painel tenha registado os traços de múltiplos eventos antrópicos (pressão, fricção, impactos, tocha soprada, facetas de argila ...) e de animais (arranhões, garras, polimentos ...),¹⁴⁰ como referido pelo Centro Nacional de Pré-História. Mas a consistência e entrecruzamento destas linhas principais, é impressionante. Conformação, proporção, volume, postura, posicionamento de detalhes, justaposição, paralelismo, movimento, proximidade e um quase suspense estático-dinâmico, cabem nessas mesmas linhas. O uso, portanto, da narrativa e da representação de um evento pela essência do seu movimento, assumindo a vitalidade postural em observação e uma procura de representação formal acentuada pela linha. Concebemos, assim, que uma dita apreensão de dinâmica implícita na ligação das figurações, no gerar de leitura de um campo focal sustentando um campo de forças, na representação da potência ou da subtileza física animal, ou na expressão

¹³⁸ No painel de três leões, os etologistas de leões veem nesta composição uma cena de pré-acasalamento. Além das figuras, este painel tem registados os traços de múltiplos eventos antrópicos (pressão, fricção, impactos, tocha soprada, facetas de argila ...) e de animais (arranhões garras, polimentos ...). Arnaud Frich. Centro Nacional de Pré-história.

¹³⁹ Referência original: LE PANNEAU DES TROIS LIONS - Les éthologues spécialistes des lions voient dans cette composition une scène de pré-accouplement. Outre les figures, ce panneau a enregistré les traces de multiples événements tant anthropiques (appuis, frottements, impacts, mouchages de torche, placages d’argile...) qu’animaliers (griffures, polis...). Arnaud Frich. Centre National de Préhistoire.

¹⁴⁰ Texto original: “Palaeolithic artists have invented systems of breaking down movement and graphic narrative” (Azéma & Rivère, 2012, p. 316).

de uma riqueza postural e uma variabilidade formal do meio ambiente nas múltiplas circunstâncias da vivência terrestre, possa, de facto, criar espaço de abertura a complementares aspetos de leitura potencialmente a decorrer ao longo do processo de representação. E ainda que não assistamos a um uso explícito de linhas de solo e a outros elementos contextuais cénicos, seremos capazes de evitar considerar a grande capacidade de representação através do recurso à linha, a expressão de uma dinâmica visual elaborada e um possível sentido de direção retratando o tempo? Assumindo-o, pois, essencialmente como uma hipótese direcionada para um franco uso da narrativa por meio da representação do movimento numa impressão de dinâmica, implícita ou explicitamente retratada, continuaremos a focalizar o âmbito visual de relevantes qualidades da linha no interior do campo visual.

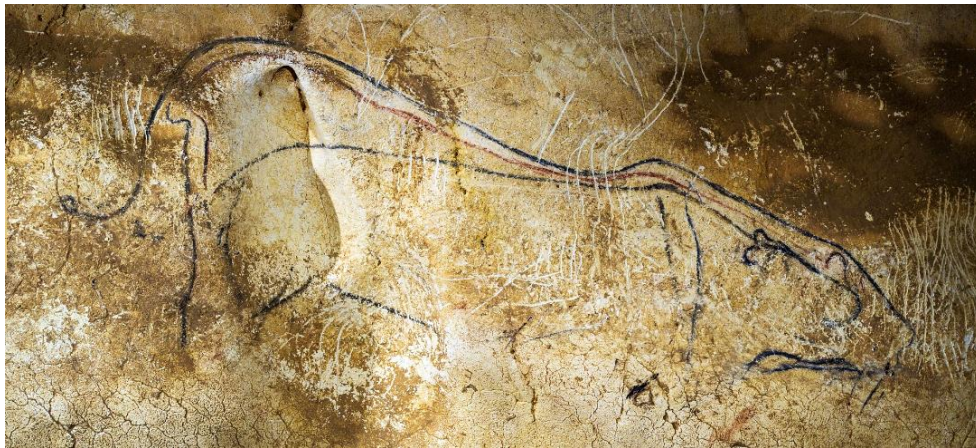


Imagem (70). O painel dos três leões.

In: Arnaud Frich, Centre National de Préhistoire, Ministère de la Culture et de la Communication; [Médiathèque | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc \(culture.fr\)](https://mediatheque.la-grotte-chauvet-pont-d-arc.culture.fr/); <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/mediatheque>. Acedido em 21.01.2021.

I.2.4.4 - A linha do Vale de Côa

No contexto português, gostaríamos de acrescentar alguns elementos de observação da linha presentes na figuração relativa ao período rupestre. Neste desenvolvimento procuraremos incluir alguns dados de enquadramento histórico, dada a constatação de que um enriquecimento do património mundial ocorreu pelo ano de 1994, trazendo à luz o achado do maior complexo de arte rupestre ao ar livre, conhecido até hoje, com cerca de 20 000 anos. A justificação para

a pertinência desta referência ao nível nacional, deve-se a um particular uso da linha, surgindo em muitas imagens quase como um elemento exclusivo. Sabemos que nalguns casos, o efeito técnico de pintura pudesse ter estado igualmente implicado, não tendo chegado aos dias de hoje em boas condições para observação. Mas esta linha, frequentemente destacada em sulcos, oferece-nos um olhar centralizador para este mesmo elemento. Podendo-se observar a gravação de milhares de desenhos com representações diversificadas, como por exemplo a representação de cavalos, auroques, veados, entre outras espécies de animais, encontradas em rochas de xisto no vale do Côa, afluente do rio Douro, no nordeste de Portugal. Sendo que também no caso nacional, possa ser feita a referência a aspetos de uso da linha em produções de carácter visual atentas a multiplicidade, diversidade e efeitos de dinâmica visual. Com a distinção que pela sua própria natureza, reportamos alguns aspetos distintivos relativos a uma expressão rupestre alocada maioritariamente em ambiente exterior.

Como pode ser observado no exemplo da imagem que se segue, revelando linhas de contorno onde figuram distintos animais gravados sobre xistos verticais expostos a céu aberto (Imagem 71).



Imagem (71). Linhas gravadas em xisto.

In: <http://100-rumos.blogspot.com/2010/07/parque-arqueologico-do-vale-do-coa.html>. Acedido em 23.11.2021

Através dos estudos realizados, podemos dizer hoje, que o elemento linha rupestre do Vale do Côa, aponta para uma utilização da linha gravada na superfície rochosa extraordinariamente prevalente e relevante. Importa salientar, que muito provavelmente, existam ainda imagens com uso da linha imersas na envoltória ainda por investigar. Aliás, recentes descobertas arqueológicas apontam para mais um desvelar de figurações com recurso à linha. Um painel de figuras rupestres no qual se encontra a figura de um grande auroque, um boi selvagem com 3,5 metros, foi considerado, até ao momento, uma das maiores figuras de arte rupestre dentro do seu género encontrada ao ar livre. Isto considerando, toda a Península Ibérica e mesmo o mundo. Conforme informações da Fundação Côa Parque ¹⁴¹ estará avaliada com cerca de 23 mil anos e é atribuível ao período do Paleolítico Superior (22000 - 10000 a.C.) e é “(...) comparável com os auroques da gruta de Lascaux” ¹⁴², conforme referido pelo arqueólogo, Thierry Aubry (2020) ¹⁴³. Nesse contexto apresentam-se três imagens com acentuação da presença da linha (salientada a cor) (Imagem 72, 73, 74, 75). Tratando-se de uma recente descoberta relativa a figuração de animais com recurso à linha situando uma das maiores figuras rupestres do mundo, justifica-se uma sua apresentação em plano próximo e em plano afastado para abarcar a figura de maior dimensão.

¹⁴¹ Arqueólogos descobrem no Vale do Côa uma das maiores figuras rupestres do mundo | PÚBLICO (publico.pt). Acedido em 22 janeiro 2021.

¹⁴² <https://www.publico.pt/2020/04/25/culturaipilon/noticia/arqueologos-descobrem-vale-coa-maiores-figuras-rupestres-mundo-1913873>. Acedido em 22 janeiro 2021.

¹⁴³ Santos, A. T., Barbosa, A. F., Luís, L., Silvestre, M., & Aubry, T. (2020). Contributos para o conhecimento da arte rupestre do Vale do Côa. Novos dados sobre o Vale de José Esteves (Vila Nova de Foz Côa, Guarda). Vila Nova de Foz Côa: *Côavisão*, 22, 159-190.



Imagem (72). A figuração de animais com recurso à linha.

In: Arqueólogos descobrem no Vale do Côa uma das maiores figuras rupestres do mundo | PÚBLICO (publico.pt). <https://www.publico.pt/2020/04/25/culturaipsilon/noticia/arqueologos-descobrem-vale-coa-maiores-figuras-rupestres-mundo-1913873>. Acedido em 22.01.2021.



Imagem (73). Linhas sobrepondo figurações.

In: Arqueólogos descobrem no Vale do Côa uma das maiores figuras rupestres do mundo | PÚBLICO (publico.pt). <https://www.publico.pt/2020/04/25/culturaipsilon/noticia/arqueologos-descobrem-vale-coa-maiores-figuras-rupestres-mundo-1913873>. Acedido em 22.01.2021.



Imagem (74). Uma ampla figura com recurso à linha.

In: Arqueólogos descobrem no Vale do Côa uma das maiores figuras rupestres do mundo | PÚBLICO (publico.pt).
<https://www.publico.pt/2020/04/25/culturaipsilon/noticia/arqueologos-descobrem-vale-coa-maiores-figuras-rupestres-mundo-1913873>. Acedido em 22.01.2021.



Imagem (75). Direção, posicionamento, proporção e composição.

In: Arqueólogos descobrem no Vale do Côa uma das maiores figuras rupestres do mundo | PÚBLICO (publico.pt).
<https://www.publico.pt/2020/04/25/culturaipsilon/noticia/arqueologos-descobrem-vale-coa-maiores-figuras-rupestres-mundo-1913873>. Acedido em 22.01.2021.

Apesar de presenciarmos uma qualidade gráfica distinta, porquanto observamos agora contextos e técnicas bastante diferenciáveis das anteriormente apontadas em imagens relativas a Caverna de Chauvet - Pont d'Arc, não podemos deixar de reconhecer uma capacidade técnica e artística, relevante. Acedendo a um uso alargado do elemento linha, numa primeira impressão, pode, porventura, ser denotando um uso da linha num sentido mais sintético ao longo do traçado

de contorno figurativo. E contudo, estas linhas não se apresentam como menos reveladoras das espécies animais retratadas, sendo os posicionamentos posturais determinantes enquanto emergem por entre outros dados de relevo. Além de que, igualmente permita aceder a indicadores que apontam para um reconhecimento de diversidade de espécies, de indivíduo, de pluralidade de representantes da mesma espécie e de interação entre espécies distintas. Isoladamente e em simultâneo, os resultados visuais ofereçam aspetos de provável intencionalidade na impressão de registo do movimento e perante apreensões de uma dinâmica visual instalada.

Consideradas de uma importância científica e patrimonial inquestionável na atualidade, esta arte rupestre como património mundial, manifesta no caso da sua expressão artística, uma especificidade de particular relevo. A qual é “quase de natureza intangível, revela-se-nos quando observamos as suas gravuras, admiramos a sua qualidade estética, quase contemporânea, e percebemos que elas constituem uma das chaves para a compreensão do modo de vida e mentalidade dos seus autores, há muito desaparecidos” (Luís, 2005, p.34). Uma sua identidade particularmente distintiva surge acentuada ao longo dos seus exemplos. E, quem sabe, mantendo algum potencial para abrir chaves de compreensão, até de nós mesmos, porquanto o seu estudo se mantenha vigente. Aliás, o vale do Côa, revelando uma sequenciação artística que corresponde a uma das mais antigas manifestações artísticas da humanidade, constitui mesmo um dos maiores museus de História de Arte ao ar livre e abre um vasto campo de conteúdos simbólicos e estilísticos francamente reveladores do uso e eleição do elemento linha. Como refere, João Zilhão (1997), as superfícies gravadas com temas representativos, encontram-se em regra em paredes verticais, não se podendo excluir a possibilidade de coexistência de “representações em superfícies horizontais subsequentemente destruídas por erosão” (Zilhão, 1997, p.23). A figura que se segue, apresenta uma figuração completa do que se considera ser um cavalo encontrado na Rocha 1 de Ribeira de Piscos (Imagem 76).

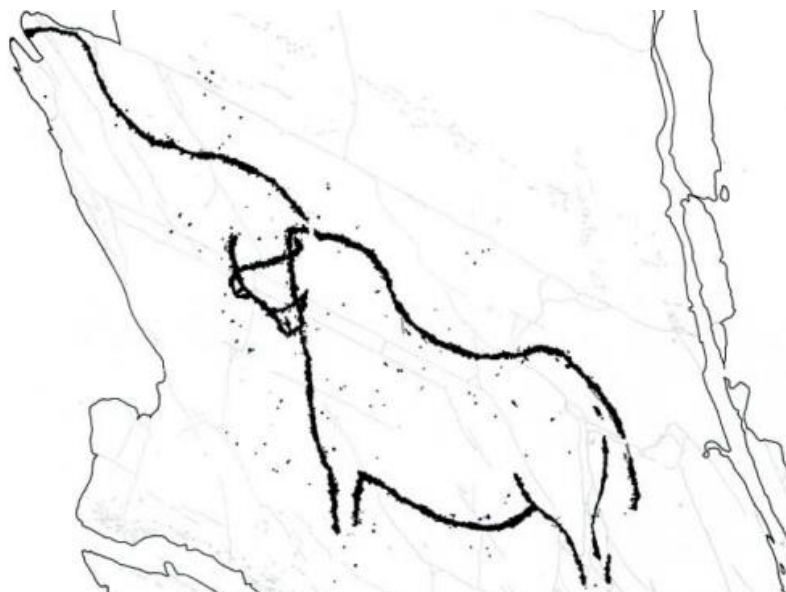


Imagem (76). A intensidade expressiva de um cavalo.

In: Arte Coa. Inventário descritivo.1788.pt. Acedido em 22.01.2021.

Como observado noutros locais do mundo, contemplado a imagem deste cavalo poderia referir-se que em termos técnicos a volumetria do relevo natural da rocha é apropriada pelo artista para fazer parte da constituição do delinear da forma, tornando a representação mais viva e dinâmica. A limpidez de uma intensidade expressiva destas linhas é de salientar. Contextualizando e por forma a permitir uma análise mais específica no que se refere à história da ocupação humana do Vale do Côa, tratando-se de uma arte rupestre ao ar livre extremamente rara até ao momento da sua descoberta, situam-se “os mais antigos vestígios de povoamento da região revelados pela prospeção e escavação de contextos arqueológicos contendo conjuntos artefactuais de cronologia determinável são atribuíveis ao Paleolítico Inferior, há cerca de 100 000 anos ou mais. O Paleolítico Médio, ainda não foi documentado. O Paleolítico Superior é atualmente conhecido de forma segura, em quatro jazidas” (Zilhão, 1997, p.14), onde se detetaram “vestígios de ocupação pertencentes a duas épocas distintas: o final do Gravattense, entre cerca de 23 000 e cerca de 21 000BP; e o Magdalenense superior/final entre cerca 12000 a cerca 10 000BP” ¹⁴⁴ (Zilhão, 1997, p.14).

No que se refere a estas primeiras manifestações artísticas da humanidade no contexto de uma arte antiga contemplada à luz do conhecimento atual, considerando um seu início há

¹⁴⁴ Zilhão, J. (1997). *Súmula dos resultados científicos* (No. 1, pp. 12-37). Lisboa: Ministério da Cultura.

cerca de 30 000 anos, enquadra-se sobretudo no início do Paleolítico Superior. Segundo Baptista (2014), “a ordenação gráfica destas representações codifica-se em painéis verticais de xisto orientados aos cursos de água, materializada no tempo longo entre o Gravetense e o Magdalenense final (± 25.000 a ± 12.000 anos antes do presente)”¹⁴⁵ (Batista, 2014, p.121). Onde se observa uma maior densidade de gravações em locais de maior acessibilidade e a sobreposição de motivos nos mesmos painéis, ainda que por vezes com datação diversa. A referida distribuição dos sítios com vestígios relativos a habitats e ocorrências artísticas conhecidos, demonstram uma maior concentração ao longo dos principais cursos de água. Que a par de outras leituras interpretativas advindas de estudos arqueológicos, evidencia a ideia de se poder tratar de formas celebrativas ou de sacralização de espaços nos seus modos de conceber atuação com implicações no mundo físico. De facto, a simbólica arte rupestre resultante da ação do ser humano no mundo natural, testemunho de pensamento simbólico estruturado, considerada como remanescente das sociedades anteriores à escrita, parece abrir igualmente, portas a vias de monumentalização intencional da paisagem que nunca antes se vira revelada. Quer retratando relações com um mundo convivido, quer abrindo portas a impressões de teor simbólico, imprimem a inevitável perceção de elaborados domínios de construção de inteligência ativa nas suas relações com a imagem. Com efeito, em termos gerais, pode hoje afirmar-se que a arte paleolítica do Côa segue cânones semelhantes aos da arte paleolítica europeia, pois que, de acordo com critérios reconhecidos da História da Arte, as figurações encontradas no Côa, apresentam consideráveis semelhanças às figurações descobertas em centenas de grutas e abrigos do Sudoeste da Europa. Tais paralelos, consubstanciam a possibilidade de uma alargada aplicação de múltiplas técnicas de datação. Nomeadamente no sentido de permitirem a correspondência de análise de pigmentos orgânicos que em locais diversos possam estar mais ou menos presentes, dadas as diferentes exposições ao ambiente.

Por forma a sistematizar algumas características consideradas fundamentais da arte rupestre do Vale do Côa, refere-se:

Situando-se o espaço de uma temporalidade do Paleolítico superior, as expressões artísticas do Côa enquadram-se numa temática naturalista que assume uma gramática figurativa zoomórfica, que representa essencialmente as quatro espécies de grandes herbívoros: equídeos, bovídeos, capríneos e cervídeos, que no Vale do Côa são principalmente o “cavalo, auroque,

¹⁴⁵ Baptista, A. M. (2014). O Vale do Côa-Estudo e gestão de um complexo de sítios de arte rupestre Património Mundial. Murcia: Cuadernos de Arte Rupestre, 7, 113-135.

cabra-montês e veado”¹⁴⁶ (Zilhão, 1997, p.16). Acrescendo-se a representação de peixes e signos de carácter geométrico abstrato, embora mais raramente. Segundo João Zilhão, denota-se ainda a ausência de representações de plantas, astros, acidentes do relevo, da hidrografia, ou de cenas com a participação ativa de seres humanos (caçadas, danças). Um outro aspeto de relevo apontado, refere-se ao que se poderia chamar de convenções de representação, dado que se denota que as figurações apresentam elementos comuns como: “dimensão das figuras entre 50 cm a cerca de 2m; perspetiva lateral de corpo e torcida ou semi-torcida, linhas cervico-dorsais sinuosas, ventres ‘grávidos’, ausência de linhas de solo, entre outras” (Zilhão, 1997, p.16). Igualmente raras, encontram-se ainda figuras antropomórficas, através de representação humana de teor menos realista, porventura mais simbolizada. Contrariamente ao que acontece com as técnicas encontradas na representação de figuras animais, as quais se revelam mais precisas, proporcionalmente elaboradas e detalhadas por elementos essenciais. De perfil, com alguns pormenores inclusos, como a “figuração de cornos, olhos, bocas, narinas e sexo, e mesmo as patas estão geralmente desprovidas da sua extremidade” (Luís, 2005, p.35), denunciando claramente uma perspetiva diversa nos modos de retratar as diferentes referidas temáticas. Inclusivamente pelo pormenor de uma menor representação de extremidades, como veremos também referido mais adiante. Relevante ainda, o denotar de um carácter comum e idêntico, ainda que com especificidades, quanto ao estilo das representações paleolíticas do Vale do Côa relativamente à restante arte paleolítica conhecida no mundo.

De acordo com João Zilhão (1997), os estudos já realizados permitiram reconstituir as técnicas de gravação utilizadas, denotando que muitas vezes as técnicas foram utilizadas em sequência, recorrendo por exemplo à incisão filiforme para esboçar o corpo do animal, executando depois um realce através de picotagem ao criar sulcos contínuos por abrasão. Esta última fase nem sempre se vê aplicada ao restante corpo, pois foi encontrada uma aplicação concentrada sobretudo em quartos dianteiros, e especialmente na cabeça, recorrendo a incisão, picotagem, abrasão ou raspagem¹⁴⁷. No caso das imagens que revelam técnicas de gravação, a

¹⁴⁶ Aubry, T., Carvalho, A. F., & Zilhão, J. (1997). *Arqueologia. Arte Rupestre e Pré-História do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996. Relatório Científico ao Governo da República Portuguesa elaborado nos termos da resolução do Conselho de Ministros nº 4/96, de 17 de Janeiro*. Lisboa: Ministério da Cultura, (1) 76-209.

¹⁴⁷ Referência original: «Incisão filiforme, mediante recurso a um instrumento resistente e pontiagudo, a repetição do gesto originando frequentemente o aparecimento de traços paralelos; picotagem, obtida através de percussão direta ou indireta e definindo linhas que desenham contornos ou manchas que preenchem o interior dos corpos; abrasão, que consiste no desgaste da superfície rochosa por atrito e representa muitas vezes uma forma de acentuar ou regularizar um sulco persistente realizado por incisão filiforme ou picotagem; raspagem, variante da abrasão em que o trabalho de desgaste é executado em extensão, e o desenho da figura é dado pelo contraste cromático existente entre a superfície original e a raspada» (Zilhão, 1997, p.22).

sua visibilidade decorre da diferenciada cor que surge na rocha quando os sulcos são realizados. O interior dos sulcos demarca assim um contraste relativamente à cor da rocha base. No exemplo das placas rochosas de xisto, assiste-se a tonalidades do fundo rochoso entre brancos e cinzas-claros. “A dificuldade que atualmente se verifica, por vezes, na leitura dos motivos gravados, deve-se à ação dos agentes erosivos, que anularam por completo o contraste cromático original, sendo hoje observável apenas sulcos patinados” (Zilhão, 1997, p.22). Uma análise experimental das referidas técnicas permite apreender que uma sequência técnica de incisão, seguida de picotagem e posterior abrasão, constitui um conjunto de procedimentos que implicam um considerável investimento de tempo e energia, tornando-se laboriosos. Como resultado, pensa-se que as gravuras originais teriam um grande impacto de visibilidade, não apenas pela diferenciada cor dos sulcos como pelos efeitos de luz-sombra provocados pelos sulcos. Tais efeitos visuais otimizados, podem ainda ser observados em horas específicas do dia dado que efetivamente a leitura dos desenhos é mais acessível quando a incidência de luz solar cria um efeito de sombras que realça os contornos dos motivos desenhados.

Para além das técnicas de gravação, são hoje reconhecidas técnicas de pintura, revelando ora uma coexistência, ora a incógnita da sua presença. Supõe-se a intencional criação de gravuras sem adição de pigmentos, a criação de gravura e pigmentos simultaneamente, e a pintura isoladamente. Em termos formais, segundo João Zilhão (1997), é pouco provável que determinadas figuras constituíssem simples contornos destinados a ser realçados ou para serem preenchidos por pintura; o mesmo se considerando relativamente às figuras raspadas, ou a que se aplicou a técnica de gravação estriada, através de traços filiformes múltiplos, alguns alargados e aprofundados por abrasão, que preenchem partes do corpo ou a totalidade da figuração. De realçar que foram ainda detetados muitos casos de figuras filiformes que aparentam não chegar a ser terminadas. Não chegando a evidenciar aspetos de aperfeiçoamento ou detalhes anatómicos presentes em figurações mais pormenorizadas, levanta-se a possibilidade de se tratar de esboços preliminares. Contudo, poderá indiciar tratar-se de imagens parciais, revelando apenas partes que nos chegam dessas representações. Provavelmente nesses casos, as incisões filiformes poderiam desempenhar um papel auxiliar, cujo acabamento seria feito com recurso a pigmentos, através de técnicas de pintura, como aliás muito comum na arte paleolítica encontrada em grutas. Deste modo se denuncia a possibilidade de nalguns casos, as figurações revelarem a utilização de técnicas de gravura, que seriam acrescidas de técnicas de pintura. O facto de não acedermos hoje a tais evidências cromáticas, estaria relacionado com a

deterioração dos pigmentos por exposição a agentes ambientais. Com efeito, através de uma eliminação pictórica, podemos estar hoje a aceder a um esboço elementar gravado na pedra. A exemplo, apresenta-se o da cabra, da Rocha 1 Rego de Vide, cuja intenção de transmitir os pormenores da pelagem foi realizada mediante tratamento picotados dos quartos dianteiros (Imagem 77), evidenciando linhas de contorno acentuadas e por vezes texturizada. Considerando ainda o destaque da linha de contorno acentuada na imagem de Auroque que se seguirá (Imagem 78), poderemos ainda considerar observar a intensidade e a grande pertinência formal do uso da linha (Imagem 77 e 78).



Imagem (77). Uma cabra gravada na pedra.

In: <http://www.arte-coa.pt/Ficheiros/Imagem/1975/1975.pt.jpg>. Acedido em 04.11.2018.



Imagem (78). O destaque de uma linha identitária.

In: Auroque – Fariseu – Rocha 1. © Fotos: Eduardo Lima / Walkabout – Todos os direitos reservados. [cabramontês | Portugal - Patrimônios da Humanidade \(portugalpatrimonios.com\)](http://cabramontês | Portugal - Patrimônios da Humanidade (portugalpatrimonios.com)). Acedido em: 16.12.22.

Um outro excelente exemplo, refere-se à Rocha 1 da Canada do Inferno (Zilhão, 1997, p.34) (Imagem 79), onde as figuras elementares desse tipo correspondente a uma primeira fase, apresenta-nos por vezes uma confluência de figurações animais. Como refere João Zilhão (1996) levanta-se a hipótese de existir primeiramente um domínio da pintura, e apenas mais tarde se tenha desenvolvido a percepção de perenidade ou uma maior longevidade através da gravação, passando a ser um meio de eleição posterior. Os colorantes minerais normalmente utilizados na pintura paleolítica, ocre vermelho e amarelo, presentes no nível gravattence do Salto do Boi, mas não nas jazidas de Quinta da Barca e da Quinta da Barca do Sul, é compatível com a hipótese enunciada. Poderia dizer-se que uma noção de duração ou de perdurabilidade convida a incluir novos registos recompondo a imagem, o que também aparenta ser um facto acentuadamente distinto. A sua implicação visual conjunta, situa uma disponibilidade de leitura quer para as conformações animais individualmente considerando, quer na perspetiva de um modo compositivo, resultando numa qualidade visual acrescida que causa impressão de múltiplas dinâmicas. Os destaques do elemento linha distinguido por cores, permitem uma mais facilitada identificação de cada figuração.

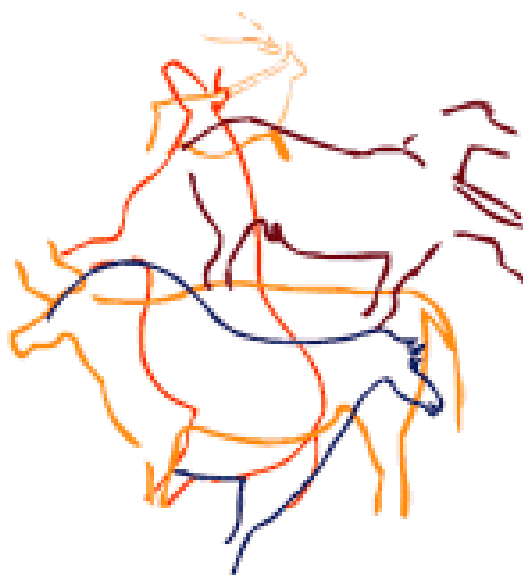


Imagem 79. Uma confluência de figurações.

In: 100 Rumos.Parque Arqueológico do Côa. (04.11.2018).<http://100-rumos.blogspot.com/2010/07/parque-arqueologico-do-vale-do-coa.html>. Foz Côa Friends). <http://fozcoafriends.blogspot.com/2011/01>. Acedido em 4.11.2018.

Como refere João Zilhão (1997), “do ponto de vista estético e estilístico, a arte paleolítica do Côa apresenta com frequência uma característica particular desconhecida na arte parietal franco-cantábrica: a associação de duas ou três cabeças ao corpo de um mesmo animal, na tentativa de transmitir ideias em movimento” (Zilhão, 1997, p.23). Tais efeitos que diríamos nestes casos demarcados de modo muito acentuado, foram encontrados sobretudo na figuração de cavalos, mas também em auroques. Denota-se a procura de representar movimentos como são exemplos um movimento descendente da cabeça do animal, para pastar, beber, cópula. A sequenciação permite uma sensação de animação sequencial. Em outros casos, e exclusivamente em figuras grandes e elaboradas, foram encontrados exemplos sobretudo em cabras, embora também em alguns veados e auroques, de torções de pescoço, simulando um olhar para trás do animal (Ex: ‘Penascosa e Quinta da Barca, canada do inferno’) (Zilhão, 1997, p.23).

De acordo com o autor, a arte do Côa revelando características com paralelo em outras expressões ao ar livre como em Siega Verde, assume uma particular diferenciação através de uma característica que a aproxima por sua vez de expressões artísticas encontradas em grutas e abrigos, nomeadamente na região franco-cantábria. A característica que as destaca refere-se à frequência com que se encontram sobreposições de figuras. As razões exatas e o significado

destas sobreposições, são ainda hoje objeto de análise e reflexão. Por vezes permitindo uma leitura individual de figuras mais acessíveis, outras vezes revelando uma complexificação maior de traços que dificultam a percepção visual dos motivos, imprimindo no seu conjunto a necessidade de reflexões individualizadas e detalhadas.

Algumas das considerações levantadas pelos investigadores questionam ainda o facto de serem observadas sobreposições numa só superfície rochosa, em detrimento de outras superfícies adjacentes, similares, que se encontraram intocadas. São exemplo dessa situação os exemplos “Rocha 3 da Penascosa e Rocha 1 da Canada do Inferno” (Zilhão, 1997, p.26). E muito embora a possível inicial sensação de inacessibilidade de leitura, que podemos sentir quando observamos um maior número de linhas aparentemente quase ‘emaranhadas’, nalguns casos quase indecifráveis, deve salientar-se um facto de extrema relevância para uma aproximação mais objetiva à leitura das mesmas. Tal deve-se à consideração de se estar a realizar uma leitura de figurações que entre elas podem datar de um intervalo temporal de cerca de “10 000 anos de alteração superficial por que passaram todas as figuras do ciclo paleolítico, entre o respetivo termo e o tempo presente” (Zilhão, 1997, p.26). As implicações deste dado abrem um conjunto de possibilidade de aproximação à leitura de imagens significativamente diversa de uma impressão visual direta. Sendo os intervalos entre algumas dessas gravações de alguns milhares de anos, uma das implicações diretas desse dado, será o facto de, ao tempo da criação de cada nova imagem, poder ser muito mais clara e visível a leitura da figura recentemente gravada na superfície rochosa, do que as figurações muito anteriores, de algum modo mais desvanecidas ou patinadas com tons que aproximavam as linhas do seu fundo. Cromaticamente, as linhas que demarcavam cada figura poderiam, pois, ser significativamente mais evidentes, quer para o seu criador, quer para um observador à época. A análise de sobreposições, permite, pois, um muito mais facilitado acesso à sua construção formal, assim como a uma ordem de execução com inequívocas vertentes de análise específicas, na constituição de dados e respetiva extrapolação de interpretações.

No que se refere à frequência com se encontram sobreposições de figuras datadas por espaçamentos temporais consideráveis, pode-se considerar que os anteriores traçados não constituíssem uma dificuldade à expressão e leitura das imagens mais recentes e que o resultado seria consideravelmente diverso e mais claro do que aquele a que acedemos atualmente. Que a presença de linhas de figuração remanescente de anteriores registos era aceite e de algum modo integrada na execução de novos desenhos lineares. Que simbolismo e estilismo formal coabitariam e estabeleceriam algumas ligações entre expressão anterior e linhas inovação

visual. Numa perspetiva mais alargada poderia mesmo considerar-se que “essa presença fornecia uma confirmação adicional da importância simbólica do espaço do painel em que eram executados os novos desenhos, e permitia encadear estes na tradição ancestral que dava sentido, mitológico, social ou económico, à marcação figurativa das rochas de um determinado local” (Zilhão, 1997, p.26). Nesta perspetiva composição e estabelecimento de eventual ligação visual com linhas remanescentes anteriores (em que a quantidade de tempo de distância envolvida poderia ser na ordem de 15 000 anos), João Zilhão, vem reforçar um outro ângulo de hipótese relativo ao primeiro ciclo artístico do Côa, sugerindo que representa uma tradição em que o traço mais marcante não seja tão acentuadamente relativo a uma variação no estilo da imagem, como o de “uma continuidade existente ao nível dos sentidos mais profundos dos comportamentos de que as representações zoomórficas gravadas na pedra constituem” (Zilhão, 1997, p.26). Nesse sentido, o aspeto de uma relação com elementos de composição de uma expressão linear subjacente, parece emergir como uma possibilidade capaz de suportar não só múltiplos sentidos simbólicos, como capazes de ser impressores de dados de multiplicidade, diversidade e dinâmica a coexistir no modo de conceber processos de expressão e representação de imagem.

Segundo Batista (2014) «A fase antiga [Gravetense e ou/Graveto-Solutrense (entre ± 26.000 - ± 18.000 anos BP)]» apresenta características como as que se se referem seguidamente ¹⁴⁸:

Como acentuado em Batista (2014), referindo-se a características encontradas na “fase antiga [Gravetense e ou/Graveto-Solutrense (entre ± 26.000 - ± 18.000 anos BP)]” (Batista, 2014, p.121-126), tecnicamente as gravações obtidas por picotagem larga e profunda, são ainda hoje as gravuras que melhor permitem a sua visualização. Considera-se, contudo, que a existência de algumas gravuras com sinais de pintura a vermelho, como é o exemplo da imagem impressa na rocha 6 da Faia apresentando prótomos de auroque (Imagem 80 e 81), sugira que técnicas de pintura poderiam estar presentes desde esse período antigo. Sendo que, aliás, poderia mesmo ser um recurso artístico regularmente utilizado, o qual não chegou aos dias de hoje por questões de conservação das figuras gravadas ao ar livre ¹⁴⁹. Entre elas mesmo, aparentando um certo estilo em comum com o recurso a linhas essenciais dos animais em

¹⁴⁸ Baptista, A. M. (2014). O Vale do Côa-Estudo e gestão de um complexo de sítios de arte rupestre Património Mundial. Murcia: *Cuadernos de Arte Rupestre*, 7, 113-135.

¹⁴⁹ Baptista, A. M. (2014). O Vale do Côa-Estudo e gestão de um complexo de sítios de arte rupestre Património Mundial. Murcia: *Cuadernos de Arte Rupestre*, 7, 113-135.

representação. Aqui se apresenta esse tipo de figuração como se encontra atualmente visível na rocha natural e uma representação da mesma com acentuação dos elementos lineares impressos.

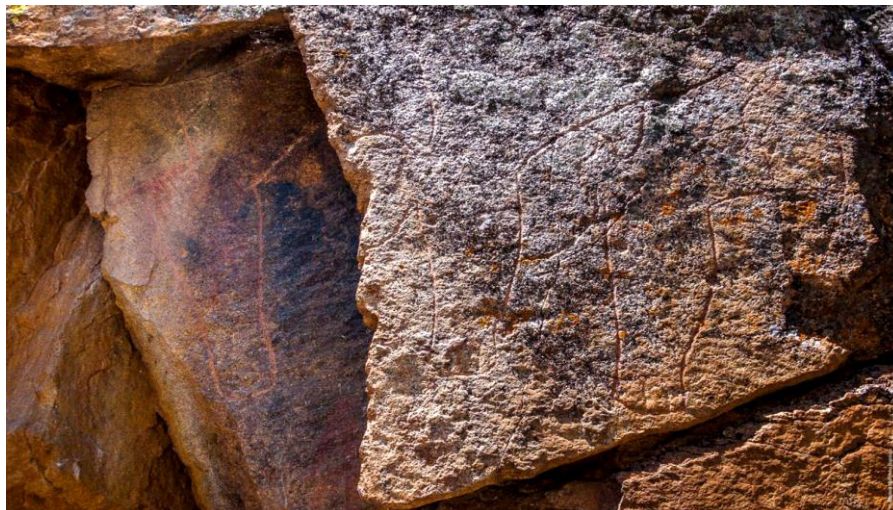


Imagem (80). A figuração de auroques na rocha.

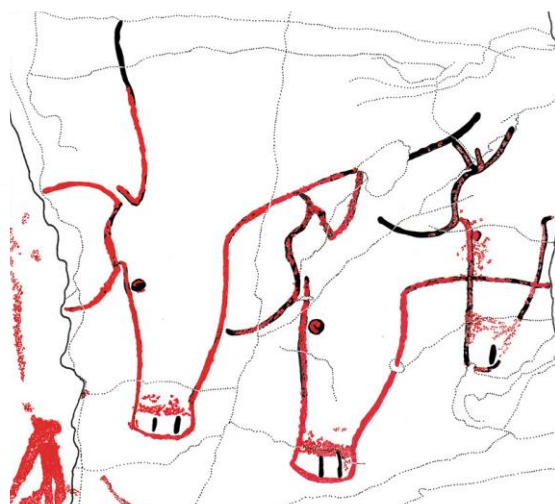


Imagem (81). O destaque de linhas na figuração de auroques.

In: Baptista, A. M. (2014). O Vale do Côa-Estudo e gestão de um complexo de sítios de arte rupestre Património Mundial. Murcia: *Cuadernos de Arte Rupestre*, 7, 113-135.



Imagem (82). Cabra pirenaica com duas cabeças.

A nossa atenção também aponta a presença do que poderá ser uma já referida tentativa de animação gráfica pelo efeito visual de adjunção de elementos, como por exemplo cabeças, múltiplas pernas num aparente corpo único do animal retratado com alguma intenção naturalística (Imagem 82). Encontrando-se exemplos desta característica nas quatro espécies de herbívoros figurados no Côa, refere-se a mais conhecida e emblemática como é o caso da cabra pirenaica da rocha 3 da Quinta da Barca (Imagem 82) que, segundo o autor, é atribuível a esta fase antiga. Outros exemplos de cabeças múltiplas, como o demonstram os cavalos e camurças da rocha 1 do Fariseu, o cavalo da rocha 1 da Canada do Inferno (Imagem 83 e 84), o auroque da rocha 3 da Penascosa.



Imagem (83). Uma rocha de descoberta de animação gráfica.

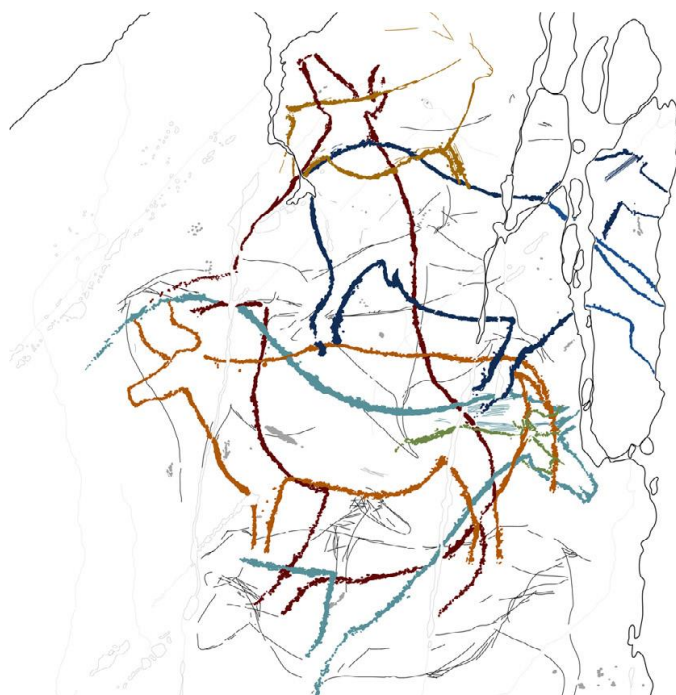


Imagem (84). O efeito visual de adjunção de elementos.

Denotar que algumas figuras são aproximadamente em tamanho natural, como é o caso dos dois auroques e um equídeo da rocha 17 da Canada do Inferno (Baptista, 2009, p.130-131) ou os três auroques da rocha 13 da foz da Ribeira de Piscos (Baptista, 2009, p. 74-75), ou ainda os prótomos de auroque da rocha 6 da Faia. Denotar ainda as sobreposições estruturadas, numa acumulação de figuras que se sobrepõem nos mesmos painéis verticais, resultando num dispositivo quase ilusório, patente por exemplo, nas rochas 1 e 26 da Canada do Inferno (Baptista, 2009, p.143), 3 da Penascosa (Baptista, 2009, p.138), entre outras. A possível noção de uma ordenação topográfica retratada nos espaços ritualizados pela arte rupestre, como uma paisagem ou espaço artisticamente monumentalizado, é igualmente apontada.

Importa ainda destacar brevemente, alguns dados apontados desta feita a uma fase mais recente, na qual, algumas características fundamentais denotam aspetos relevantes passíveis de ilustrarem um processo de evolução, ou evidenciarem elementos de transformação. Nesta fase, refere-se o facto de tecnicamente não se encontrar o recurso frequente a picotagem, encontrando-se maioritariamente gravuras incisas tendencialmente de menores dimensões, apresentando menos gravuras por painel. Pelo facto de se apresentarem com poucos elementos de concentração, a par de se observar o acentuar de uma centralidade de imagem, consideramos a este ponto, estes, como aspetos bastante significativos em termos visuais, porquanto denunciam ainda, um acentuar de relação composicional num enquadramento geral, que também parece contemplar um emergente foco de atenção. De referir ainda, que no âmbito de observação dos referidos elementos de multiplicidade e diversidade, as tipologias zoomórficas parecem sinalizar agora uma maior presença de cervídeos, aspeto tido considerado como relacionado com uma datada consequência do reaquecimento climático. Alguns dados parecem ainda evidenciar estarem em transformação os estilos de representação zoomórficos, além do acrescimento de elementos antropomórficos e geométricos, denotando-se formas que parecem ser menos naturalistas, com recurso a técnicas figurativas que apresentam traçados simples, mas também acrescidas agora de traços múltiplos, aplicando preenchimento no interior do corpo dos animais com incisões múltiplas como sendo paradigmáticas em algumas figurações. A imagem da Cabra Magdalenense obtida por traço inciso múltiplo, sobreposta por um cavaleiro armado com dardo de ponta dupla, da IIª Idade do Ferro (rocha 1 da Vermelha, pormenor) (Batista, 2014, p. 130), é considerada igualmente relevante pelo seu particular uso da linha (Imagem 85 e 86).

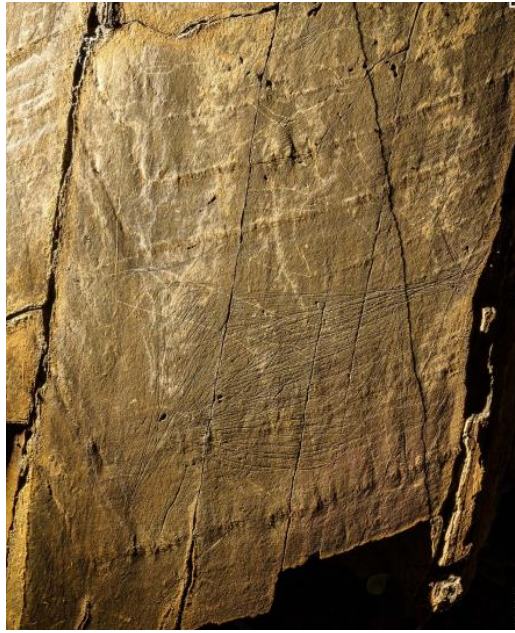


Imagem (85). Um cavaleiro armado.

In: Pormenor da rocha 1 da Vermelhosa (desenho Centro Nacional de Arte Rupestre/Fernando Barbosa (Batista, 2014, p. 131).



Imagem (86). Cabra Magdalenense texturada.

In: Pormenor da rocha 1 da Vermelhosa (desenho Centro Nacional de Arte Rupestre/Fernando Barbosa (Batista, 2014, p. 131).

De acordo com métodos de investigação em permanente desenvolvimento na atualidade^{150 151} e através de todos estes elementos de transformação anteriormente apontados, pode-se sinalizar a importância da conquista de impressões de espacialidade, dinâmica e perspetivas visuais imbuídas de movimento no âmbito de uma representação artística sujeita às acentuadas condicionantes dos suportes dimensionais usados na altura. Tal revela um enormíssimo potencial revelador de imagem e de conceção, proporcionando um salto no domínio da aceção e representação espacial e temporal. Esta perspetiva de captação e apuramento focal de dados de imagem em grande dimensão, possibilitou o domínio da transposição do espaço tridimensional observado para um desenvolver de expressão visual por via de uma bidimensionalidade que retrata espaço e ação. De algum modo a caminho e próximo das acessões de captação de perspetiva. Tratando-se de um procedimento técnico hoje considerado como advindo da geometria euclidiana, cujo principal elemento de construção é a tomada em consideração de um ponto de fuga único no qual convergem linhas que direcionam o olhar do espetador, sistematizando a projeção no espaço. Nesse âmbito recorrendo-se a elementos matemáticos de geometria que vieram a revogar a estrita utilização intuitiva da representação. Estes antecedentes e por constantes exercícios de uso da linha, sendo frequentemente acentuados por elementos visuais aplicados ao que se move, levar-nos-iam a tais possibilidades de sistematização desde sempre em franca exploração.

Acresce-se como a aspiração de inclusão de uma dimensão de ação e ‘tempo’, evoca uma maior complexidade na apropriação de impressões a refletir graficamente, ao ponto de poderem conferir impressões de vida pela representação do movimento. Tanto quanto é possível apreender, reconstituir e identificar nos processos de registo, bem como os elementos representativos dos humanos em períodos muito ancestrais, nomeadamente através dos elementos gráficos encontrados na arte rupestre que estudamos até hoje. A evidência de um vasto conjunto de recursos gráficos encontrados na representação de signos, animais e ambientes compostos, como refere o investigador L., Luís (2012) referindo-o como *‘Desenhos animados! Uma gramática do movimento para a arte paleolítica do vale do Côa’*¹⁵².

¹⁵⁰ Em linha: <https://zap.aeiou.pt/descobertas-novas-gravura-rupestres-no-vale-do-coa-223915>. Acedido em 27 outubro 2018.

¹⁵¹ Em linha: <https://zap.aeiou.pt/vinte-novas-gravuras-paleoliticas-descobertas-no-vale-do-coa-197303>. Acedido em 27 outubro 2018.

¹⁵² Luís, L. (2012) - Desenhos animados! Uma gramática do movimento para a arte paleolítica do vale do Côa. In Sanches, M. J. (ed.), *1a Mesa-Redonda: Artes Rupestres da Pré-História e da Proto-História: Paradigmas e*

Dedicando estudo a elementos de composição, apoiando a visualização da linha e evidenciando uma possibilidade de valoração do uso de linhas que em si mesmo, acentuam propriedades dinâmicas no traçar de primórdios. Aliás, em todo o sentido global de composição visual de imagem em desenvolvimento, as acessões e convenções gráficas que têm como objetivo a reprodução do movimento, podem igualmente ser destacadas como profundamente imersas nas apreensões visuais constantes na arte rupestre do Vale do Côa. Além de que a imobilidade não parece mesmo ser uma natureza intrínseca daquelas composições expressas por múltiplas linhas. Iniciais registos lineares, anunciam assim a presença de uma linha com valências de reconhecimento, de movimento e de apreensão concetual com consequência gráfica a emergir dentro do processo de uma evolução que frequentemente recorre a linhas.

I.3 – A linha entre clássicos e contemporâneos

No capítulo I.3, intitulado de ‘a linha entre clássicos e contemporâneos’, pretende-se refletir sobre a importância que o pensamento clássico teve na constituição de teorias nas quais encontramos referência ao elemento linha. Dando-se conta de alguns dos contributos que subjazem ao pensamento moderno e contemporâneo no traçar de planos de visibilidade que revelem processos de conceção relativos à linha. Tal, será apresentado através de uma aproximação à visão de alguns autores, como: Euclides de Alexandria, Platão, Alfonso Borelli, Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Johann Bayer, William Hogarth, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Walter Benjamin, Rudolf Arnheim, Hans Blumenberg, Manlio Brusatin, Tim Ingold, entre outros autores que se aflorem como pertinentes.

I.3.1 – A linha, uma via de conceção

A linha, no presente âmbito vista como uma via de conceção, será enquadrada pelas introdutórias referências que se seguem:

Perante a linha como uma via de conceção, reasentamos o facto de pretendermos ter sempre presente o convocar da ‘linha’ como uma via de estudo dirigida para o estabelecimento de processos de acuidade visual, estruturantes e transversalmente presentes no desenvolvimento de níveis de observação e em percursos de conceção. Muito particularmente procurando-se destacar processos de conceção visual que permitam uma aproximação à visualização de relevantes linhas. Sejam elas de carácter explícito ou implícito e procurando contemplar em simultâneo, específicos elementos visuais e dados em ambiente contextual. Ao longo desse processo ampliado por via de estudo do seu movimento, procura-se aceder a sínteses de informação relativas ao desenvolvimento e conformação da linha. Portanto, esta ‘linha’ em estudo, anunciada como sendo primordialmente acedida através da percepção do ambiente e por traçados de desenho, estando direta e culturalmente associada a diversos campos da apreensão visual, como sejam a impressão de espaço e de limite, a funções de contorno, a elementos de estrutura estática ou impressões de dinâmica da forma, são essencialmente consideradas através de seu potencial de constituição formal. Delineia-se particularmente a manifestação estética de uma ‘linha’ como advinda de tempos imemoriais, e como implicada no Desenho enquanto disciplina de observação, estudo sistemático e forma de constituição de conhecimento. Numa visão que considera como um fundamental elemento de exploração, formação e compreensão,

a linha. Assim, ao longo desta procura de se contribuir para um campo de pesquisa centrado no elemento linha, aqui muito especialmente atendendo a especificidade de uma linha dinâmica, procuraremos enfocar o seu próprio processo de desenvolvimento. Desse modo requerendo-se um pormenorizado estudo do movimento implicado e na tradução de uma qualidade dinâmica espacial. Isto é, procurando-se um modo de olhar através da linha que permita aceder a relevante informação de dinâmica visual implicada, a qual é gerada por um conjunto de forças que visam um progresso, ou uma transformação formal. A caminho de proporcionar processos de acesso e acuidade visual que permitam assistir a processos inclusos ao gerar da linha, materializável tanto em registo, como colocada ao serviço da impressão de movimento. Contando com o acesso a dados refletidos em expressões da linha e aos seus modos de conformação, estando atentos a força direcional e ponto de inflexão, explícita ou implicitamente considerando. Prosseguindo agora numa viagem crescentemente concetual.

Procurando-se introduzir referências a esta anterior reflexão, poderíamos dizer que, uma linha evocativa, reflexiva e concetual, se encontra espelhada no pensamento do autor Manlio Brusatin, arquiteto e professor na Faculdade de Arquitetura de Alghero, Itália, reconhecido pelos seus estudos sobre a linha e sobre a cor ¹⁵³, quando afirma:

“Com um ponto, gera-se o mundo, com dois pontos, uma vida que é uma linha” ¹⁵⁴ ¹⁵⁵ (Brusatin, 1993, p.XIV).

Com esta ‘simples complexidade’, Manlio Brusatin, exprime a premissa de um universo constante no seu ensaio de investigação sobre a linha - ‘*Storia delle linee*’ (1993). Procurando através dele alcançar um sentido mais específico da linha que nos chega grandemente através do Desenho. Enfatizando a natureza de um trabalho complexo que carrega o sinal de valores semânticos em práticas que implicam raciocínio, simbolismo e conhecimento técnico. De modo que o traçar de uma linha, assuma o significado de um exercício plenamente evocativo, com características reflexivas e acentuadamente concetuais, no sentido em que permite e privilegia o conceito a decorrer ao longo do seu desenvolvimento formal. Ou mesmo,

¹⁵³ Manlio Brusatin, formado em Arquitetura na Universidade de Iuav, Veneza, Itália. Em linha: [Colours in the web-age \(acm.org\)](http://colours.in.the.web-age.acm.org). Acedido em 29 janeiro 2021.

¹⁵⁴ Texto original: “Con un punto si genera il mondo con due punti una vita che è una linea” (Brusatin, 1993, p.XIV).

¹⁵⁵ Brusatin, M. (1993). *Storia delle linee*. Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino.

a ideia que subjaz à elaboração da obra em conceção. A linha, por si referida como a extensão pura de um perfil, ou a complexidade extrema de um sistema. E ao mesmo tempo, como a ambiência de um espaço, num sinal de ordem que habita fronteiras entre o mundo natural, a racionalidade e a composição estética. Na pretensão de se apreender os mecanismos mais intrínsecos do desenho, de se compreender os seus valores e as suas sugestões.

Emergindo assim ao longo da sua obra, a cada imagem que revela espaços de encontro amplos, como, a exemplo, encontramos numa alusão que contém a sugestão de contemplação de uma linha de horizonte:

“No início há uma linha no horizonte onde primeiro não havia quase nada. E depois há um alto e um baixo, uma direita e uma esquerda, uma frente e um reverso, um princípio e um fim: o alcance da nossa própria visão. Qualquer linha não pode ser atravessada em vão porque nunca está parada ou porque se torna muito alta. Uma linha une sim, mas divide, torna-se uma seta com uma direção ora inalcançável, ora violenta que atravessa o coração”¹⁵⁶ (Brusatin, 1993, p.XI).

Mas também, espaços tão definidos e subtis, como aquando da alusão a uma linha de claridade percecionada através de relva fresca, desenhada “por simples linhas de um verde mais claro” (Brusatin, 1993, p.3), preparando-nos para efeitos de uma acuidade visual perante linhas demarcadas por confluências vegetais, luminosidade, vivência, fragmento que denuncia um processo de transformação no tempo.

“Um dia, um homem teve vontade de voltar a ver a casa onde nascera. Voltou ao lugar onde estava a sua casa, mas não conseguia vê-la. A casa tinha desaparecido e erva verde tinha tomado o seu lugar. Desconsolado, parou por um longo tempo na borda do prado. Passou por lá um fazendeiro e perguntou o que estava à procura. ‘A minha casa’ respondeu o homem. O fazendeiro fez uma pausa para pensar e depois fez um sinal para o seguir. No centro do prado a erva tinha crescido em intervalos com um verde mais macio e claro. A casa parecia

¹⁵⁶ Texto original: “In principio c'è una linea all'orizzonte quando prima non c'era quasi nulla. E dopo c'è un alto e un basso, un destra e un sinistra, un dritto e un rovescio, un principio e un fine: l'accerchiamento della nostra stessa vista. Qualsiasi linea non si può valicare invano perché non è mai ferma oppure perché diventa troppo alta. Una linea unisce sì ma divide, diventa una freccia con una direzione ora inafferrabile ora violenta che spacca il cuore” (Brusatin, 1993, p.XI).

reaparecer com paredes e quartos no meio do verde. O homem estava feliz. Agradeceu ao fazendeiro e muitas vezes voltou a andar nos quartos da sua casa, desenhados por simples linhas de um verde mais claro”¹⁵⁷ (Brusatin, 1993, p.3).

Com esta extrema abrangência e um valor intrínseco, Manlio Brusatin convoca a linha, num elogio de ordem estética, capaz de sustentar instantes de atenção, de conceção, de lucidez e de vastidão. Esta, que nos é apresentada como uma linha que tem um caráter plenamente evocativo, reflexivo e concetual. Que entretece os alinhamentos e os planos de visão pelos quais se sustenta uma viagem identitária em si mesma, reflexo de um processo de transformação e de uma evolução histórica que contém uma rica e permanente via de conceção a desvelar o mundo. Que linhas de visibilidade e de invisibilidade elege o autor para o conformar? Perguntamo-nos a esse propósito, como pode uma premissa de investigação em torno da ‘simples’ ‘linha’, almejar uma sustentação de observação com o enunciado de sistemas vastos e dinâmicos, sejam eles bem demarcados ou inerentemente subtis? Assim é que, Manlio Brusatin, iniciando o seu discurso sobre a linha, vem a referir-se primeiramente, a uma linha que intitula de linha ‘simplex’¹⁵⁸ (Brusatin, 1993, p.13). ‘Simplex’, no sentido de vir a suggestionar-nos uma aproximação a dimensões concetuais que sejam manifestos de conformação, primordiais e intrínsecos ao desenvolvimento da linha.

Importa denotar que o percurso da linha que vai sendo enlevado pelo autor, é na realidade uma viagem plena de referências históricas, *nuances* de teor filosófico, configuração de linhas de visão e até de desafios para uma perceção da linha, quando, nomeadamente, afirma: “A vida é uma linha, o pensamento é uma linha, a ação é uma linha. Tudo é linha. A linha junta dois pontos. O ponto é um instante, a linha começa e termina em dois instantes. Também para Euclides, a linha é destacada da dimensão dos corpos para poder dominá-los. Os corpos sem dimensão são superfícies... Superfícies sem extensão são linhas... As extremidades de linhas

¹⁵⁷ Texto original: “Un giorno un uomo aveva voglia di rivedere la casa dove era nato. Tornò sul luogo dove era la sua casa ma non riuscì a vedere nulla. La casa era scomparsa e un prato verde aveva preso il suo posto. Sconsolato si fermò a lungo ai bordi del prato. Passò di là un contadino e gli chiese cosa stava cercando. - La mia casa, - rispose l'uomo. Il contadino si fermò a pensare poi gli fece segno di seguito. Al centro del prato l'erba era cresciuta a tratti di un verde più tenero e chiaro. La casa sembrava ricomparire con i muri e le stanze in mezzo al verde. L'uomo era felice. Ringraziò il contadino e molte volte ritornò a camminare nelle stanze della sua casa, disegnata da semplici linee di un verde più chiaro” (Brusatin, 1993, p.3).

¹⁵⁸ Texto original: “Simplex linea” (Brusatin, 1993, p.13).

que não têm comprimento são pontos”¹⁵⁹ (Borelli, 1679 apud in Brusatin, 1993, p.5). Partindo de um denotar da linha que num efeito extraordinário a emergir ao longo da sua descrição, o filósofo e matemático Euclides de Alexandria, considerado pai da geometria, vem a aludir perante a possibilidade de conformação visual da linha, de um modo ‘quase inverso’, “quase caminhando para trás”¹⁶⁰ (Brusatin, 1993, p.5). Dado que a decomposição remete o olhar para um confluir de informação que sustenta visualmente a linha. A este respeito, Manlio Brusatin, aponta: “Mas, na medida em que se pode fazer uma abstração relativa a superfícies, pontos e linhas, tais não podem ser separados de corpos que, no entanto, se movem decompostos. Portanto, a parte imóvel das superfícies desses, é a linha, cujos términos são pontos, a partir dos quais flui e jorra uma linha, e da linha emana uma extensão, e da extensão se plasma um corpo. E este é um jogo infinito e simples. Uma linha que se estende o mais brevemente de um ponto a outro é uma linha reta”¹⁶¹ (Brusatin, 1993, p.5). Aliás, importa acentuarmos que esta alusão reflexiva do autor, quando se refere a uma dimensão do fluir ao longo de um processo gerador da linha, é por nós considerada uma relevante natureza intrínseca da linha, a qual será atendida ao longo nosso trabalho de investigação.

Continuando atentos aos modos de aludir à linha num conceber clássico, viremos a encontrar uma referência à linha como “(...) «a linha mais curta entre um ponto e outro» - como nos diz Archimedes”¹⁶² (Brusatin, 1993, p.XII), filósofo e astrónomo grego. Ou ainda, num conceber da linha de um modo mais abrangente, ao se evocar as suas qualidades intrínsecas e extrínsecas, quando refere: “As linhas, medida e direção de todas as coisas, tornam-se contorno e perfil”¹⁶³ (Brusatin, 1993, p.XII), revelando o que decorre num processo de constituição.

¹⁵⁹ Texto original: “La vita è una linea, il pensiero è una linea, l'azione è una linea. Tutto è linea. La linea congiunge due punti. Il punto è un istante, la linea comincia e finisce in due istanti. Anche per Euclide la linea si stacca dalla dimensione dei corpi per riuscire a dominarli. I corpi senza dimensione sono superfici... le superfici senza estensione sono linee ... le estremità delle linee che non hanno lunghezza sono punti'. Euclide inizia la sua geometria quasi camminando all'indietro. Ma per quanto si possano percorrere in astrazione le superfici, i punti e le linee non si possono separare dai corpi che tuttavia si muovono scomposti. Perciò la parte immobile delle superfici di essi è la linea i cui termini sono dei punti, dai quali fluisce e sgorga una linea e dalla linea scaturisce un'estensione e dalla estensione si plasma un corpo. E questo è un gioco infinito e semplice. Una linea fra tutte la più breve che si estende da un punto all'altro è una linea retta” (Brusatin, 1993, p.5).

¹⁶⁰ Texto original: “(...) quasi camminando all'indietro” (Brusatin, 1993, p.5).

¹⁶¹ Alfonso Borelli, *Euclides restitutus Denuo limatus sive Prisco Geometriae Elementa Brevius, et facilius contexta*, Roma 1679, liber I, De/initiones, pp. 4-5 (Borelli, 1679 apud Brusatin, 1993, p.5).

¹⁶² Texto original: “(...) «La linea più breve tra un punto e l'altro»- dice Archimede” (Brusatin, 1993, p.XII).

¹⁶³ Texto original: “Le linee, misura e direzione di tutte le cose, diventano contorno e profilo” (Brusatin, 1993, p.XII).

Diametralmente assim atravessando tanto o pensamento clássico, quanto a mais contemporânea das evocações, poderíamos dizer que, encontramos, modos de descrição que elaboram sobre processos de conceção da linha vendo-a no interior de uma sua capacidade de vir a traçar a imagem de ideias, plenas de valores de conformação e de sentido. Processo que também encontramos quando o vemos referido deste modo: “Linhas, são ideias e com grande facilidade parecem seguir um fluxo e organizarem-se em ritmos harmónicos como ondas, ou cruzarem-se e quase colidir no ar como flechas” (Brusatin, 1993, p. XIII) ¹⁶⁴. Tornando-se para nós, um manifesto de que a linha, esteja assim, a ser anunciada por referentes plenamente alusivos aos seus mais intrínsecos e extrínsecos processos de conformação. Como pode por exemplo, ser captado na imagem de uma linha que ora demarca mais intensa ora de modo mais leve, mas que traduz e anuncia o fluir ao longo de um processo que ondula o espaço. Que se revela como que em espelho por uma linha que flui enquanto discorre no espaço visual. Podendo aproximarmos da exemplificação gráfica de uma linha observável na imagem (Imagem 87).



Imagem (87). O espelho da ondulação de uma linha.

In: Man Ray (Filadelfia 1890 - Parigi 1976) *Le miroir* S. 1970, p.184.

Man Ray (Filadelfia, 1890 - Parigi, 1976) : *Le miroir* S. - Asta Grafica & Libri - Libreria Antiquaria Gonnelli - Casa d'Aste - Gonnelli Casa d'Aste. Acedido em 29.01.2021.

¹⁶⁴ Texto original: “Le linee sono idee e sembrano con grande facilità seguire un flusso e ordinarsi in ritmi armonici come onde oppure incrociarsi e quasi scontrarsi nell'aria come frecce” (Brusatin, 1993, p.XIII).

Mas sobretudo pela possibilidade de traduzir um processo elaborativo, quase assistindo-se a uma materialização de conceitos com a intenção de demarcar vias de concepção. E desse modo capaz de fazer a alusão ao emergir de uma composição formal de ideias, de síntese de informação, que nos chega, precisamente, pela sua proposta de uma visibilidade. Permeando um aspirar a processos de clarificação, a dimensões de acesso a substanciais elementos observacionais que através da expressão do autor, parecem traduzir uma ‘simplicidade’ pela qual, Manlio Brusatin, proporciona exemplos de alusão à linha. Ao longo da procura de proporcionar uma visualização englobante e concomitante a vias de materialização, considerando-as igualmente, concetuais. Acrescendo ainda a referência a linhas que na sua qualidade intrínseca e extrínseca, tendem a transformar-se. Considerando nós, esta referência a transformação, um importante conceito, porquanto, potencialmente descritor da relevância do que se opera através de processos do seu desenvolvimento em campo. Vias de transformação, aliás, que exemplifica com o que decorre ao longo do esticar de cordas ou ao encurtar delas, por meio do processo de levantamento de um peso ou desgastando-se quando submetidas a trações pesadas ou a outros efeitos físicos compostos pela tração. Acrescendo ainda, uma referência ao trabalho que decorre da produção dessas cordas, feita pela junção de muitos pequenos fios justapostos e entrelaçados. Apontando para uma aparente redução dos filamentos pela proximidade, mas também o adquirir de resistência pela via de uma maior consistência material. Conduzindo-nos, depois, à ação para a qual a corda foi elaborada. Uma linha de corda, esta, de impregnadas qualidades físicas, capaz de efeitos de sustentação e de conexão. Uma corda vista como uma evolução multifuncional. Como a que podemos observar na seguinte imagem que se refere também a processos de produção por alinhamento de fios com uma utilização funcional, dirigida à elaboração de redes para fins de caça (Imagem 88).



Imagem (88). Fios implicados em redes de caça.

In: BNF - Le livre de chasse de Gaston Phebus. Gaston Phébus, Lacci e trappole miniatura, 1405 ca. Da *Le livre de la chasse*. Parigi, Bibliothèque Nationale. Acedido em 29.01.2021.

Metaforicamente, nas palavras do autor “as linhas, como as ideias, unem-se em feixes de varas e criam a ilusão de uma duração triunfal e eterna. O segredo está em desfilar e separá-las, uma por uma” ¹⁶⁵ (Brusatin, 1993, p.XI). Neste modo de alusão, parecendo-nos sugerir assim, o valor de uma plasticidade de composição e decomposição ao serviço de uma historicidade com algo de perene. Surpreendentemente, assistindo-se a esta linha, vista como uma linha que intrincadamente também faz parte do conceber da viagem da apreensão humana. O que é ressaltado numa descrição que anui a uma natural implicação da própria mente e da mão humana ao longo desse processo que o leva a conformar e a solucionar questões do quotidiano por meio de ações pensadas e previstas. Num decorrer processual que opera matéria e ação interventiva, com recurso a elementos que implicam o intrincar de matérias distintas pela ação dos seus alinhados dedos. Como podemos observar na imagem alusiva a uma rede montada que pretende compor uma superfície de contenção suportada por estacas paralelas de madeira. Através desta, igualmente a pretensão de se gerar o efeito de uma linha de som com os propósitos de captação de animais no seu interior. Praticamente, uma corda que também poderia ser vista como uma linha de som (Imagem 89).

¹⁶⁵ Texto original: “Le linee come le idee si associano in fasci di verghe e creano l'illusione di una durata trionfale ed eterna. Il segreto resta nello sfilarle e spezzarle una ad una” (Brusatin, 1993, p.XI).



Imagem (89). Uma corda como linha de som.

In: Buchmalerei Pariser Werkstatt, Hare Hunt with Nets / Livre de la Chasse. <https://www.kunst-fuer-alle.de/english/fine-art/artist/image/buchmalerei-pariser-werkstatt/20841/1/140615/hare-hunt-with-nets---livre-de-la-chasse/index.htm>. Acedido em 29.01.2021.

Mas este que é um modo de aludir a um delinear da matéria através de alinhados dedos disponibilizados para o sustentar e o alongar da forma, também implica justaposição de linhas que algures, nos seus processos humanos de concetualização, ganham emergências práticas e exercem a materialização de ideias. Seja, pois, por uma conceção ideológica ou pela matéria em si mesma, seja através de riscos ou de fios confluentes, produzindo alinhamentos, cordas e conexões, que por fim, também todas elas, são linhas. O conceber do traçado de uma linha que vai ganhando a direção de um ‘mover para’, numa viagem prolongada pelo movimento que implica atenção num impulso da vontade, dirigido a uma conformação também concetualmente elaborada. Num advir que vem a conseguir materializar uma essência do gesto, no discorrer transitivo de algo, que é, desenhável. Como vemos de algum modo ilustrado por Saul Steinberg^{166 167}, artista norte-americano nascido na Roménia, na seguinte imagem (Imagem 90).

¹⁶⁶ O artista americano Saul Steinberg (1914-1999), sendo conhecido dar uma definição gráfica à era pós-guerra, considerava «o desenho como "uma forma de raciocínio no papel"» porquanto o utilizou “para pensar na semântica da arte, reconfigurando os sinais estilísticos numa nova linguagem adequada ao temperamento forjado da vida moderna”. Em linha: [Home - Saul Steinberg Foundation](#). Acedido em 31 dezembro 2020.

¹⁶⁷ Texto original: «Saul Steinberg defined drawing as "a way of reasoning on paper," and he remained committed to the act of drawing. Throughout his long career, he used drawing to think about the semantics of art, reconfiguring stylistic signs into a new language suited to the fabricated temper of modern life». Em linha: [Home - Saul Steinberg Foundation](#). Acedido em 31 dezembro 2020.

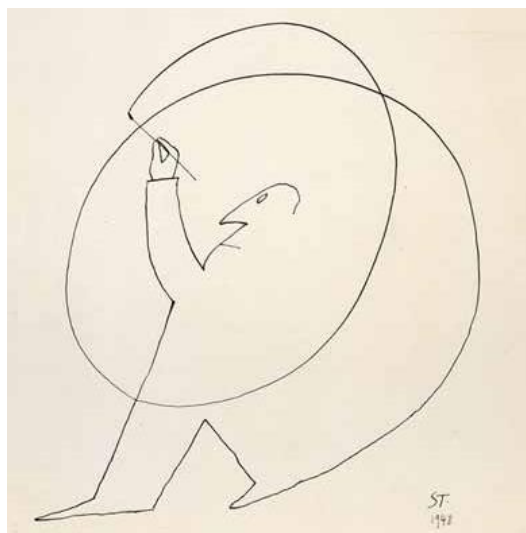


Imagem (90). Dentro do gesto do desenhar.

In: Blog do Gutemberg: Saul Steinberg, artista gráfico. Acedido em 31.12.2020.

Diremos que seja mormente por intermédio da visão, seja por de reflexão ou por quaisquer outros meios para evocar a linha, contemplando-a cada vez mais num seu potencial de referenciação a pensamento, esta, transporta-nos através de uma sua entidade processual para o acesso ao que acontece ‘ao longo de’, ao que se opera e move, ao que traduz dinâmica visual. Como algo permanentemente disponível para transformar, que vai conectando, revelando e sustentando um extenso conjunto de instantes. Digamos que expondo processos estruturais de conformação capazes de compor a organização visual presente no ato de a desvelar ou de se a criar. Como se procura revelar na imagem que se segue (Imagem 91), de algum modo pretendendo-se ilustrar um processo que desvela através de uma linha nascida do si mesma, conforme retratado uma vez mais por Saul Steinberg, (1914-1999) ¹⁶⁸. E através da qual, a linha surge como estando a decorrer ‘ao longo de’, dada uma procura de explorar os aspetos gráficos de um desenho simples e sintético. Formalmente implicando um ‘entrar’ em linhas desenhadas aquando da sua leitura visual. Dir-se-ia, como refere Will Norman (2020) ¹⁶⁹, que “as linhas de

¹⁶⁸ Saul Steinberg. 1914 - Saul Steinberg Foundation. Acedido em 29 janeiro 2021.

¹⁶⁹ Norman, W. (2020). *Saul Steinberg, MOMA, and the Unstable Cultural Field*. *Italian Modern Art*, New York: Italian Modern Art, 3, 1-21.

Steinberg conseguem o efeito de tornar os próprios espetadores como ecos formais das obras em exposição”¹⁷⁰ (Norman, 2020, p.8).



Imagem (91). Um desvelar da linha.

In: Blog do Gutemberg: Saul Steinberg, artista gráfico. Acedido em 31.12.2020.

E o mesmo poderia ser dito, aquando Saul Steinberg procura fazer um destaque interior e centralizador de uma linha, colocando-a a emergir de um pincel que a desenvolve, “como uma pintura de estética romântica num interior barroco” (Norman, 2020, p.12 e p.13). Despoletando um implicar no espetador de um acentuado olhar crítico para o uso da linha. O que fica bem revelado nesse mesmo exemplo e conforme pode ser contemplado por inúmeros desenhos presentes na obra de Saul Steinberg, ‘*All in line*’¹⁷¹ (1945). Através dela, encontramos frequentemente uma mão gestual grandemente implicada na linha como um alongamento de pensar. E querendo ainda, referir-mo-nos a palavras de Manlio Brusatin, quando sugere, que, se da mão, a linha, “(...) for lançada como um dardo em direção a um objetivo, torna-se a extensão

¹⁷⁰ Texto original: “Steinberg’s lines achieves the effect of rendering the viewers themselves as formal echoes of works on display” (Norman, 2020, p.8).

¹⁷¹ Steinberg, S. (1945). *All in line*. New York: Duell, Sloan & Pearce.

de prolongamento da mão, a sua vida” ¹⁷² (Brusatin, 1993, p.6). Qual alusão simbólica a uma flexa direcional, emergente da ação, aqui dirigida por arqueiros, como a afluída na representação de um ancestral tiro ao arco (Imagem 92).



Imagem (92). Ação dirigida por arqueiros.

In: Nicolas Beatrizet (Luneville 1525 ca. - Roma 1580 ca.) Arcieri saettano un'erma. Bulino. mm 235x345. Passa-vant, 116. Da un disegno di Michelangelo attualmente nel-la Royal Collection e databile attorno al 1530.p.10. Nicolas Beatrizet (Luneville,, - Roma,,) : Arcieri saettano un'erma. - Asta Grafica & Libri - Libreria Antiquaria Gonnelli - Casa d'Aste - Gonnelli Casa d'Aste. Acedido em 29.01.2021.

E aliás, como reportado num anterior apontamento nosso, que veio a fazer alusão às mãos pintadas surgidas em todos os continentes há cerca de trinta mil anos, sendo até presentemente observáveis em aborígenes. O homem, ao percorrer e admirar o contorno da própria mão, como que caminhando através dela e confirmando nos seus dedos no segurar de uma linha sustentadora, numa jornada que prolonga a direção de um demarcar de sentido e forma. Perscrutando sim e focando um objetivo, quando emite a marca de uma extensão visual da mão que também é a sua presença e a sua vida. Ou mesmo, aquando seja por meio de uma representação a que se lhe atribua um prolongamento dela mesma, quer fosse essa a impressão

¹⁷² Texto original: “Se viene scagliata come un giavellotto verso un obbiettivo, diventa il prolungamento della mano, la sua vita” (Brusatin, 1993, p.6).

de uma mão, realizada positiva ou negativamente, de acordo com as técnicas de registo. Como que representando simbolicamente o retrato de pessoas num testemunho de ligação em comunidade, ou ainda, o impulso de gerar através da imagem, pelo contorno de linhas que correspondem ao situar de um lugar, a origem e a vida em movimento. Facto é, essas linhas, terem ficado demarcadas pela via de uma impressão visual, que em si mesmo, são marcas de um momento acentuado pelo ato de um gesto num movimento que as regista. Um autêntico delinear material de contornos, compostos por linhas. Seremos nós, hoje, capazes de observar estas impressões de mãos sem as percecionarmos em atos de movimento e como sinais de caminhos vivos? Atente-se à imagem que se segue e poderemos, porventura, sentir dificuldade em não pressentir algumas sensações implícitas desse mover. Nela encontramos uma composição de linhas de contorno evidenciando as mãos gravadas por impressão negativa sobre uma ondulação volumétrica da rocha. O que cria um efeito surpreendentemente intenso (Imagem 93).



Imagem (93). Composição de linhas de mãos por impressão negativa.

In: <https://oglobo.globo.com/sociedade/historia/descoberta-arqueologica-traz-novas-pistas-sobre-misterio-da-origem-da-arte-14285054>. Acedido em 29.01.2021.

Apontamos ainda, uma outra referência à linha, por Manlio Brusatin, na dimensão do que aponta ser um manifesto artístico, igualmente muito presente em culturas primitivas. Seja através da alusão a uma ‘corda original’ que amarra, ou ao princípio de uma impregnação ou dissolução, como que de um laço, porventura solto, se tratasse. Acentuando o sistema de um

fio que liga cada ato fundamental da vida, como uma dimensão mágica permanentemente tecendo. Acompanhada da consideração de linhas como materiais, segmentos e vestígios de corpos justapostos ou dispersos, percursos ordenados e desordenados, regendo a “(...) arte de construir algo a partir do ato de simulação que é o traçar, desenhando linhas: desenhar de acordo com figuras e segundo imagens para construir outras figuras e imagens que antes não existiam”¹⁷³ (Brusatin, 1993, p.XIV). E acrescentaríamos, que também ela, uma linha que aparece quando nascida de um gesto primal que apura a definição da motricidade mais fina e contundente, mais intencional e articulada, ressalta, a caminho da mais eficiente contenção, acerto, foco dirigido e acentuação de uma sua força. Uma linha, assim frequentemente contida num gesto focado que apura a intencionalidade de um ato, como uma qualidade de se dirigir para algo, rumo a um objeto, a um horizonte, a um princípio e um fim, seja ele real, ou mesmo imaginário. Como a exemplo visual desta alusão, tomemos a percepção de um momento tomado por um reagir a algo intenso e agudo. Similar correspondente a uma necessidade tornada ação, criada na direção de remoção de um indesejado espinho cravado na pele. Para de seguida se gerar todo um emergente confluir corporal, que desloca e aproxima a iminência focal dirigida a um específico ponto incómodo e doloroso, infligido por um elemento espinhoso. Como o ilustrado na imagem que se segue, no contexto de um cenário de natureza, no qual assistimos à contundente intrusão na carne por um dito fragmento de um ramo aguçado: ‘Prima generis proprietates est spinae in ramis’¹⁷⁴. O que tendo em conta os múltiplos processos filiformes do desenvolvimento vegetativo, considerando plantas impregnadas pelas matérias que as constituem, surgindo como caules, folhas ou raízes, não nos surpreende. Aliás, este, um processo de constituição formal que se revela ao longo de uma sua muito frequente conformação vital. E que pode ser observado aquando de uma dissolução do próprio material, denotando a conformação de fragmentos lineares, restos lígneos. Por vezes, intensa e agudamente intrusivos por entre distintos corpos, como seria o caso do espinho de uma planta a cravar a pele humana (Imagem 94).

¹⁷³ Texto original: “ (...) dell'arte del costruire attraverso quell'atto di simulazione che è il tracciare linee: disegnare secondo figure e secondo immagini per costruire altre figure e immagini che prima non esistono (Brusatin, 1993, p.XIV).

¹⁷⁴ “Prima generis proprietates est spinae in ramis”, como referência a “uma primeira propriedade é a espessura nos ramos”. Em linha: [Tradutor Latin Português \(webtran.pt\)](http://Tradutor.Latin.Portugues.webtran.pt). Acedido em 11 abril 2021.



Imagem (94). O gesto de retirar um espinho cravado na pele.

In: Marco Dente (Ravenna (?) 1493 ca. - Roma 1527) Venere spinaria. 1515-1520. Bulino. mm 265x170. Foglio: mm 415x262. Bartsch, 321. Raphael invenit (stufetta), p. 62, 1. Da un soggetto di Raffaello. p.27. Marco Dente (Ravenna (?), - Roma,, 1527) : Venere spinaria. - Auction Ancient, modern and contemporary art - Libreria Antiquaria Gonnelli - Casa d'Aste - Gonnelli Casa d'Aste. Acedido em 29.01.2022.

Como o anteriormente referido, continuando a considerar a viagem de um gesto que levaria a um infligir de força e sentido capaz de imprimir uma linha reta ou de outros múltiplos gestos e caminhos da linha que levariam a uma transposição da retidão, chegamos a uma outra possibilidade. A de um acentuar da curva ou o gerar de fluir e ondular com recurso aos mais variados modos e técnicas para o alcançar. Nesta sequência exploratória, não deixa de ser interessante considerar como primeiras linhas que nos reportavam formas de expressão artística gregas, conduziram à criação de um tipo de figura comumente designada por figuração egípcia. Dado que “as primeiras características destas figuras gregas eram linhas simples e na sua maioria retas, e, na origem da arte dos egípcios, etruscos e gregos, não teria havido diferença

entre estes povos, como os escritores antigos atestam” ¹⁷⁵ (Winckelmann, 2011, p.21).¹⁷⁶ Podendo a esse propósito, dizer-se que a característica deste estilo mais antigo dos artistas etruscos, recorria frequentemente a determinadas linhas retas do desenho resultando em “uma postura rígida e a atitude forçada das figuras” (Winckelmann, 2011, p.89), uma vez que os músculos não aparentam muita definição. ¹⁷⁷ Mas se pensarmos sobre o percurso desta mesma linha, por entre algumas das razões e causas para a chegada a uma grande valorização da arte grega mesmo perante outros povos, por entre outros motivos anunciáveis, poderíamos acentuar aqui, a chegada a um particular sentido de atenção de exploração da linha numa sua valiosa dimensão de questionamento estético. Fosse em busca de relações com a natureza, em busca de equilíbrios e conceitos de beleza ou em busca de uma sua dimensão capaz de abarcar e sustentar relações nela contidas. E curiosamente, se tomarmos ainda a exemplo o campo da escultura, anunciado na obra ‘*Winckelmann: Escritos sobre Arte*’ (1972), sobre a imitação da Pintura e Escultura dos Gregos, onde é feita a referência a uma evidente necessidade do escultor, a par de uma sua inerente dificuldade sentida ao longo do processo escultórico, chegamos à direção de um acesso a importantes linhas de conformação tridimensional dos corpos que se pretendiam reproduzir. Aludindo-se ao não se conseguir facilmente “encontrar linhas para determinar com precisão os contornos ou o contorno das partes interiores e do centro do seu modelo, de uma forma tão fixa e inalterável, que lhe permita, exatamente, transferir os mesmos contornos sobre a sua pedra” ¹⁷⁸ (Irwin, 1972, p.77) ¹⁷⁹. Ao que acresce, dizendo que um outro efeito do método escultórico, é que, “o artista não pode ajudar a cortar, a cada momento, as linhas do seu bloco; e embora ele as restaure não pode ter a certeza de evitar os erros” ¹⁸⁰ (Winckelmann, 1972, p.77) ¹⁸¹, para que se lhe permita avançar sempre com mais confiança. Deste modo, compreenda-se a alusão a uma procura de se alcançar a chegada a uma sustentação de apropriáveis linhas.

¹⁷⁵ Texto original: “Los primeros rasgos de estas figuras griegas eran sencillos y en su mayor parte líneas rectas, y, en el origen del arte de egipcios, etruscos y griegos, no habría habido diferencia alguna entre dichos pueblos, como atestiguan los escritores antiguos” (Winckelmann, 2011, p.21).

¹⁷⁶ Winckelmann, J. J. (2011). *Historia del arte de la Antigüedad*. Tres Cantos: Ediciones Akal.

¹⁷⁷ Texto original: “la postura rígida y la actitud forzada de sus figuras” (Winckelmann, 2011, p.89).

¹⁷⁸ Texto original: “Nor can he find lines to determine precisely the outlines, or the contour of the inward parts, and the centre of his model, in so fixed and unchangeable a manner, as to enable him, exactly, to transfer the same contours upon his stone” (Irwin, 1972, p.77).

¹⁷⁹ Irwin, D. (Ed.). (1972). *Winckelmann: Writings on Art*. London: Phaidon Press.

¹⁸⁰ Texto original: “the artist cannot help cutting off, every moment, the lines on his block; and though he restore them, cannot possibly be sure of avoiding mistakes” (Winckelmann, 1972, p.77).

¹⁸¹ Winckelmann, J. J. (1972). *Winckelmann: Writings on Art* Ed. David Irwin. London: Phaidon.

Digamos que um vislumbre mais ou menos acessível, mais facilmente ou menos facilmente perscrutável, mas que fosse capaz de dar confiança aquando se as encontra. Acentuando assim, uma necessidade de acesso visual a contorno e a proporção da figura com o suporte de relevantes linhas cuja natureza da matéria escultórica exige que se as restaure. E ainda que a elas se aceda, por via de uma sua dimensão praticamente implícita, porquanto mergulhada na matéria bruta durante o processo que as possa fazer emergir. Dado que “na maioria das pinturas antigas, a luz e a sombra sejam colocadas em linhas paralelas ou na mesma direção, e por vezes também cruzadas” (Winckelmann, 2011, p.218). Chegando a assistir, a como, por uma “boca, com as suas linhas finas, esta está cheia de emoções sem que o jovem pareça senti-las, e as bochechas, cheias de frescura, descrevendo os nobres e belos contornos do rosto deste nobre adolescente com a redondeza do queixo suavemente saliente” (Winckelmann, 2011, p.301), numa autêntica dança de fundamentais linhas que sugestionam a essência de as deslindar. E permitindo algum meio de o enunciar, as percorrer e ligar. Pelo que importa ainda apontar uma associação intrínseca à ideia de linha, a que “os termos gregos costumam associar ‘amarrar fortemente’ e ‘enfeitiçar’ (*katadeo*), como os latinos de *ligare* e *ligatura* (...), imagem de apego e vínculo à vontade da divindade” ¹⁸² (Brusatin, 1993, p.7). Alusões estas, encontradas em diversas religiões. Permitindo fazer ainda a referência a palavras de Brusatin, quando este descreve “o ‘fio da vida’, como uma linha sujeita a nós e a emaranhamentos, como é tecida por Parca, em cada uma das três divindades da mitologia latina que presidiam à duração da vida ¹⁸³, quando todo o mortal ‘da sua mãe recebeu a vida’ (Odisseia, 7, 189). O que, é uma imagem em si muito simples, como aliás comumente a contida no interior de qualquer metáfora original. O lugar e o espaço que representa o universo de nós mesmos, ao contrário da casa, sendo em vez disso o navio e o navegar, que mais do que qualquer outra imagem se torna a metáfora mais forte da vida vivida. O mar é assim atravessado por quem ‘sabe fazer nós’, que é a verdadeira magia de qualquer resistência ao vento e flutuabilidade segura” (Brusatin, 1993, p.7). A linha, nos múltiplos modos de ir sendo apreendida ao longo de um tempo distendido pela própria evolução da apreensão humana, é ainda, ressaltada através de um interessante fator diametral,

¹⁸² Texto original: “Il «fio della vita», linea incline sia ai nodi che allo scioglimento viene in tessuta dalla Parca, quando ogni mortale «da sua madre ha ricevuto la vita» (Odissea, 7, 189) è un'immagine fin troppo semplice come ogni metafora originaria. Il luogo e lo spazio che rappresenta l'universo dei nodi, al contrario della casa, è invece la nave e il navigare, che più di qualsiasi altra immagine diventa la più forte metafora della vita vissuta. Il mare è percorso da chi ‘sa fare nodi’ che è la vera vera magia di qualsiasi resistenza ai venti e di un galleggiamento sicuro” (Brusatin, 1993, p.7).

¹⁸³ [Parca | Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa \(infopedia.pt\).](https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aao/Parca)
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aao/Parca>, Acedido em 17 setembro 2022.

que surge quando o autor vem a referir-se a um processo igualmente intrínseco à linha evolutiva, dizendo: “a ‘linearidade’ parece esgotar-se, porém, tornando-se uma superfície euclidiana que começa a gerar-se a partir do próprio raio, o qual procura sempre um seu oposto, percorrendo com amor os seus extremos como um anel” ¹⁸⁴ (Brusatin, 1993, p.8). Ao que prossegue rematando a contundente presença desta linha e recuperando a ideia de corda, ao dizer que: “a linha corda, é este fio, ora entrelaçado, ora tecido, na origem de cada ser (...)” ¹⁸⁵ (Brusatin, 1993, p.8). Fio este, apontado como que alimentando as qualidades de uma trama tecida por um trabalho quase de infinidade. O qual igualmente encontramos disposto em tapetes, sendo estes bem distintos dos mantos que representam uma extensão de peles de couro prontamente disponíveis. Aliás, podendo dizer-se que quanto mais os nós, mais o misterioso valor escondido no tapete, cuja habilidade de uma mão produtiva deixa até de conseguir confirmar a presença da linha tecida em continuidade. Criando alinhamentos e planos que a visão acompanha ao longo do entretecer e no sustentar da viagem de um fio continuamente prolongável.

Uma linha a que afinal Homero recorre, para a colocar como a expressão de uma ‘dimensão impecável’, surgindo na sua obra *Ilíada*, CANTO XXIV, ‘*Segunda descida ao Hades e o tratado de paz*’ ¹⁸⁶ (Homero, 2015), dizendo: “De proporções admiráveis e linha impecável, sobre eles um monumento erigimos, os sacros Argivos lanceiros, numa saliência da costa, que o vasto Helesponto domina, porque de grande distância ficasse visível aos homens, tanto aos que vivem nesta época, como aos dos tempos vindouros” (*Ilíada*, XXIV, 80). Qual profundo dimensionar de uma qualidade da linha, metáfora de um tempo longo rumo a paz.

E continuando a considerar as frequentes alusões à linha, acresce que, “não há metáfora que tenha sido tão feliz no imaginário coletivo e individual, do que a do labirinto. O labirinto tem um desenvolvimento linear que geralmente é construído a partir do centro, mas que se percorre a partir da periferia. Nunca existiu um símbolo tão idêntico a si mesmo e ao seu

¹⁸⁴ Texto original: “La «linearità» sembra esaurirsi diventando però una superficie euclidea che comincia a generarsi da un proprio raggio il quale cerca sempre un suo opposto, percorrendo con amore i suoi estremi come un anello” (Brusatin, 1993, p.8).

¹⁸⁵ Texto original: “La linea-corda è questo filo ora annodato ora tessuto, all'origine di ogni essere (...)” (Brusatin, 1993, p.8).

¹⁸⁶ Homero (2015). *Ilíada / Homero*. (trad. Carlos A. Nunes). [25. ed.]. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira. 536 pp.

material de construção... que, por fim, é uma linha” ¹⁸⁷ (Brusatin, 1993, p.9). O labirinto impresso na catedral Chartres, ilustra aqui, a linha labiríntica (Imagem 95).

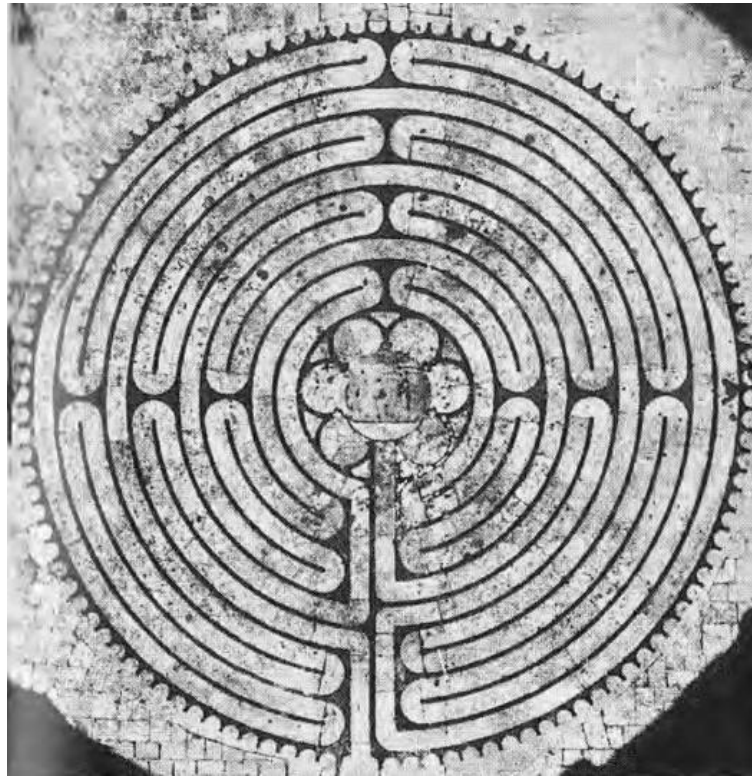


Imagem (95). Labirinto de catedral Chartres.

In: Brusatin, M. (1993). *Storia delle linee*. Immagini. Piccola biblioteca Einaudi., fig.6. labirinto della cattedrale, XIII secolo. Chartres. Acedido em 29.01.202.

Portanto, a história de uma linha labiríntica de outrora e ainda a de um mais atual concetualizar, como podemos observar na utilização gráfica da linha, desenvolvida em ilustração de labirintos, por Saul Steinberg (Imagem 96).

¹⁸⁷ Texto original: “Non esiste metafora che abbia avuto tanta fortuna nell’immaginario collettivo e individuale del labirinto’. Il labirinto ha uno sviluppo lineare che si costruisce generalmente dal centro ma si percorre a partire dalla periferia. Non è mai esistito simbolo tanto identico a se stesso e alla sua materiale costruzione ... che infine è una linea” (Brusatin, 1993, p.9).

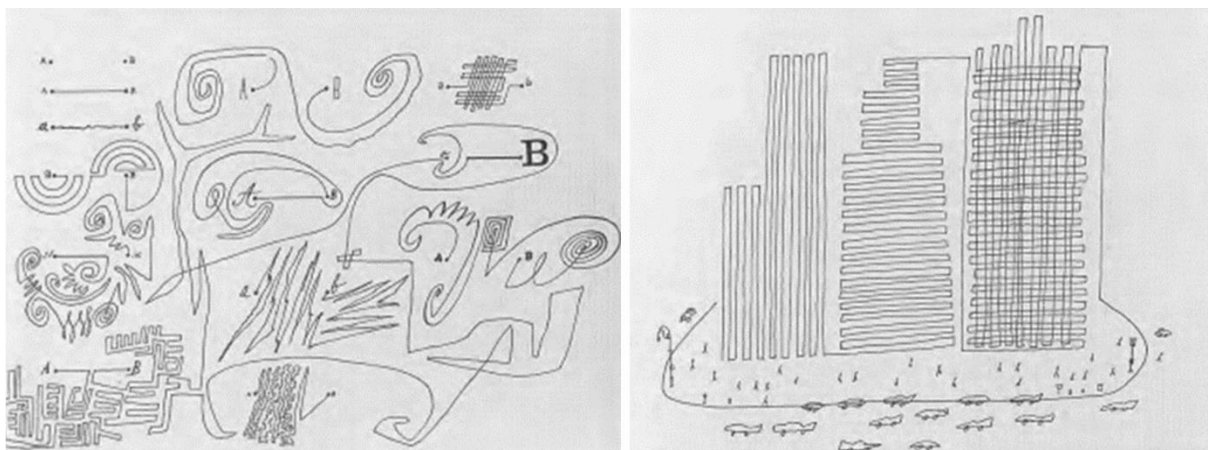


Imagem (96). Labirinto, Saul Steinberg.

In: Brusatin, M. (1993). *Storia delle linee*. Immagini. Piccola biblioteca Einaudi., fig.45.46 Da Saul Steinberg, *The Labyrinth*, Harper & Brothters publihers, New York, 1960. *The Labyrinth by Saul Steinberg Hard Cover Dust Jacket 1960 Harper*.

Qual linha extradimensional esta, capaz de evocar uma junção intrincada de percursos, de rumos e de alongamentos. E assim, fazer refletir sobre os caminhos que se intrincam e os que nos interligam através de um entrecruzar dos potenciais nela contida. Desafiando-nos continuamente ao longo da leitura dos seus reflexos, que por vezes são vividos em vias que demarcam e progridem. E que registam o que na realidade, também se revela como uma referencial evolução histórica. Um emaranhado labiríntico de ideias-linha que é também a aspiração da transcendência dentro do percorrer de uma sua quase infinidade. E, recuando no tempo, como refere Manlio Brusatin, “Platão, imediatamente antes de descrever a ‘alegoria da caverna’ (Repubblica, VI, 509-n), tendo determinado a linha como uma meta, pensa que, se a ética fosse a linha da ação humana, a política devia ser o traço, aquela linha ascendente.(...) O segmento primitivo e original que dá origem à tão famosa imagem da ‘linha platónica’ é a ‘imaginação’ (*eikasia*) que resulta irracionalmente deprimida e injustamente a favor daquele espetáculo puro e visível que é a arte política, uma linha que apenas pode ser seguida até ao fundo pelos filósofos - pensa Platão - com quanta imaginação”¹⁸⁸ (Brusatin, 1993, p.15). E

¹⁸⁸ Texto original: “Determinata la linea come traguardo, anche Platone, immediatamente prima di descrivere il «mito della caverna» (Repubblica, VI, 509-n) pensa che se l'etica fosse la linea dell'azione umana, la politica ne doveva essere la traccia, quella linea ascendente.(...) Il primitivo e originario segmento che dà origine all'immagine così famosa della «linea platonica» è l'«immaginazione» (*eikasia*) che risulta irragionevolmente depressa e ingiustamente a sostegno di quel puro spettacolo visibile che è l'ars politica, una linea percorribile fino in fondo solo ai filosofi- pensa Platone- con quanta immaginazione” (Brusatin, 1993, p.15).

assim, diríamos que esta ‘linha como uma meta’ que transcreve um discorrer, traz impresso a dinâmica dos processos que a acompanham, permitindo iluminar renovadas vias de expressão ao longo da sua apreensão. Como surge nas palavras de Manlio Brusatin, que passa de ora em diante, a referir-se a uma outra, ou a mesma linha, mas expressando-a em moldes diversos, quando se refere à ‘linha, luz e sombra’, no contexto de uma “linha clássica como uma ideia nítida e próxima, que se compreende melhor através da Eneida de Plotino: os olhos e as sensações do corpo humano têm uma tensão na direção de uma visão que se aproxima em plena luz e cores muito distintas. É por isto que, seguindo os efeitos do platonismo na idade humanística, se assiste a um forte estímulo de produção de imagens quase libertando-as de uma fantasia cultural”^{189 190 191} (Brusatin, 1993, p.21).^{192 193 194} Circunstâncias contextuais estas, predominantemente constituídas e construídas, não só por técnicas de produção de imagens, mas de situações reais dirigíveis para uma ‘produção visual’ de carácter simbólico, com filiação num processo que se poderia dizer algo análogo a processos cognitivos de transferência de

¹⁸⁹ Texto original: “La linea classica è comunque una idea netta e ravvicinata, lo si avverte meglio nelle Enneadi di Plotino (): occhi e sensazioni del corpo umano hanno una tensione verso la visione ravvicinata, in pienezza di luce e di colore molto distinti. È per questo che seguendo gli effetti del platonismo anche in età umanistica si assiste a un forte stimolo di produzione di immagini liberandole quasi da una fantasia culturale” (Brusatin, 1993, p.21).

¹⁹⁰ Nota citada in Brusatin, 1993: Plotinus, Enneadi, V, 8, 6, parece ignorar totalmente o carácter alfabético dos hieróglifos; não obstante, «os sábios do Egipto ... desenham imagens das quais cada uma representa uma coisa muito distinta; gravam-nos nos templos para definir todos os detalhes; cada sinal esculpido é, portanto, uma ciência, uma forma de sabedoria, uma coisa real e tomada de uma só vez e não (uma série de pensamentos) como um raciocínio, ou uma resolução” (traduzido pelo autor).

¹⁹¹ Texto original da nota citada in Brusatin, 1993: “Plotino, Enneadi, V, 8, 6, sembra ignorare totalmente il carattere alfabetico dei geroglifici; nonostante ciò «I saggi d'Egitto ... disegnano immagini delle quali ognuna rappresenta una cosa ben distinta; essi le incidono sui templi per definire tutti i dettagli di questa cosa; ogni segno scolpito è quindi una scienza, una forma di saggezza, una cosa reale, colta di un sol colpo e non (un seguito di pensieri) come un ragionamento o una risoluzione» (trad. a cura dell'autore)”.

¹⁹² Nota final (126): “Entre as obras que mais influenciaram o pensamento muçulmano conta-se uma Teologia atribuída a Aristóteles, que é uma compilação de passagens das Enéadas de Plotino e do Libero de causis, ou seja, a tradução dos Elementos de Teologia de Proclus. Para além destes escritos e das obras de Aristóteles, contribuíram para a formação do pensamento muçulmano os comentários de Alexandre de Afrodísia, os diálogos de Platão, especialmente a República e o Timeu, e as obras científicas de Euclides, Ptolomeu e Galeno” (Abbagnano, 1964, p.396).

¹⁹³ Texto original: “Entre las obras que mayor influencia tuvieron sobre el pensamiento musulmán, figuran una Teología atribuida a Aristóteles, que es una recopilación de pasajes de las Eneadas de Plotino y del Líber de causis, o sea, la traducción de los Elementos de teología de Proclo. Además de estos escritos y de las obras de Aristóteles, contribuyeron a formar el pensamiento musulmán los comentarios de Alejandro de Afrodisia, los diálogos de Platón, especialmente la República y el Timeo, y los trabajos científicos de Euclides, Tolomeo y Galeno” (Abbagnano, 1964, p.396).

¹⁹⁴ Abbagnano, N. (1964). *Historia de la filosofía. 1, Filosofía antigua; filosofía patrística; Filosofía escolástica*. Barcelona: Montaner y Simón.

informação ou significado impresso que chega a adquirir estreitas conotações icônicas. As quais passam a poder entrecruzar-se entre elas, num domínio de linhas e de sinais, agora aplicáveis em inúmeros formatos visuais, como selos, estampas, emblemas, cifras, monogramas. O acontecer de uma outra e renovada abertura de perspectiva. A qual, talvez anteriormente nos estivesse velada e que emerge agora na aceção desta implicada ‘linha de luz e sombra’. A linha do platonismo, aqui associada a um conceito central em que é feita uma distinção entre a realidade que é perceptível, mas ininteligível e a realidade que é imperceptível, mas inteligível. Como referência a objetos a existir num terceiro reino, distinto tanto do mundo externo sensível, quanto do mundo interno da consciência. E que se revela agora como uma ‘imagem-sinal’, um cosmos articulado de linhas ascendentes e descendentes, desenvolvendo-se em círculos e espirais: “(...) uma imagem-signo que dura em função recíproca ao modelo que a produziu e a sustem, como um sol ou uma estrela que protege com seus raios descendentes em relação aos olhares ascendentes. Já é um firmamento povoado de imagens, percorrendo os simples pontos luminosos, como a descoberta da linha do horizonte que possui infinitos raios de emanção e infinitos observadores” ¹⁹⁵ (Brusatin, 1993, p.21). Assim acontece na contemplação de processos operativos decorrentes de uma linha de luz e sombra, que é agora inegável. Ecos das palavras de Alberti Battista (1996) ¹⁹⁶ quando diz: “Já referi que o branco e o preto exprimem para o pintor sombra e luz; todas as outras cores são para o pintor matéria a que ele acrescenta mais ou menos sombra ou luz. Portanto, deixemos as outras coisas. Aqui devemos considerar apenas como o pintor deve utilizar o branco e o preto” ¹⁹⁷ (Alberti, 1966, p.82). E mais ainda com a referência a ‘simples pontos luminosos’ que nos encaminham para a possibilidade de acesso a relevantes domínios no campo da visão. Como seja a anteriormente descrita ‘descoberta da linha do horizonte’, dos incontáveis raios emanando efeitos luminosos a serem atendidos por uma múltipla diversidade de observadores, perante um cheio e um vazio de luz

¹⁹⁵ Texto original: “(...) un'immagine-segno che dura in reciproca funzione al modello che l'ha prodotta e la sostiene come un sole o una stella che protegge con i suoi raggi discendenti rispetto agli sguardi ascendenti. E già un firmamento popolato di immagini percorrendo i semplici punti luminosi come la scoperta della linea d'orizzonte che ha di per sé infiniti raggi di emanazione e infiniti osservatori” (Brusatin, 1993, p.21).

¹⁹⁶ Alberti, L. B. (1966). *On Painting: Revised Edition* (Vol. 175). London: Yale University Press.

¹⁹⁷ Texto original: “I have said that white and black express to the painter shade and light; all other colours for the painter are matter to which he adds more or less shadow or light. Therefore, let us leave the other things. Here we must consider solely how the painter ought to use white and black” (Alberti, 1966, p.82).

imerso. Aliás, assumindo-se agora, que “a visão é uma força subtil que, como uma linha, avançando pelo caminho mais curto, se torna mais rápida e incisiva” ¹⁹⁸ (Brusatin, 1993, p.22).

Precusores de Sócrates, os filósofos gregos Platão e Aristóteles, versando sobre inúmeros assuntos desde a lógica, a ótica, a metafísica, a ética, a física, a poesia, a retórica, a biologia entre outros, igualmente refletem transversalmente sobre a imagem, o movimento e o elemento linha. E “também para Aristóteles, a natureza opera pelo caminho mais curto e da melhor maneira e, portanto, de acordo com a linha reta” ¹⁹⁹ (Metafísica, V, 6 apud Brusatin, 1993, p.22) ²⁰⁰ ²⁰¹ ²⁰² Sendo que “o ser em movimento e, consequentemente, as determinações do ser que estão ligadas à matéria, que é uma condição do movimento” (Abbagnano, 1964, p.129), é colocado no lugar de conhecimento da Metafísica. Eis-nos, pois, assim, chegados ao anúncio de uma linha que atravessa matéria, que é condição de movimento, que é perspectiva e que passa a ser vista como um enigma. Seja ela, uma linha refletida pelo platonismo, ou pelo aristotelismo, que, abrigando os aspetos de uma manifestação, também a de uma composição. Enquanto é a florada por meio de imagens dominantes a emergir dos raios vindos das coisas ou

¹⁹⁸ Texto original: “La visione è una forza sottile che, come una linea, procedendo per la via piu breve, diventa piu rapida e incisiva” (Brusatin, 1993, p.22).

¹⁹⁹ Texto original: “Anche per Aristotele (Metafisica, V, 6) la natura opera per la via più breve e nel modo migliore, e quindi secondo la linea retta” (Brusatin, 1993, p.22).

²⁰⁰ “O primeiro grupo de investigações empreendidas por Aristóteles na Metafísica trata precisamente da possibilidade e do princípio de uma ciência do ser. Aristóteles preocupa-se, antes de mais, em definir o lugar desta ciência no sistema do conhecimento e as suas relações com as outras ciências. Em primeiro lugar, cada ciência pode ter como objecto ou o possível ou o necessário; (...) O domínio do necessário, por outro lado, pertence às ciências especulativas ou teóricas. Estas são três: a matemática, a física e a filosofia primeira, que depois de Aristóteles se chamará metafísica. O objecto da matemática é a quantidade no seu duplo aspecto de quantidade discreta ou numérica (aritmética) e de quantidade contínua de uma, duas ou três dimensões (geometria) (Met., XI, 3, 1061 a, 28). O objecto da física é o ser em movimento e, consequentemente, as determinações do ser que estão ligadas à matéria, que é uma condição do movimento (Ib., VI, 1, 1026 a, 3)” (Abbagnano, 1964, p.129).

²⁰¹ Texto original: “El primer grupo de investigaciones emprendidas por Aristóteles en la Metafísica versa precisamente sobre la posibilidad y sobre el principio de una ciencia del ser. Aristóteles se preocupa en primer término de definir el lugar que ocupa esta ciencia en el sistema del saber y sus relaciones con las demás ciencias. Ante todo, cada ciencia puede tener por objeto o lo posible o lo necesario; (...) El reino de lo necesario pertenece, en cambio, a las ciencias especulativas o teóricas. Estas son tres: la matemática, la física y la filosofía primera, que después de Aristóteles se llamará metafísica. La matemática tiene por objeto la cantidad en su doble aspecto de cantidad discreta o numérica (aritmética) y de cantidad continua de una, dos o tres dimensiones (geometría) (Met., XI, 3, 1061 a, 28). La física tiene por objeto el ser en movimiento, y, en consecuencia, aquellas determinaciones del ser que van ligadas a la materia, que es condición de movimiento (Ib., VI, 1, 1026 a, 3)” (Abbagnano, 1964, p.129).

²⁰² Abbagnano, N. (1964). *Historia de la filosofía. 1, Filosofía antigua; filosofía patristica; Filosofía escolástica*. Barcelona: Montaner y Simón.

por meio da tradução de efeitos decorrentes do olho humano. Para posteriormente vir a albergar ambas as leituras e a influir numa construção identitária e simbólica que traz uma evolução dos discursos. E muito, por meio da compreensão que advém de se conceber vias de acesso à imagem através de um horizonte, que agora é o mesmo. Seja o que corre pelo deserto adiante ou pelo mar, ou pelo campo, ou pela cidade, ou pelo topo de uma torre. Enfrentando uma linha no horizonte, que igualmente é, a do limite espelhado da água em todos esses lugares (Imagem 97). Transversalmente contemplada de acordo com um campo de visão comum, ainda que, com diferentes nuances individuais. Manlio Brusatin, discorre ainda sobre um exemplo clarificador deste mesmo processo de contemplação, quando faz alusão ao erguer de torres e de templos arquitetônicos ou ao assistir a pintores italianos enquanto manifestam as suas preferências de alinhamento de visão. Como é o caso de uma procura de visionar os monumentos de um ponto de vista por ‘de baixo’. Ou seja, através da demarcação de um conceito de composição de perspectiva que é o de um posicionamento alinhado com o olho do homem, considerando como referencial a sua altura material a partir do solo. “Partindo dos olhos do observador e esse é o esquema de uma visão mais próxima de Euclides de Alexandria e Aristóteles e, portanto, uma ‘ótica’ físico-geométrica, portanto também pictórica (...)”²⁰³ (Brusatin, 1993, p.25).



Imagem (97). A linha no horizonte e do limite espelhado na água.

In: Giovanni Barbisan (Treviso 1914 - Orbetello 1988) *Il Sile a Silea*. 1960. Acquaforte. mm 230x440. Foglio: mm 350xx495. Perocco LXVII. Firmata, datata e numerata “VII/X” a matita. Giovanni Barbisan (Treviso, 1914 - Orbetello, 1988) : *Il Sile a Silea*. - Asta Grafica & Libri - Libreria Antiquaria Gonnelli - Casa d'Aste - Gonnelli Casa d'Aste. Acedido em 29.01.2021.

²⁰³ Texto original: “Partano dagli occhi dell'osservatore e cioè lo schema di una visione più vicina a Euclide e Aristotele e quindi un'«ottica» geometrico-fisica, quindi anche pittorica(...)” (Brusatin, 1993, p.25).

Aliás, “Alberti fixa o ponto de fuga e o horizonte à altura da cabeça do corpo humano, de pessoas de pé; Masaccio e Piero della Francesca preferem um vislumbre mais acentuado, e na verdade, o ponto de vista é decididamente mais baixo, e é o de um artista a trabalhar, sentado ou agachado. Leonardo, confirma a escolha de Battista Alberti para a altura dos olhos ‘de um homem comum’ que poderia então ser inferior vinte e trinta centímetros da altura de um homem hoje” ²⁰⁴ (Brusatin, 1993, p.27). No entanto, é verdadeiramente interessante acentuar que Leonardo da Vinci, afastando-se de uma perspectiva apenas linear destes conceitos, refere-se a outras dimensões do horizonte no que respeita a perspectiva, referindo-se à qualidade de ‘perder de vista’ e aos respetivos efeitos de privação de luz, coloração e valores de espessura do ar, contribuindo assim para outros valores presentes na composição. Trata-se da captação e da procura de integração de uma multiplicidade de referências que colaboram com um processo que discorre ao longo da perceção de uma linha. Aludindo mesmo, a um ponto no horizonte de onde as linhas de fuga coincidem, mas que, de algum modo revelador, como que são devolvidas por este. Como um retorno advindo do horizonte e alinhando-se na linha de chegada, numa linha de terra próxima do observador como que de uma pirâmide ou de um cone ótico se tratasse. “Pois que, o aspeto real que não satisfaz do ponto de vista ótico-geométrico, é o problema da distância, e a distância é uma grandeza que expressa algo de diferente de um simples feixe de linhas mais ou menos divergentes. Isto é uma mensagem que passa de Leonardo chegando em Berkeley por meio de Newton” ²⁰⁵ (Brusatin, 1993, p.28). Não tenhamos, pois, dúvidas, que este processo de elaboração de conhecimento visual, assumindo-se em intrincadas vias exploratórias de efeitos visuais, revelam níveis de observação e análise, amplamente ricos e participados. E, muito, também podendo ser acrescido pelo empenho de um espetador metódico e estudioso, capaz de estar atento à perspetivação de confluências de detalhe a acontecer ao longo da conformação de linhas que operam um constante transformar.

²⁰⁴ Texto original: “Alberti fissa il punto di fuga e l'orizzonte all'altezza della testa del corpo umano, di persone comunque in piedi; Masaccio e Piero della Francesca preferiscono uno scorcio più accentuato e infatti il punto di vista è decisamente più basso, ed è quello di un artista al lavoro, seduto o accovacciato. Leonardo conferma la scelta albertiana dell'altezza dell'occhio «di un uomo comune» che allora poteva essere inferiore di venti-trenta centimetri l'altezza di un uomo d'oggi” (Brusatin, 1993, p.27).

²⁰⁵ Texto original: “Il vero aspetto che non soddisfa dal punto di vista ottico-geometrico è il problema della distanza e la distanza è una grandezza che esprime qualcosa di diverso di un semplice fascio di linee più o meno divergenti. Questo è il messaggio che passa da Leonardo giungendo a Berkeley attraverso Newton” (Brusatin, 1993, p.28).

Advindo do traçar de novos horizontes que abrem aspetos da linha, eis que a atenção agora dada aos contornos de uma linha de sombra, destaca e clarifica a representação. Assim, emerge determinantemente com propostas de reflexão aplicadas a múltiplas representações lineares não antes concebidas. Linhas estas que passam inclusive, a ilustrar inusitados objetos cartográficos. Linhas que são firmamentos da luz na sombra da representação pictórica e linhas que destacam a acentuação de novas relações espaciais. Digamos até, que, concebendo linhas que saltam dos relevos da paisagem, subindo a pontos de vista espaciais, para assentarem no plano da superfície do papel. Para assim reportar todo um entretecer de linhas a discorrer no ambiente espacial de uma volumetria tida como esférica. A este respeito, referimos Oronce Finé²⁰⁶ (1551), matemático, astrónomo e cartógrafo francês, na sua obra publicada em 1532, *Protomathesis*²⁰⁷, que a fim de estabelecer uma contribuição para o avanço da matemática, desenvolveu um novo estilo de representação aplicado a ilustração e ao desenho tipográfico. Dos diferentes elementos presentes na sua obra, destaca-se aqui, uma terceira parte, intitulada *Cosmographia*, que veio a servir de protótipo para os muitos globos terrestres ‘*De mundi sphaera*’. Oronce Finé, observando e refletindo sobre o sol, mediu as sombras dos corpos regulares no solo. Assumindo diretamente a observação de relógios de sol, veio a encontrar “a altura de cada coisa através da sombra”²⁰⁸ (Brusatin, 1993, p.34). Nesse sentido, cada linha de sombra e cada plano, ganhou relevância e fixou um ponto crítico, ou seja, o de que, quando o sol está em seu zênite “as sombras das coisas são iguais às mesmas coisas” (perspetiva cavaleira ou axonometria isométrica)²⁰⁹ (Brusatin, 1993, p.34). Mapeamentos finos e precisos chegados através de um outro modo de revelar e de ilustrar segredos de territórios longínquos, trazendo à luz as descobertas, as partes, as conexões, as ligações, as naturezas a percorrer num esforço descritivo a caminho da constituição dos fundamentos cosmográficos.

²⁰⁶ “Oronce Fine (1494-1555) foi um matemático e cartógrafo francês. Na sua *Protomathesis*, publicada em 1532, Fine apresentou um compêndio de matemática composto por escritos sobre aritmética, geometria, trigonometria, astronomia e fabrico de instrumentos”. Em linha: [Mathematical Treasure: Oronce Fine's Protomathesis | Mathematical Association of America \(maa.org\)](#). Acedido em 4 janeiro 2021.

²⁰⁷ Texto original: “Oronce Fine (1494-1555) was a French mathematician and cartographer. In his *Protomathesis*, published in 1532, Fine presented a compendium of mathematics consisting of writings on arithmetic, geometry, trigonometry, astronomy, and instrument-making. Em linha: [Mathematical Treasure: Oronce Fine's Protomathesis | Mathematical Association of America \(maa.org\)](#). Acedido em 4 janeiro 2021.

²⁰⁸ Texto original: «l'altezza di ciascuna cosa attraverso l'ombra» (Brusatin, 1993, p.34).

²⁰⁹ Texto original: «le ombre delle cose sono uguali alle stesse cose» (Brusatin, 1993, p.34).

Como refere Manlio Brusatin, o problema da sombra em meados do século XVII, com Guidobaldo del Monte ²¹⁰ ²¹¹ (matemático, filósofo, astrónomo italiano), ²¹² François Aguilon ²¹³, ²¹⁴ (matemático, físico, filósofo e arquiteto belga), Pietro Accolti ²¹⁵ (alto dignitário da igreja italiano) ²¹⁶, vem dar uma particular evidência à axonometria como a mais simples técnica de representação. A qual, atrai espontaneamente um desenhador durante a execução de um objeto,

²¹⁰ Meli, D. B. (1992). Guidobaldo dal Monte and the Archimedean revival. *Nuncius*, 7(1), 3-34.

²¹¹ Sobre Guidobaldo del Monte: “É sabido que, numa passagem das duas ‘novas ciências’, Galileu se referiu às observações de Guidobaldo sobre a trajetória de um corpo lançado sobre um plano inclinado e sobre a forma de um fio suspenso. No entanto, apesar da semelhança superficial entre as suas discussões, diferenças fundamentais não devem ser ignoradas. Em primeiro lugar, Galileu apoiava inequivocamente as parábolas, enquanto dal Monte considerava também hipérboles. Em segundo lugar, mesmo se nos limitarmos às parábolas, as suas componentes variam entre os dois matemáticos: As parábolas de Guidobaldo resultam de um movimento natural que se torna progressivamente um movimento intenso, enquanto as de Galileu resultam da composição de movimentos uniformes retilíneos e uniformemente acelerados” (Meli,1992, p.24).

²¹² Texto original: “It is well known that in a passage of Two New Sciences Galileo referred to Guidobaldo's observations about the trajectory of a body thrown on an inclined plane and the shape of a suspended thread. Despite the superficial similarity between their discussions, however, fundamental differences should not be overlooked. First, Galileo endorsed parabolas unequivocally, whilst dal Monte considered also hyperbolas. Secondly, even restricting one's attention to parabolas, their components varied for the two mathematicians: Guidobaldo's parabolas resulted from natural motion progressively overtaking violent motion, whilst Galileo's resulted from the composition of uniform rectilinear and uniformly accelerated motions” (Meli,1992, p.24).

²¹³ François d'Aguilon: “O matemático, físico e arquitecto jesuíta François d'Aguilon publicou *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles* em Antuérpia, na Officina Plantiniana, em 1613. Destinada a ser utilizada nas escolas jesuítas, a obra de Aguilon era principalmente uma síntese de escritos clássicos e modernos sobre óptica; no entanto, continha também a primeira discussão do processo estereográfico (que Aguilon nomeou), uma das primeiras apresentações do sistema de cores vermelho-amarelo-azul, uma teoria original da visão binocular e a primeira descrição publicada do horóscopo de Aguilon.”. Em linha: [François d'Aguilon & Peter Paul Rubens Describe Optics and Color Theory : History of Information](#). Acedido em 5 janeiro 202.

²¹⁴ Texto original: “Belgian Jesuit mathematician, physicist and architect François d'Aguilon published *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles* in Antwerp at the Officina Plantiniana in 1613. Intended for use in Jesuit schools, Aguilon's work was primarily a synthesis of classical and modern writings on optics; however, it also contained the first discussion of the stereographic process (which Aguilon named), one of the earliest presentations of the red-yellow-blue color system, an original theory of binocular vision and the first published description of Aguilon's horopter”. Em linha: [François d'Aguilon & Peter Paul Rubens Describe Optics and Color Theory : History of Information](#). Acedido em 5 janeiro 2021.

²¹⁵ “Pietro Accolti, o neto mais novo do Cardeal Benedetto Accolti, viveu no início do século XVII. Foi professor de direito canónico em Pisa, membro da Academia Fiorentina e da Academia do Disegno, na mesma cidade (...) Em 1625 publicou o tratado de perspectiva que foi atribuído por alguns ao Cardeal Pietro Accolti.(...) Os escritos publicados: ‘L'inganno degli Ochi, o Prospettiva pratica’ e ‘Trattato in Acconcio della Pittura’.” Em linha: ‘The Biographical Dictionary of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge, Volume 1, Edição 1, (1842) (p.226). [The Biographical Dictionary of the Society for the Diffusion of Useful ... - Society for the Diffusion of Useful Knowledge \(Great Britain\) - Google Livros](#). Acedido em 24 abril 2023.

²¹⁶ “The younger grandson of Cardinal Benedetto Accolti, lived in the earlier part of seventeenth century. He was a lecturer on canon law at Pisa, a member of the Academia Fiorentina, and of Academia do Disegno, in the same city (...) In 1625 he published the treatise of perspective wich has by some been attributed to Cardinal Pietro Accolti.The published wrintings: ‘L'inganno degli Ochi, o Prospettiva pratica’ e ‘Trattato in Acconcio della Pittura’.” Em linha: ‘The Biographical Dictionary of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge, Volume 1, Edição 1, (1842) (p.226). [The Biographical Dictionary of the Society for the Diffusion of Useful ... - Society for the Diffusion of Useful Knowledge \(Great Britain\) - Google Livros](#). Acedido em 24 abril 2023.

e que agora encontra no ponto limite da sua interpretação, a noção de um quase absoluto, contendo simplicidade e complexidade juntos. Tornando-se sinal de uma particular presença da luz, ou de uma luz onde a sombra aparece como composta, antes e depois da própria perspectiva. E cuja imagem representacional constrói a própria simulação de perspectiva, dando-lhe um particular destaque, uma facilitação de representação e uma acessibilidade a leitura. Chegando-nos assim a convidar conceber que, “esta é a linha de sombra com contornos puros que clarifica aquela produção, como a linha de um relógio de sol, sombras e distâncias perto de artistas como Leonardo e Giorgione, que intervém de dentro e de fora da pintura, para unir ou quebrar a linearidade dos corpos que se encontram livres na floresta onde vontades e desejos crescem”²¹⁷ (Brusatin, 1993, p.35). Uma linha de sombra que agora não só assume os contornos como os distingue, os clarifica e os eleva. No sentido até de poder capacitar a visão na assunção de desvelar uma quase magia da linha quando esta sua qualidade se descobre no horizonte ou na volumetria. Como uma presença indelével que prenuncia um rasgo de luz refletida. A nuance de um reflexo capaz de acentuar magnanimamente a forma (Imagem 98). Descobrimos-a, como numa alvorada do renascer. Como é de algum modo observável em uma linha de luz refletida no limite de uma sombra.

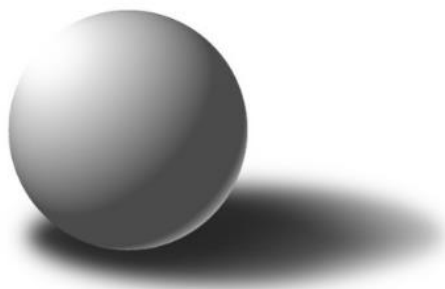


Imagem (98). Uma linha de luz refletida.

In: Luz e Sombra para Iniciantes no Desenho e Pintura - GD Artes. Acedido em 4.01.2021.

²¹⁷ Texto original: “Questa è la linea d'ombra dai puri contorni che chiarisce come la linea di una meridiana quella produzione di ombre e lontananze vicine agli artisti come Leonardo e Giorgione che intervengono dall'interno e dall'esterno della pittura per unire o spezzare la linearità dei corpi che si trovano liberi nella foresta dove crescono volontà e desideri” (Brusatin, 1993, p.35).

Da acentuação de que nascem estas relevantes linhas e desse discorrer de alongamentos, agora provenientes de alongadíssimas escalas tonais e pontos de distância retratáveis, revela-se, não só, “a medição das distâncias entre dois pontos situados no mesmo hemisfério, mas em meridianos diferentes (...). Finé, acrescentou detalhes que facilitam a interpretação cosmográfica: indicou que o ponto A é o Polus Arcticus e prolongou os meridianos até ao equador, que foi o desenhado” para uma melhor legibilidade^{218 219} (Patin, 2010, p.294). Numa travessia de acessos ora sinuosos, ora deslumbrantes, ora matemática e geometricamente rigorosos na chegada a representação e os caminhos de proporcionar o acesso a uma demanda de legibilidades. A procura das linhas a descoberto, das escalas, das projeções, dos sistemas de representação delineáveis. A desmonte da tradição clássica, um longo processo a atender o que pudessem ser relações visuais a discorrer no interior de proporção a abrir as prevalências e as dinâmicas da administração do visível. Face a uma linha, a ser contemplada por entre os contextos de uma evolução histórica que vai progredindo e que vai abrindo vias de reconhecimento, permitindo aceder a percursos da constituição formal que fazem também parte do tecer de uma evolução das mentes.

Para chegar à evolução de um processo de conceção através de uma imagem histórica, que desta vez propõe considerar perspectivas do olhar a acontecer no século XV, onde se encontra registada uma nova expressão utilizada pelo autor, referindo-se a uma ‘linha que caminha’. Esta linha que caminha e que faz agora chegar à “mobilidade crescente de almas e sujeitos, dos fluxos cruzados de itinerários, de peregrinos e viajantes, dos movimentos cada vez mais rápidos das máquinas que passam da madeira ao ferro e que podem multiplicar a ação do homem, ao aproximar os rios e as montanhas, medindo e encurtando o tempo”²²⁰ (Brusatin, 1993, p.43). As linhas que agora demarcam os intrincados sulcos na paisagem mas que também acentuam a opção de caminhos em detrimento de outros. Linhas que delimitam as planícies ao impedir-nos de atravessar montanhas, porquanto nos impelem para o confronto com a sua monumentalidade física, levando a uma necessidade de contornar as massas rochosas. Ou a

²¹⁸ Texto original: “The measurement of distances between two points situated on the same hemisphere, but on different meridians (...) Finé has added details that facilitate the cosmographical interpretation: he has indicated that point A is Polus Arcticus and prolonged the meridian lines to the equator, which has been drawn” (Patin, 2010, p.294).

²¹⁹ Pantin, I. (2010). *The astronomical diagrams in Oronce Finé's Protomathesis* (1532): Founding a French tradition. *Journal for the History of Astronomy* London: SAGE Publications, 41(3), 287-310.

²²⁰ Texto original: “La linea che cammina (...) la crescente mobilità delle anime e dei soggetti, i flussi incrociati degli itinerari di pellegrini e viaggiatori, i sempre più scattanti movimenti delle macchine che passano dal legno al ferro e che possono moltiplicare l'azione dell'uomo avvicinando i fiumi e le montagne, misurando e accorciando il tempo” (Brusatin, 1993, p.43).

procurar dirimir de um enfrentar de travessias através delas. Levando a assumir o volume e a opacidade vindo dos troncos de múltiplas árvores, que reservam o espaço e o acesso ao horizonte. Observando-se o compor de percursos, caminhos, construções a discorrer no espaço próximo ou no espaço em descoberta. Visualmente acessíveis, mas de modo absolutamente intrincado no ambiente, como poderia revelar a imagem de uma qualquer paisagem com ambiente humanamente influído (Imagem 99).



Imagem (99). Linhas na paisagem.

In: Edvard Munch (Loten 1863 - Oslo 1944) Norwegian landscape. 1908. [Edvard Munch | Norwegian Landscape \(Norsk landskap\) \(1908\) | Artsy](#). Acedido em 29.01.2021.

E como a metáfora de uma jornada que também se acentua na linguagem de um sentido celestial, poderiam agora ser referenciados os grandes caminhos para os santuários e para os lugares da Terra Santa. Assim como para a grande cidade, passando a fazer cada vez mais parte do possível e almejado itinerário da própria vida humana. Contrapondo-se estes meandros de uma busca interior ou espiritual, ao lado do trabalho agora constante, que envolve e movimenta massas de pessoas ligadas à construção da cidade, à elevação de torres e de catedrais cada vez maiores. Uma sociedade medieval que desvela e denuncia uma evolução de características identitárias diferenciadas e tripartidas, por aqueles que governam, por aqueles que rezam e por aqueles que trabalham. Contextos múltiplos que permitem um destacar claro de efeitos de diferentes linhas, numa alusão constitutiva acrescida pelas linhas dos percursos daqueles que vão e daqueles que ficam. Manlio Brusatin, ao revelar de algumas linhas dominantes da Idade

Média, demarca a imagética de um ‘formigueiro’ a existir na ambiência de uma, aparentemente lenta, mobilidade. A acontecer ao lado da construção de pontes, mas também de portas, a que correspondem domicílios. Que agora se elevam dentro de recintos de muros desenhando linhas citadinas (Imagem 100). E é ao longo do erguer de perímetros intransponíveis demarcando os campos arados, que algo se emaranha e emerge. Preparando assim uma distinta teia de percursos da linha a desenvolver a intrincada noção de cidade.

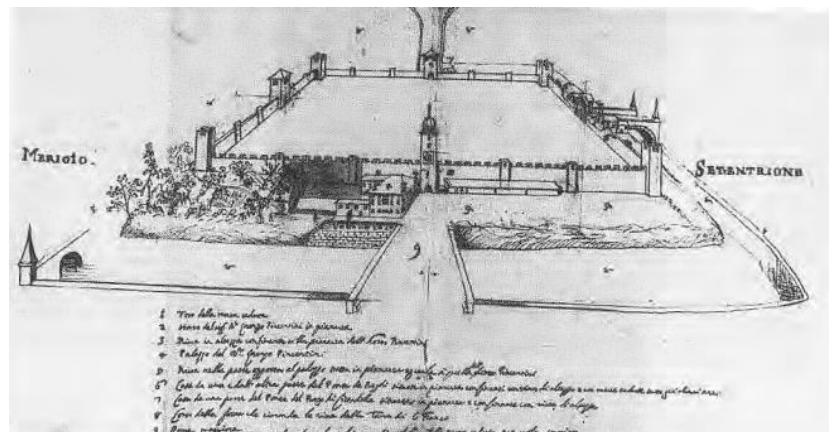


Imagem (100). Desenho de linhas de muros citadinos.

In: Brusatin, M. (1993). *Storia delle linee*. Immagini. Piccola biblioteca Einaudi., fig. 9. Disegno delle mura della città di Castelfranco Veneto (Treviso), penna e inchiostro, 1686. Venezia, Archivio di Stato.

O que corresponde também à viagem de um percurso par a par, por entre paredes e águas, que são os limites mais visíveis de um caminho desbravado no bosque e nas ruelas. O progressivo instalar de uma cultura humana que demarca os seus passos em vales, em paredes, em aberturas, em portas. As quais se vão tornando os caminhos de entrada e saída. Os caminhos que acolhem e que rejeitam. Que infringem força e direcionar. Um território que agora distingue claramente, os lugares onde o homem vive da restante paisagem de montanhas, vales e planícies não intervencionados. Perímetro construído, onde as populações se fecham, tomam o espaço em seu nome e dão nome aos lugares. Nele se multiplicando num trabalho distribuído e associado. O qual esteja a acontecer no entremeio de exercícios de poder quando se passa a cobrar dinheiro por territórios e ruas, agora muito disputados e protegidos, sempre projetando novas vias de expandir. Novos alongamentos, sobretudo, para o lado de fora, para um exterior que vai sendo impresso de um processo de ampliação. Assim como, na separação entre o

exterior da cidade e o seu interior. O que leva Stefano Mancuso (2022)²²¹ a referir que “a cidade antiga precisava de muralhas e de outros mecanismos de defesa que mantivessem o interior da cidade separado e defendido de um exterior ameaçador” (Mancuso, 2022, p.38). E com efeito, “a existência deste perímetro intransponível”, no qual a linha é anúncio de “espaço no interior dos muros da cidade” (Mancuso, 2022, p.38) contracenado com o espaço amplo que o acolhe, como um “exterior do centro habitado” (Mancuso, 2022, p.38). Uma linha habitada que ora contém, ora permeia e empodera aceleração. Ora sustenta a pausa estática ou a vertiginosa viagem de movimentos, espelho de alternância entre fases de expansão e contração, culminando o acesso a percursos em permanente efeito de transformação.

Para virmos a chegar posteriormente, ao lugar em que o alcance do poder consegue transladar a matéria, com o auxílio da engenharia de máquinas. Vindo até a tornar possível a produção de veículos mecanizados que abrem novas vias. O homem, ao viajar, abre estradas, agora muito mais rápidas que outrora e traça os próprios sulcos de movimentos no planeta. Os princípios da energia, do poder e do trabalho, destacam-se até para além das imagens fixas criadas em gravuras. E porquanto as máquinas que são apenas os veículos e não surjam apenas compostas numa mera aspiração de composição, de chegada a solidez e a beleza. Há a deriva de uma multifuncionalidade técnica que acelera os caminhos potenciando-se de muitos modos. E, efetivamente, a fluidez das águas passa, inclusive, a poder tomar um sentido inverso ao seu percurso natural, ao poder ser canalizada para chegar dos vales aos cumes, das torres às salas. E assim ser distribuída de forma mais alargada e mais eficiente. As linhas de uma fluidez que determina e é condutora de um bem precioso como a água. Percursos gerados pela criação de resposta a uma necessidade alargada e assumida como vital garante de outras linhas, que agora encontram rumos antes inconcebíveis (Imagem 101). Esta linha entidade do visível, que agora flui diligentemente e que por si caminha de múltiplos modos, traçando novos horizontes e porquanto também alimenta o que suporta.

²²¹ Mancuso, S. (2022), *‘A Planta do mundo – Aventuras de Plantas e Pessoas’*. Lisboa: Pergaminho, Bertrand Editora.

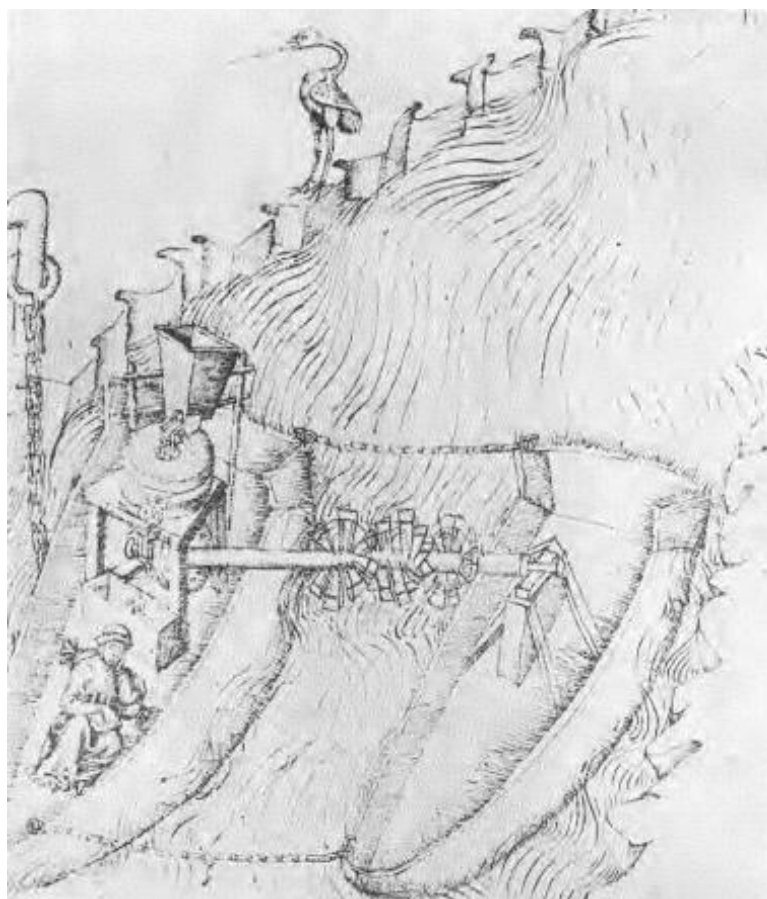


Imagem (101). Fluidez conduzida da água.

In: Brusatin, M. (1993). *Storia delle linee*. Immagini. Piccola biblioteca Einaudi., fig.8. Jacopo Mariano detto il Taccola, Il mugnaio dorme mentre la ruota macina, pena e inchiostro, XV secolo. Da *Liber tertius de ingeneis ac adifitiis non usitatis*. Firenze, Biblioteca Nazionale, cod.P766.

Para chegarmos a outros traçados e a outras linhas de visão que foram tomando cada vez mais um fator de espaço e de tempo envolvidos. Intrincada, dinâmica e potencialmente expansível. Assim iniciando o discurso com a referência aos mapas das batalhas de final do século XVII, Manlio Brusatin, passa agora a referir-se à designação de um outro modo de constituição da linha, como o de uma ‘linha próxima’ ²²² (Brusatin, 1993, p.79). Quer seja ela, aquela linha advinda dos alinhamentos estratégicos encontrados em mapas de disposição de exércitos combativos. Quer a da leitura de desenhos destinados a uma preparação de trabalho industrial de tecelagem por meio de uma divisão do trabalho produtivo, revelador de uma manufatura europeia suportada por empresas de maior escala. Um sentido de execução precisa

²²² Texto original: “La linea accanto” (Brusatin, 1993, p.79).

de trabalho, aparece acrescido de fatores de gestão de tempo e dinheiro. Passando a poder reportar-se um desenho que agora é destinado à leitura de um operário especializado. Sendo que um “artista-designer não é um artesão” ²²³ (Brusatin, 1993, p.80) e também não é considerado um artista, no sentido da palavra sujeita às clássicas interpretações da produção artística. Pois, que, como desenhador industrial, delineia contornos operacionais em fase pré-industrial, orientando a reunião de informações artísticas e artesanais, a par de outras indicações que pertencem a regimes de publicidade visual, dirigindo escolhas de grupos e classes sociais em contínua modificação. Uma teia de novas linhas-propósitos confluem proximamente, lado a lado, ou entrecruzando-se, ou ramificando distintas orientações especializadas. Não que se minore assim a prestação de linhas, mas crescendo-se-lhes novas visões e novos usos. Os quais concorrem para diferentes vias de se as estudar, de se as utilizar, de se as conceber. O que, paralelamente nos leva a conceber o ressaltar de uma possível reflexão que implica mergulhar na profundidade do que seja a nossa ideia de efetuar caminhos no espaço, enquanto se concebe o interior e o exterior de cidades ou de paisagens habitáveis. A caminho de se apreender, como refere Stefano Mancuso (2022), que, “o lugar onde a humanidade vive – sua única casa – não pode ser imaginado como algo separado do resto da natureza” (Mancuso, 2022, p.45). Uma atenção a esta linha habitada que historicamente permeia a vida humana, igualmente merece ser considerada como fazendo parte de um todo comum. Uma linha de ligações mais ou menos assumida translada a matéria que vive e se recria, demarcando renováveis vias. E ainda que uma leitura da viagem continue em distintos paralelos da vida humana, muito para além do que agora passava a poder ser construído, materializado, traçado. A esse propósito, importa ressaltar uma implicada continuidade de busca e uma imersão na linha, transformadora. E que também parece passar a receber as leituras de uma espacialidade emocional na exploração do que é visual. O que pode, por exemplo, ser observado na pintura de Murillo, quando Brusatin aponta ‘origens do desenho no século XVII’. Pois, que, seguramente estando a acontecer numa coexistência de múltiplas direções de exploração da linha, também é contemplada como o que poderia estar a emergir ao longo do desenho de uma linha de sombra projetada numa superfície (Imagem 102).

²²³ Texto original: “Questo artista-designer non è un artigiano” (Brusatin, 1993, p.80).



Imagem (102). O desenho de uma linha de sombra projetada.

In: Brusatin, M. (1993). *Storia delle linee*. Immagini..Bartolomè Esteban Murillo, le origini disegno XVII.

Numa procura de esta poder contribuir para entendimentos respeitantes à mesma, por via do desenvolver de práticas do foro mais artístico. Ou seja, passa a assistir-se a um outro perscrutar de efeitos visuais e valores a eles associados que pretendem anunciar uma sensação estética, um teor de beleza, passando a ser possível olhar a linha através de outras relações espaciais e conceptuais. E também a poder-se intitulá-la de outros modos. Para o que Manlio Brusatin, opta por fazer uma referência ao tratado de pintura do século XVIII do pintor inglês William Hogarth, intitulado ‘*A Análise da Beleza*’²²⁴ (Hogarth, 1753). Nos estudos de Hogarth assiste-se, pois, a um amplo recurso a linhas. Ao longo de um processo de trabalho artístico que vai sendo direccionado para o que possa ser um aceder a uma sua estética origem. O que sugere e procura proporcionar através da prática da pintura e do desenho, assente nos modos de acesso a beleza, a graça, a verdade, a linhas eleitas e perfeitas, para transmitir o que se pretende

²²⁴ Hogarth, W. (1753). *The analysis of beauty: Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

representar. Através do que, vem a construir uma teoria prática, na qual tenta explicar o que origina a beleza e como conseguir dar beleza a representações. Ao longo deste tratado “(...) persegue os efeitos da uma linha sinuosa e ondulante como uma miragem da verdade. Ou seja, a sua ‘linha da beleza’, ao contrário das linhas retas (de sólidos regulares) e circulares (de colunas, vasos e capitéis), assume um curso simples e distinto com duas curvas, uma de um lado e outra do outro” ²²⁵ (Brusatin, 1993, p.81). É relevante denotarmos como, numa argumentação que se exprime pela linguagem do desenho e se aplica à representação do corpo humano, em especial ao retrato, mas também à natureza, William Hogarth, pretende definir a razão que pode levar objetos, corpos, rostos, a serem considerados, belos. E fá-lo, nomeadamente pelo uso de um recurso de uma representação visual, grandemente apoiando-se em linhas. Neste âmbito, uma valorização da disciplina do Desenho, é-nos por si apresentada como uma sólida via de estudo para precisamente, o alcançar. Constituindo-a por fatores de uma observação apurada e uma procura de acesso aos diferentes modos de traçar a linha e aos distintos resultados perante a sua leitura. Ao que acresce dizendo que “as gravuras e aquilo que elas têm de desenho, são o meio perfeito para apoiar uma teoria que se quer clara, objetiva e prática” (Ramos, 2008, p.148) ²²⁶ como pode ser observado na gravura sobre o Desenho e a linha da beleza (Imagem 103). Reagindo assim a anteriores tratados que definem a beleza segundo teorias indefiníveis, e, portanto, em sentido prático, sem objetividade. Ou seja, através de traçados realizados no âmbito de uma teoria que pode ser encontrada e comprovada com exemplos práticos. E por estes, revelarem, precisamente, a linha do desenho como uma entidade de acesso ao saber.

²²⁵ Texto original: “ (...) insegue però gli effetti della linea serpeggiante e ondeggiante come un miraggio di verità. Cioè la sua «linea della bellezza» a differenza delle linee rette (dei solidi regolari) e delle linee circolari (di colonne, vasi e capitelli) assume un andamento semplice e distinto con due curve, una da un lato e una dall'altro” (Brusatin, 1993, p.81).

²²⁶ Ramos, A. (2008). A linha da beleza, de William Hogarth. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos.

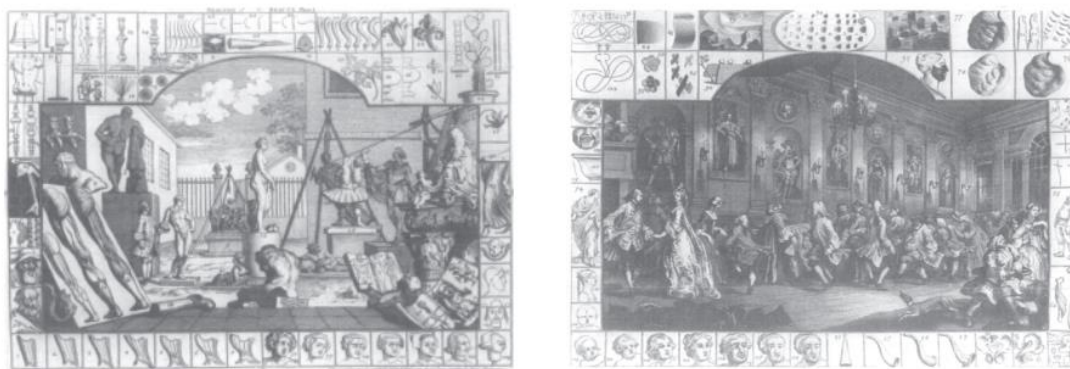


Imagem (103). O Desenho e a linha da beleza. W. Hogarth

In: Ramos, A. (2008). A linha da beleza de William Hogarth.p.148.

Como refere Raymond Bayer, em *História da Estética* (1993), ²²⁷ “(...) Hogarth proclama a liberdade do génio de criar as suas próprias leis (...) exige a conformidade com a natureza e não as regras dos Antigos” (Bayer, 1993, p.257). Acrescentando ainda que, a propósito dos prazeres da imaginação, este fala “da linha serpentina, da linha de graça, que é um movimento rápido e ligeiro da mão ou do lápis na linha ondulada da beleza” (Bayer, 1993, p.257). Agora, é, pois, um artista que iluminado pela liberdade, “cria as suas próprias regras, com as quais define e constrói uma forma que é para ele indiscutivelmente bela” (Ramos, 2008, p.149), mas possuindo “condições de extremo rigor para si mesmo” ²²⁸ (Brusatin, 1993, p.149). Ora, este, traduz-se como um novo templo exploratório, que anuncia modos de acesso a linhas que igualmente dentro de si se expressam e clamam pela sua criação visível. O mais passível de se fazer anunciar a simultaneidade de participação de um observador, que compõe uma conceptualização própria, alimentada pelo seu próprio meio de estudo, num processo que decorre ao longo do traçar de distintivas naturezas da linha. Pelo que William Hogarth passa a afirmar:

“A linha mais bela é a linha ondulada (linha do belo de Hogarth), que responde ao movimento natural do ponto de vista filosófico” (Bayer, 1993, p.26).

²²⁷ Bayer, R. (1993). *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa.

²²⁸ Texto original: “ (...) delle condizioni di estremo rigore al proprio interno” (Brusatin, 1993, p.149).

Introduzindo assim a novidade de um cuidado técnico e uma tentativa de rigor para com esse processo com que William Hogarth, explica a forma da linha ²²⁹. Chegando a procurar ilustrar com exemplos, as diferentes qualidades de linhas caracterizadas com determinantes e subtis diferenças (comparar as figuras 65 e 66 constantes no interior dos desenhos anatómicos) (Imagem 104).



Imagem (104). Pormenor da gravura I. W. Hogarth (103).

In: Ramos, A. (2008). A linha da beleza de William Hogarth. p.149.

Acrescentando que “a razão que faz coincidir esta linha com a beleza é baseada na associação entre vida, movimento e graça, e esta por sua vez com beleza. Por conseguinte, uma linha é bela se sugerir movimento, pois é este que confere vivacidade ao desenho (Comparar as figuras 98 e 106)” (Ramos, 2008, p.149), como pode ser constatado (Imagem 105) a partir de pormenores retirados da gravura I, anterior imagem intitulada de (103).

²²⁹ ‘*The analysis of beauty* ,1753, no Capítulo IX, Composition with the Waving-Line, Hogarth refere que: “Though all sorts of waving-lines are ornamental, when properly applied; yet, strictly speaking, there is but one precise line, properly to be called the line of beauty(...)” (Hogarth, 1753, p.49).



Imagem (105). Pormenores da gravura I (103).

In: Ramos, A. (2008). A linha da beleza de William Hogarth.p.149.

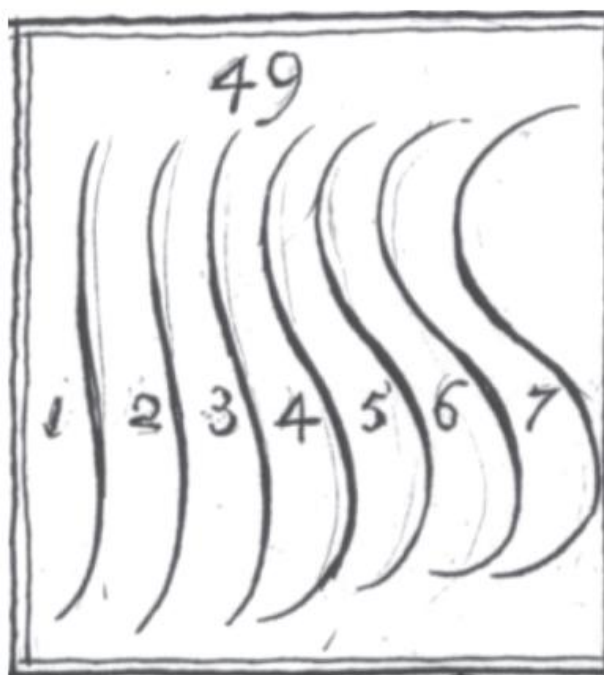


Imagem (106). Estudo da linha da beleza (Pormenor da gravura I).

In: Ramos, A. (2008). A linha da beleza de William Hogarth.p.151.

O denotar dos traços longos, fluidos, ondulantes, disponibilizando a observação de uma grande variedade de linhas, que contribuem expressivamente como as partes significativas para o todo de um corpo inteiro E através da distinta qualidade de linhas que manifestam uma sensação de vitalidade e de aparente movimento, quando associadas à chama, à ondulação do mar, à serpente. Como refere William Hogarth (1753), “a grande dificuldade está em aceder a esta linha, seja em palavras, seja através do lápis” ²³⁰ (Hogarth, 1753, p.51). E ainda, afirmando que, dentro das linhas onduladas, distinguindo as linhas em serpentina, e só dentro destas, exista uma possibilidade de se chegar a um bom porto. Eis que, estaríamos perante as ‘Linhas da Beleza’. “Estas existem num estreito, mas infinito leque de pequenas variações onde, por sua vez, só existe uma que é realmente digna de se chamar a ‘Linha da Graça’ (Fig. VII – ver linha 4 da figura 49). Se o desenho conseguir respeitar essa linha, com uma tal curva e contracurva que esconde subtilmente o ponto da sua inflexão, e que existe na mais bela natureza, como no fundo os antigos haviam já descoberto, então o caminho para a beleza está assegurado” (Ramos, 2008, p.151). Mas compreenda-se, que tal aplicação de detalhe, segundo William Hogarth, não exige critérios estritamente rígidos. Pois que, uma agitação flamejante que pareça dar vida e graça, não se inicia numa ordem exterior, mas sim numa ordem formal que parte de dentro e se alastra a todo o visível. E diríamos nós, qual prenuncio de alusão a uma linha de flutuação, anunciando uma espécie de natureza vital, uma existência emergente que aflora impressão vivida, ou um sopro de uma qualidade visual dinâmica, capaz de atravessar os planos de visibilidade e conferir-lhes uma sensação do mover acentuado por esse subtil lugar. Que por vezes, até se traduz numa riqueza visual a emergir de qualquer ponto de inflexão. Curiosamente, como refere Jimena Canales (2006), “um filósofo em particular, Félix Ravaisson (1813-1900), tinha uma conceção de movimento não-cinematográfica que precedeu e inspirou Bergson” (Canales, 2006, p.276) ²³¹ ²³² anunciando a pertinência de focalização de uma dita linha flutuante. No contexto de um processo de ensino do desenho, Félix Ravaisson, afirma, que “o segredo da arte de desenhar é descobrir dentro de cada objeto a forma específica em que uma linha flutuante - que é o seu eixo generativo - se expande, como uma onda que se espalha em

²³⁰ Texto original: “The very great difficulty there is in deferring this line, either in words, or by the pencil (...)” (Hogarth, 1753, p.51).

²³¹ Canales, J. (2006). *Movement before cinematography: The high-speed qualities of sentiment*. Journal of Visual Culture. London: Sage Publications. 5(3), 275-294.

²³² Texto original: “One philosopher in particular, Félix Ravaisson (1813–1900), held a decidedly non-cinematographic conception of movement which preceded and inspired Bergson.”

ondulações por toda a superfície”^{233 234} (Ravaisson, apud Nancy, 2013, p.13). Ou, dito de outro modo, trata-se de “descobrir em cada objeto, a forma particular como uma certa linha flexível, que se pode dizer ser o seu eixo gerador, percorre toda a extensão do objeto, como em ondas principais que se desenrolam em pequenas ondas superficiais”^{235 236} (Sinclair, 2016, p.178). Numa alusão a valências que não são as da inércia, mas sim as do fulgor de uma linha flexível, mas determinante do que se nela e através dela, se move.

Mas, além da linha da beleza, Manlio Brusatin ainda refere a chegada a uma apreensão consideravelmente relevante. A que intitula como a ‘linha justa’. Sendo que a este propósito, o que nos importa neste momento acentuar, é que, no idear do autor, seja possível perceber que, de uma extensão a outra, atravessando o epopeico espaço histórico e o tempo anímico da criação artística ao longo dos tempos, através da viagem de uma linha que se espera identitária, chegámos ao lugar de se fazer referência a uma linha, que agora é uma ‘linha livre’. Uma linha de liberdade no interior percurso dela mesma. Que poderíamos dizer decorrer essencialmente do se assistir a uma envolvimento crescente de princípios que sustentam um ampliar da descoberta de processos de transformação e confluir mensagem através dela mesmo. Em atos de simplificação, ou tidos como uma via de estudo da composição múltipla. E que até permite inclui dos efeitos de uma operacional ‘subtração’ de dados para uma chegada à linha. Preâmbulos estes que anunciam uma procura de confluência da informação nela contida e que igualmente se permite que decorra de um uso da linha. Uma procura talvez de sintetizar, de procurar aceder ao fragmento que contenha a sua natural vastidão, confluindo um todo, na linha.

Assim chegando, pois, ao desenho do puro contorno, à linha com o significado de forma, à linha direita e à busca da harmonia. À linha de pertença no branco sublime, e a tantas outras possíveis designações da linha. Uma linha essencialmente livre para ser uma linha. Do ponto, instantâneo momento, emerge a linha que representa a percepção da continuidade, do

²³³ Nancy, J. L. (2013). *The pleasure in drawing*. Fordham University Press.

²³⁴ Texto original: In *Teaching of Drawing in Schools*, Félix Ravaisson, says “The secret of the art of drawing is to discover within each object the specific manner in which a fluctuating line – which is its generative axis – expands out, like a wave that spreads out in ripples across the surface” (Ravaisson, apud Nancy, 2013, p.13).

²³⁵ Sinclair, M. (Ed.). (2016). *Félix Ravaisson: Selected Essays*. Bloomsbury Publishing.

²³⁶ Texto original: On the teaching of drawing, *Félix Ravaisson* “The secret of the art of drawing is to discover in every object the particular way in which a certain flexuouse line, which may be said to be its generative axis, runs through the whole extension of the object, like on main waves unfurling in little surface waves” (Sinclair, 2016, p.178).

percurso, das origens e dos fundamentos de uma arte a caminho de expressão abstrata. Que marca desenvolvimentos diversos de acordo com a qualidade e o fluxo de matéria, que o desenhador enfatiza nos movimentos de linhas e pontos. Muito por via do desenho chamado a devolver vitalidade à decomposição geométrica, por um princípio ativo da criação do movimento. Diremos que, aqui, a presença à chamada da linha, assume enormemente o gesto artístico, como quem ambiciona condensar mundo num rasto assinalável. Para podermos chegar aos empreendimentos da composição que agora aparecem impregnados por elementos identitários da própria cor e da própria linha. Chegando inclusive, a ser isoladamente concebidos. Ou como entidade capaz de abarcar uma alusão conjunta a todo um seu contexto de impressões de dinâmica em campo. Aliás, a chegada a uma “pesquisa de Kandinsky sobre a cor, revela um desejo de decomposição e abstração que recria todo um método e forma de retrabalho artístico por meio dos fundamentos da geometria cromática que estão no início de cada vida e sensibilidade artística” ²³⁷ (‘O espiritual na arte’, 1912 apud Brusatin, 1993, p.120), anuncia e expressa já isso mesmo. E deste modo assistindo-se a um reconhecer de percursos do visionável, que levam a conceber, tanto a forma da qual deriva a linha e o ponto, como o próprio inverso através da contemplação do ponto a partir do qual nasce a linha. Ao que, poderia dizer-se, que assim se elevam os primórdios de uma possibilidade de abstração e análise. O que vimos precisamente a encontrar no relevante estudo de Wassily Kandinsky, dedicado precisamente aos elementos ponto-linha-plano na sua obra *‘Ponto Linha Plano’* (1926) ²³⁸ Chegando esta obra a ganhar, mesmo, a dimensão de um tratado metafísico. Com efeito, através dela, Wassily Kandinsky vem a propor um caminho de observação e análise visual dirigido à constituição de conhecimento, que consubstancia uma ciência da arte em termos mais abstratos. A qual, seria indissociável de percepção, de emoção e de estruturas mentais. “Trata-se do projeto de uma refundação sobre os princípios de uma ‘extra-utilidade’ do conhecimento visual, uma muito mais apurada vontade da percepção de uma verdade artística” ²³⁹ (Brusatin, 1993, p.120). Concebendo-se assim, passos na direção de um modo puramente gráfico de expressão, que também se torna um modo pictórico. O enquadramento de um processo de trabalho que procura

²³⁷ Texto original: “La ricerca di Kandinskij prima sul colore (Lo spirituale nell'arte, 1912) rivela una volontà di scomposizione e di astrazione che rifonda tutto un metodo e una forma di rielaborazione artistica attraverso i fondamenti della geometria cromatica che stanno all'inizio di ogni vita e sensibilità artistica” (Brusatin, 1993, p.120).

²³⁸ Kandinsky, W. (1987). *Ponto Linha Plano*; trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70.

²³⁹ Texto original: “Si tratta poi del progetto di una rifondazione sui principi di una «extrautilità» del sapere visivo, una molto più fine volontà della percezione di una verità artistica” (Brusatin, 1993, p.120).

revogar a insistência de uma anterior perspectiva histórica e técnica na direção da separação do desenho da cor, passando a elevar agora uma dimensão dita abstrata na formalização do ver. Acrescida com a inclusão de novas densidades perceptivas geradas pelo ritmo impresso a uma geometria expressiva e original. O que virá, pois, a fundar algumas visões modernas da arte. Acentuando-se atenção para os processos de gerar a forma no espaço visual, no âmbito de uma arte de cariz agora abstrata. Que aspira a desenvolvimentos acentuados pela qualidade originada pelo fluxo de matéria pura que o sujeito rege, aquando se permite explorar livremente, movimentos de linhas e de pontos. Uma renovada era de visão, portanto, na qual a linha, como entidade bem assumida, passa a refletir propostas que apontam múltiplos e surpreendentes modos de ver. A par dos permanentes convites para o gerar de planos de composição que sejam advindos de relações formais, de acesso mais ou menos explícito. Assim como anunciado em vislumbres momentâneos de conteúdo, contidos, segundo as palavras de Manlio Brusatin, em “uma linha afilada que abre uma porta unidimensional através da imagem, abertura maravilhosa e terrível como passar através do espelho ou da pirâmide de mármore” ²⁴⁰ (Brusatin, 1993, p.121). E se, de um modo distintivo, mas também com alguns processos comuns, Paul Klee, se refere a propriedade de linhas, chegamos e assistimos a que, por “um princípio, não de simplificação, mas antes ‘subtrativo’, o desenho assim como a cor, eram chamados a proporcionar vitalidade à decomposição geométrica por um princípio ativo de criação e movimento” ²⁴¹ (Brusatin, 1993, p.121). Ora, diríamos que, vitalidade, princípio ativo de criação e movimento, são conceitos com plenitude de sentidos atuais, para com o estabelecimento de campos de visão que consubstanciam a presença de linhas. E, enquanto estas, participam na gestão de uma dinâmica compositiva a acontecer nos mais distintivos espaços e meios visuais. Há uma pertinência assumidamente lenta e veloz, com um traçado que de comum tem o que inerentemente a percorre, em cada ensaio de a ela chegar, ou dela partir. Mas seguramente, uma constante mais ou menos perceptível, que continuará a permitir desenvolver o que nos move. Poderíamos acrescer e concluindo, que, por entre os significativos desempenhos da linha, graças a uma sua potencialidade de configuração plenamente imbuída de uma história plena de processos de observação e traçado, chegamos às linhas alusivas a movimento e a forças inerentemente constitutivas. Tendo-se procurado ter refletido alguns dos

²⁴⁰ Texto original: “Una linea tagliente che apre una porta monodimensionale attraverso il quadro, apertura meravigliosa e terribile come passare attraverso lo specchio o la pirâmide marmorea” (Brusatin, 1993, p.121).

²⁴¹ Texto original: “(...) un principio non si può dire di semplificazione ma «sottrattivo», il disegno come il colore era chiamato a ridare vitalisticamente alla scomposizione geometrica un principio attivo di creazione e movimento” (Brusatin, 1993, p.121).

instantes, desse que é um gigantesco processo de conformação. Breves contributos, que pretendem ter enlevado uma sua importante e abrangente permanência histórica, a discorrer ao longo de uma evolução humana, que é, de facto, associável a significativas conceções da linha. Assumimos, pois, a chegada a uma linha que permeia e discorre no nosso próprio olhar.

I.3.2 - Uma linha que permeia olhar

Chegados à possibilidade de se fazer referência a desempenhos da linha como tendo advindo de uma longa evolução histórica, assumimos uma intenção de permanente reconfiguração dos mesmos, ao longo do que possam continuar a ser processos de observação com reflexo nos modos de composição formal. Sobretudo perante os traçados que agora incluem alusões a movimento, a confluência de princípios ativos imersos no campo perceptivo, ou mesmo, anunciando explícitas e implícitas linhas geradoras de dinâmica visual. Pelo que importa relembrar aqui, que, esta nossa proposta de um olhar que convoca a ‘linha’ como uma via de estudo, também pretende ir sendo sugerida como uma valência permanentemente dirigida a processos de acuidade visual. A caminho de proporcionar uma aproximação à visualização de relevantes linhas, neste caso, considerando maioritariamente aquelas que traduzam alguma qualidade dinâmica. E porquanto, concebidas de modo estruturante e transversal ao longo do seu desenvolvimento formal. Para o que continuaremos a procurar evidenciar relevantes aspetos compositivos a decorrer no espaço visual. Procuraremos situar, ‘uma linha que permeia olhar’, considerando uma primazia potencial da linha num seu ambiente contextual. Dirigindo-nos a horizontes visuais, que em si mesmo percorram linhas de expressão. Partimos, então, do reconhecimento de uma sua transversal presença.

Nessa direção, a par do anteriormente apontado fascínio de Manlio Brusatin pela via de estudo da ‘linha’, assinala-se a este ponto, um outro relevante autor. O antropólogo, Tim Ingold,²⁴² e muito especialmente, querendo destacar a sua obra intitulada ‘*Lines: a brief history*’²⁴³ (2016). Importa antecipadamente situar, como num particular modo de o considerar²⁴⁴,

²⁴² “Emeritus Professor of Social Anthropology at the University of Aberdeen, Fellow of the British Academy and the Royal Society of Edinburgh”. Em linha: [Tim Ingold](#). Acedido em 20 fevereiro 2022.

²⁴³ Ingold, T. (2016). *Lines: a brief history*. Routledge.

²⁴⁴ Ingold, T. (2018). *Anthropology: Why it matters*. John Wiley & Sons.

Ingold, expressa uma premissa que clarifica na obra *'Anthropology: Why it matters'* (Ingold, 2018), onde afirma: “a antropologia, na minha definição, é a filosofia com as pessoas dentro”²⁴⁵ (Ingold, 2018, p.4). É assim, que na procura de vias de conceção atentas ao olhar humano, “Tim Ingold, imagina um mundo em que tudo e todos são constituídos por linhas entrelaçadas ou interligadas e estabelece as bases de uma completamente nova disciplina: a arqueologia antropológica da linha”²⁴⁶ (Ingold, 2016, p.1). Através dela, vindo a constituir uma perspetiva que destaca as atuais ambivalências e os férteis espaços de conjunção de visões, desafia-nos para a exploração dos parâmetros que enquadram as atuais relações entre os seres humanos e o seu ambiente natural. Chegando desse modo, a propor o conformar de uma visão propícia a uma sistematização do olhar, precisamente, através de linhas. O olhar de Tim Ingold, constitui-se, pois, de um evidenciar de referências históricas entrecruzadas com observações de teor exploratório do meio envolvente. Pretendendo nós, anunciar o âmbito de reflexões que nos aproximem de paradigmas de contacto com uma atualidade. Numa clara vertente de alusão à importância de um encontro entre disciplinas de estudo, que também acontece por via de uma progressão humana, leva Tim Ingold, a destacar contributos de diferentes pensadores que nos apresentam uma transversalidade do pensar. Destaca nomeadamente o filósofo, teórico de arte e criador renascentista, Leon Battista Alberti^{247 248}, na sua vertente de um letrado humanista, com uma amplitude de conhecimentos reunidos em numerosos campos de atividade.²⁴⁹ Escutamos, as palavras de Battista Alberti, a anunciar uma linha, quando este refere: “os pontos unidos de forma contínua em uma fila constituem uma linha. Então, para nós, uma linha será um sinal cujo comprimento pode ser dividido em partes, mas será tão delgado que não pode ser dividido...” (Alberti 1972: 37-8 apud Ingold, 2016, p.39). E, de facto, acrescenta que “embora a ideia de linha reta como uma conexão entre os pontos que têm comprimento, mas nenhuma

²⁴⁵ Texto original: “Anthropology, in my definition, is philosophy with the people in” (Ingold, 2018, p.4).

²⁴⁶ Texto original: “Tim Ingold imagines a world in which everyone and everything consists of interwoven or interconnected lines and lays the foundations for a completely new discipline: the anthropological archaeology of the line” (Ingold, 2016, p.1).

²⁴⁷ “Leon Battista Alberti (1404-1472): humanista italiano, arquiteto e principal iniciador da teoria artística do Renascimento. Pela sua personalidade, obras e amplitude de conhecimentos, é considerado o protótipo do ‘homem universal’ do Renascimento” (Kelly-Gadol, 2023).

²⁴⁸ Kelly-Gadol, J. (2023, April 21). *Leon Battista Alberti*. *Encyclopedia Britannica*. Em linha: <https://www.britannica.com/biography/Leon-Battista-Alberti>. Acedido em 4 maio 2023.

²⁴⁹ Texto original: “Leon Battista Alberti (1404-1472) Italian humanist, architect, and principal initiator of Renaissance art theory. In his personality, works, and breadth of learning, he is considered the prototype of the Renaissance “universal man” (Kelly-Gadol, 2023).

largura, remonte a mais de dois milênios, à geometria de Euclides, talvez apenas a partir do Renascimento começasse a assumir a dominância que tem hoje no nosso pensamento relativamente a causas, efeitos e suas relações” (Ingold, 2016, p.4). A linha, refletida nos seus modos de produção, vai assim sendo contemplada ao longo de contextos atentos ao que ela mesmo anuncia como expressão. E mesmo, desafiando as próprias noções de uma sequenciação espacial e temporal de modo linear, consequência visual e uma raiz de intemporalidade. Assim, na procura de enunciar significativas fontes históricas da linha, a par de procura de estabelecer um olhar em torno de exemplos de linearidade no próprio ambiente quotidiano, Tim Ingold indigita uma fértil ilustração reflexiva.

Num vasto terreno intelectual em torno da linha, destacando-se a noção de caminhos de crescimento e de movimento “no contexto da modernidade, o autor mostra a ‘linha registada’ como o traço de um gesto que foi convertido num conector ponto-a-ponto, como tal aconteceu e o como afetou a nossa compreensão da viagem, mapeamento, narrativa e local” (Ingold, 2016, p.1). Concordando com os valores de atenção a que nos pode remeter, para além das linhas que fazem parte de fenómenos reais presentes no meio ambiente, ou nos corpos dos organismos, também destaca a possibilidade de um pensar a linha em sentido ‘mais visionário’ ou metafísico. Deste modo concebe que, da linha em movimento, se pode assistir ao instante que é demarcado pela consubstanciação da sua pausa e do ponto emergente. A este respeito, importar-nos-á, particularmente, um olhar dirigível para uma linha que traduza movimento. Acolhendo os aspetos da pausa que nos possam revelar pontos de atenção emergentes.

Mas, segundo Tim Ingold, e de um modo bastante esclarecedor, “leva apenas um momento de reflexão para reconhecer que as linhas estão em toda a parte” e subjazendo a múltiplos aspetos da atividade humana. Deste modo, apropriadamente, juntando-as “num único campo de pesquisa” (Ingold, 2016, p.1). Uma pesquisa que precisamente, dirige à linha. A este sentido específico de pesquisa, poderíamos mesmo dizer, que a noção de confluência de informação que alude a movimento e a forças motrizes emparelhadas numa apreensão da linha, convoca bastas vezes a impressão de se poder vir a lidar com informação de uma profundidade inalienável, quase insondável, mas de algum modo, também significativa e fundamental. Pois, se linhas estão ‘em toda a parte’ e também no interior dos processos de conformação das formas, como poderemos considerar que ali não decorram? Ou, como aceitar que não sejam passíveis de uma aprofundável atenção? Aliás, uma investigação da linha, poderá, nas palavras do autor, ser dirigida “para as pessoas que habitam em um mundo que consiste, em primeiro lugar, não

em coisas, mas em linhas” (Ingold, 2016, p.5), traduzindo assim toda uma potencial pertinência de estudo dirigida à sua contemplação.

E, por menos comum que nos pareça dirigir atenção à linha, elemento mínimo ou infinito quase imperscrutável, este, tem feito parte da mais profunda busca de constituição de saber. Aliás, podemos mesmo dizer que, esta entidade ‘linha’ aqui em referência, tenha percorrido o espaço ao longo de não mesuráveis tempos. Chegando-nos não só por via de uma contemplação visual, mas também, e muito inerente, através de modo processual de compor. Seria um exemplo disso mesmo, observar alguns dos fundamentos da observação artística que também encontramos enunciados por Wassily Kandinsky. Nomeadamente quando este refere que “esta análise dos elementos fundamentais da forma conduz à formulação de vários princípios que vão orientar o artista na ‘ciência aplicada’ e contribuir para a ‘síntese’ ” (Kandinsky, 1926, p.14). Como aliás, igualmente constatável em reflexões de Walter Benjamin (1977) quando este procura revelar as diferentes dimensões contextuais em torno da linha na perspectiva de um elemento geométrico abstrato, como encontramos exposto na sua obra ‘Pintura e Desenho’, sobre pintura ou sinal e mancha (Benjamin, 1977 apud Benjamin, 1999) e onde se refere o conceito de sinal associado à importância do tipo de linha e sua significação: “A esfera do sinal abarca diversos domínios, que se caracterizam pela diversa significação que neles a linha possui. Tais significações são: a linha de geometria, a linha dos caracteres escritos, a linha do desenho, a linha do sinal absoluto (a linha mágica como tal, quer dizer, não por aquilo que ela, porventura, represente)” (Benjamin, 1986b, p. 178 apud Pena, 2011). Mas também no interior da reflexão de Tim Ingold, quando aponta para a noção de caminhos de crescimento e do movimento. Ao longo da sua obra, “o autor mostra a ‘linha registada’ como o traço de um gesto que foi convertido num conector ponto-a-ponto, como tal aconteceu e o como afetou a nossa compreensão da viagem, mapeamento, narrativa e local. Uma breve exploração da linha genealógica leva a uma discussão sobre a relação entre o desenho e a escrita, e de como estes vieram a ser diferenciados historicamente” ²⁵⁰ (Ingold, 2016, p.1). Elementos estes, associáveis entre eles mesmo, também pela dimensão do gesto que desenha e inscreve a escrita, e não menos unos na constituição de traçados que registam elementos parcelares, conectáveis e constitutivos

²⁵⁰ Texto original: “He shows how, with the onset of modernity, the line left as the trace of a gesture was converted into a point-to-point connector, and how this has affected our understanding of travel, mapping, narrative and place. A brief exploration of the genealogical line leads into a discussion of the relation between drawing and writing, and of how these came historically to be differentiated” (Ingold, 2016, p.1).

de um desempenho do escrever, que na raiz do seu meio de linguagem se exprime pelo uso de primeiras e prevalentes linhas de expressão.

Assim, como dissemos, segundo Tim Ingold, e de um modo bastante esclarecedor, “leva apenas um momento de reflexão para reconhecer que as linhas estão em toda a parte”. Tal impactante observação, é-nos colocada considerando também que, “os seres humanos, como entidades que andam, falam e gesticulam, geram linhas onde quer que vão. Não é só o facto de a criação de linhas ser tão omnipresente quanto o uso da voz, mãos e pés – respetivamente falando, gesticulando e movendo-se - mas sim no que subjaz a todos esses aspetos da atividade humana diária, pois, ao fazê-lo, junta-os em um único campo de pesquisa” ²⁵¹ (Ingold, 2016, p.1), que o autor procura consubstanciar. Nesse sentido, podemos dizer que essa missiva, a de um propósito de chegada a um ‘único campo de pesquisa’ ou de aproximação a um ‘campo comum’ através do estudo da linha, revela e reassenta a particular importância de foco na linha que aqui procuramos estudar. Referir ainda, a procura de delinear aquela que é uma possível observação atenta e de considerar linhas que possam vir a colaborar com um vasto campo de pesquisa, por um lado. Mas também, sugerir que demarcando um fragmento elementar na perspetiva de ele vir a prestar uma representação por via de uma natureza, que transporta indicadores de processos constitutivos pelos quais se nos apresentam visualmente, é um outro aspeto a assumir. Portanto, esta ideia, ao propor o considerar de um processo de confluência de saberes convergindo na linha, quando dirigida a movimento como espelho de forças motrizes que consubstanciam uma possibilidade de apreensão, pode inclusivamente, chegar a dar a impressão de se poder vir a lidar com informação de uma profundidade quase insondável, mas de algum modo, também, fundamental. O que nos conduziu a um questionamento ainda mais vasto, perguntando se, serão as ‘linhas vivas que nos ligam e desligam’, uma fonte capaz de reunir dimensões comuns na apreensão do que nos move, seja em redor, seja por uma interpenetração consequente de movimentos? Assumindo-se desde já, a não pretensão de chegada a resposta perante uma tal vastidão de questionamentos, mas sim, enfrentando-o como um pequeno contributo ou uma sugestão de abertura para uma perspetiva que pretende valorizar um potencial de estudo com recurso ao elemento ‘linha’. Assim, prosseguimos viagem a esta aproximação.

²⁵¹ Texto original: “It takes only a moment’s reflection to recognize that lines are everywhere. As walking, talking and gesticulating creatures, human beings generate lines wherever they go. It is not just that line-making is as ubiquitous as the use of the voice, hands and feet – respectively in speaking, gesturing and moving around – but rather that it subsumes all these aspects of everyday human activity and, in so doing, brings them together into a single field of inquiry” (Ingold, 2016, p.1).

Com efeito, importa ressaltar que, no seu processo de investigação e através de inúmeras práticas, Tim Ingold, sugere não ser suficiente um concentrar-se apenas nas próprias linhas, ou nas mãos que as produziram. Tendo-se também que considerar a relação entre as linhas e as superfícies nas quais elas são desenhadas. Inicialmente apontando dois tipos de linhas que pareciam destacar-se, apelidou-as de ‘fio’ e de ‘traço’. “No entanto, numa inspeção mais próxima - fios e traços - parecia não serem tão diferentes categoricamente quanto as transformações de um para o outro. Os fios têm uma forma de se transformar em traços, e vice-versa. Além disso, sempre que os fios se transformam em traços, superfícies são formadas e sempre que os traços se transformam em fios, são dissolvidos” ²⁵² (Ingold, 2016, p.2). Para uma melhor compreensão desta alusão, importa revelar que o autor considera um fio como um filamento que pode ser enredado com outros fios, ou ficar suspenso entre pontos num espaço tridimensional. Considera ainda que a um nível relativamente microscópico, os fios têm superfícies, mas não são desenhados em superfícies. Alguns exemplos de fios gerados com intervenção humana que aponta, a exemplo, são: uma bola de lã, uma madeixa de fios, um colar, uma rede, uma rede de pesca, um fio de prumo, um circuito elétrico, linhas telefônicas, cordas de violino, a cerca de arame farpado, uma corda bamba, uma ponte suspensa. Alguns exemplos não artificiais observando uma ordem linear da natureza: a forma de raízes, as plantas acima do solo que brotam em caules e rebentos, a estrutura de rede linear das folhas de árvores, os cabelos, as penas, as antenas e bigodes, o sistema vascular e nervoso interno dos corpos animais, entendidos como conjuntos de fios complexamente conectados. Aliás, a respeito de sistemas de fios, afirma que poderá ser esclarecedor acrescer que na obra *Matéria e Memória*, datada de 1896 ²⁵³, o filósofo Henri Bergson, descreveu o sistema nervoso como um condutor. “Esse condutor compõe-se de uma quantidade enorme de fios estendidos da periferia ao centro e do centro à periferia” (Bergson, 1990, p. 47) ²⁵⁴. Mas acresce ainda que, para além da constituição interna de filamentos, alguns animais elaboram fios, como é o exemplo da aranha e do bicho-da-seda que produzem fios do próprio corpo. Aos seres humanos, de forma especializada, cabe

²⁵² Texto original: “Yet on closer inspection, threads and traces appeared to be not so much categorically different as transforms of one another. Threads have a way of turning into traces, and vice versa. Moreover, whenever threads turn into traces, surfaces are formed, and whenever traces turn into threads, they are dissolved” (Ingold, 2016, p.2).

²⁵³ Bergson, H. (1991) *Matter and Memory*, trans. N. M. Paul and W. S. Palmer, New York: Zone Books. (Original work published 1896).

²⁵⁴ Bergson, H. (1990). *Matéria e memória*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes.

a produção de fios, essencialmente através da recolha de matérias e dos movimentos que traduzem uma qualidade artífice das suas mãos. Por outro lado, para Tim Ingold, o ‘traço’ é uma marca persistente deixada sobre uma superfície sólida gerada por um movimento contínuo. Sendo que a maioria dos traços visíveis seja de dois tipos: aditivo e redutor. Ou seja: uma linha desenhada com carvão no papel, ou com giz numa ardósia, considera-se aditiva, já que o material do carvão ou giz forma uma camada extra que se sobrepõe à base. Linhas que são arranhadas, marcadas com sulcos, ou gravados numa superfície, consideram-se redutoras, uma vez que, são formadas pela remoção de parte do material da própria superfície. Como os fios, os vestígios de traços, abundam no mundo humano e no não-humano. Com o movimento de animais que circulam, aparecem comumente ‘vestígios de traços’ conformando caminhos, ou faixas. O caracol deixa um rastro aditivo de muco, mas os trilhos de animais são frequentemente redutores, causados por impressão na superfície da lama, areia, neve, terrenos duros, cascas de árvores. Os seres humanos também deixam vestígios redutores na paisagem, através de movimentos frequentes ao longo da mesma rota a pé, conduzindo animais e veículos com rodas, entre outros. Mas, esclarecendo, assim como os seres humanos são criadores e utilizadores de traços caminhando no ambiente em torno, eles também são criadores de traços por meio das suas mãos, estando ambas as ações intimamente ligadas, tanto na manipulação de fios como na inscrição de traços. Por conseguinte, frequentemente com a ajuda de qualquer ferramenta ou material, os seres humanos podem reduzir traços - por exemplo, na areia - com os dedos. Com ferramentas podem produzir vestígios em materiais como madeira, osso ou pedra. Tanto que, a palavra escrita era originalmente referida com recurso a traços incisivos deste tipo. Por outro lado, os traços aditivos podem ser produzidos por implementação manual de fontes de pigmentos materiais em superfícies, incluindo canetas e pincéis. Ao que se acresce que, no atual paradigma de tecnologias digitais em permanente expansão, assistimos ao ampliar de todas estas possibilidades. Que efetivamente, as podemos reconhecer como inesgotáveis nas múltiplas propostas que vão surgindo por via da evolução desses meios artísticos e tecnológicos.

Ainda no âmbito da linha, além da noção de fio e de traço, o autor revela a importância de nos concentrarmos nas relações entre eles e destaca uma terceira visão da linha, criada não por adição de material a superfícies, ou por incisão nestas, mas antes relativa a ruturas nas próprias superfícies, como cortes, fissuras e vincos. Aliás, recorre aos estudos de Wassily Kandinsky, em ‘O ponto, a linha, o plano’²⁵⁵, para se referir a “uma capacidade particular da

²⁵⁵ Kandinsky, W. (1926). *Ponto Linha Plano*; trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições, 70, 1987.

linha [é] a sua capacidade de criar superfície" ²⁵⁶ (Kandinsky 1982, p. 576 apud Ingold, 2016, p.45). A qual, como assistimos antes, pode igualmente ser depreendida no seio teórico de outros autores. Mas, para uma melhor compreensão, importa acentuar como nesta obra Kandinsky (1982) retrata um esforço notável para definir um método através do qual o aprofundamento de pesquisas nos permite considerar as partes, o todo e os seus processos de desempenho. O que o levaria a anunciar princípios orientadores dos elementos no espaço e chegando a referir-se a uma procura de contacto direto com algo a que intitula de uma sua ‘pulsão interior’. Atente-se a que, “o estudo, para Kandinsky, deve começar pelos elementos mais simples que são também os elementos necessários sem os quais nenhuma pintura é possível” (Kandinsky 1982, p. 10). O ponto e a linha, surgem, portanto, em grande plano de análise e apropriação dos processos neles envolvidos. O plano ou a denominada, superfície, uma sua consequência formal. Visualmente considerando, Tim Ingold refere-se assim, a uma capacidade da linha reta para criar um plano bidimensional, por meio de um deslocamento lateral. São exemplo disso, o plano linear da lateral de um móvel, o corte em uma superfície do solo criando uma superfície nova vertical nesse processo, as linhas de sulco no campo de um fazendeiro ao arar a terra. Cortar uma folha de papel ou tecido, não cria uma superfície, mas divide o material. Compreenda-se que, enquanto os cortes podem resultar de forças acidentais, as fissuras geralmente resultam da fratura de superfícies quebradiças causadas por pressão, colisão ou desgaste, resultando em rachas geralmente irregulares e transversais. Como, a exemplo, as linhas de quebra, que podem ser comumente observadas na natureza - no gelo quebrado, na lama afetada pelo sol, na madeira morta de casca de árvores. Assim como, podem igualmente ser encontradas em diversos artefactos de criação humana.

Mas, segundo Tim Ingold, para além de linhas que fazem parte de fenómenos reais, presentes no meio ambiente, ou nos corpos dos organismos, também é possível pensar a linha em um sentido ‘mais visionário’, ou dir-se-ia mesmo, metafísico. Para o enunciar aponta: “Assim, da linha do movimento e do crescimento, fui levado ao seu inverso, a linha pontilhada - a linha que não é uma linha - uma sucessão de instantes em que nada se move ou cresce” ²⁵⁷ (Ingold, 2016, p.3). Diríamos que, neste nosso contexto de estudo da linha, um vasto, detalhado e transcendente desafio, poderia ser, este: o situar do princípio e do fim da linha, dentro do

²⁵⁶ Texto original: “a particular capacity of line [is] its capacity to create surface (Kandinsky 1982:576, my emphasis)” (Ingold, 2016, p.45, tradução livre apud Kandinsky 1982:576).

²⁵⁷ Texto original: “Thus from the line of movement and growth I was led to its obverse, the dotted line – the line that is not a line – a succession of instants in which nothing moves or grows” (Ingold, 2016, p.3).

instante, que infinito acentua. E ainda, poderíamos vir a encaminhar um questionamento para o qual pudesse ser um sentido maior do que sustenta o amplificar da apreensão da linha, ou de um enunciado que se diria de ‘ponto-linha’. Reconhecendo a complexidade prevalente nesta busca de sustentar o amplificar da apreensão da linha, poderíamos, pois, chegar diametralmente ao estudo da - linha que não é uma linha - e a linha em detalhe. Para tanto, sugerimos o recuperar de uma anteriormente referida visão quase inversa, ‘do vazio que é tudo menos vazio’, ou seja, que “à nossa frente, estende-se o vazio” (Tonelli, 2020, p.33) como se de uma superfície extensiva e visível, se tratasse; ou de um olhar ‘a linha que não é linha’. Perante o que, ‘uma linha que não é linha’, de algum modo reportada por Euclides de Alexandria, quando afirma que “as extremidades de linhas que não têm comprimento são pontos” ²⁵⁸ (Borelli, 1679 apud Brusatin, 2001, p.22) ²⁵⁹, nos pode igualmente aproximar da referência, de um ponto de vista que aos nossos olhos se nos apresenta como possível de corresponder a ‘elevação dos primórdios de uma possibilidade de abstração’. E a qual, viemos a encontrar num apontamento de Wassily Kandinsky, ao longo dos seus estudos sobre os elementos ponto-linha-plano, constantes na já referida obra *‘Ponto Linha Plano’* (1926) ²⁶⁰. No fundo, esta, é a sugestão a uma aproximação conceptual ao que nos poderia situar num posicionamento diametralmente participado, entre ambos os elementos. Quer seja contemplando a linha ou o espaço superficial de onde parece emergir, ou da extremidade que parece anunciar o ponto discursivo. Imóvel ou móvel, mas uma chegada a um vazio, plenamente cheio do que a contém. Tanto assim é que, Wassily Kandinsky, como um ‘introdutor’ expresso da abstração no campo das artes visuais, num claro esforço para aprofundar a sua conexão com campos formais sintetizados a partir de observações que pretendiam estudar a ressonância entre o olhar do criador e o olhar do observador, apresenta-nos uma visão, que no seu modo de elaboração, poderíamos dizer que remete para um processo compositivo, aplicadamente, quase inverso ao referida por Euclides de Alexandria. Assim é que, analisa ‘o ponto’ como um dos elementos a partir do qual decorrem todas as outras formas, e mais especificamente, do qual decorre a linha. A situar que, o seu método “consiste num estudo desses dois elementos, primeiro em abstrato, sem suporte material, depois em relação com a superfície material, ou seja, com o plano. O ponto é, portanto,

²⁵⁸ Texto original: “ (...) le estremità delle linee che non hanno lunghezza sono punti” (Borelli, 1679, apud Brusatin, 1993, p.22).

²⁵⁹ ‘Alfonso Borelli, Euclides restitutus Denuo limatus sive Prisco Geometriae Elementa Brevius, et facilius contexta, Roma 1679, liber I, De/initiones, pp. 4-5’ (Brusatin, 1993, p.22).

²⁶⁰ Kandinsky, W. (1926). *Ponto Linha Plano*; trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições, 70, 1987.

examinado primeiro enquanto elemento abstrato, geométrico, não materializado. Como tal, nas suas palavras, representa ‘a união última do silêncio e da palavra’ ” (Kandinsky, 1926, p.10). Acrescendo, ainda nas palavras do autor, referindo-se a este lugar-ponto, como “a mais pequena forma” (Kandinsky, 1926, p.38). Num desempenho visual que deixa adivinhar, uma transposição dos seus próprios limites, do ponto, e dos seus contextos. Digamos mesmo, uma transposição de limites, pois que, “o momento preciso em que o ponto, enquanto tal, começa a desaparecer para dar lugar a uma superfície nascente, é um meio em direção ao objetivo” (Kandinsky, 1926, p.39). Na realidade, Wassily Kandinsky, pela sua necessidade de encontrar e definir uma coerência pictórica que o leva a procurar uma gramática dos meios da arte, desenvolve a pesquisa estética de um sistema de representação, ao qual a linha e o movimento, plenamente integram o espaço de exploração. Como refere na obra ‘*Do Espiritual na Arte*’ (1912), “um movimento simples, o mais simples que se possa imaginar, e cuja finalidade não é conhecida, já atua por si mesmo, assume uma importância misteriosa, solene. Essa ação dura enquanto se permanecer na ignorância do objetivo exterior e prático desse movimento. Atua nesse caso, à maneira de um som puro” ²⁶¹ (Kandinsky, 1912, p.116). E será deste modo que, o aprofundamento das leituras processuais de conformação do ponto, do movimento, da linha, no seio desta procura por uma gramática dos meios da arte, vai sendo refletida de diferentes modos por distintos autores, no que as aproxima e no que parecem distanciar-se. Mas que se nos apresentam como um espaço de trabalho e de atenção, pleno de pertinência para o atual estudo. Prossigamos nesse ínterim, na direção de se atender a mais alguns indicadores destacados por Wassily Kandinsky.

Pode então dizer-se, que, do mesmo modo que o ponto, a linha é examinada. De onde nasce ‘a linha’ segundo o autor? Do movimento. “Uma força exterior pode forçar o ponto numa direção destruindo a sua tensão concêntrica, fazendo dele um ser novo, submetido a novas leis: a linha. A linha tem como característica essencial a intervenção de uma ou de várias forças exteriores que permitem a passagem do estático ao dinâmico. Existe nela, por isso, uma tensão (força virtual) e uma direção (força em ato) (Kandinsky, 1926, p.11). Quando uma força exterior faz mover o ponto numa direção determinada, mantendo uma direção inalterável com uma tendência para continuar sempre a direito em direção ao infinito cria-se a linha reta. Esta “apresenta, na sua tensão, a forma mais concisa da infinidade de possibilidades do movimento”

²⁶¹ Kandinsky, W. (1912). *Do Espiritual na Arte*, «Arte e Sociedade 8», 5ª edição, Lisboa. *Publicações D. Quixote*, 1, 21-130.

(Kandinsky, 1926, p.61). “A ‘tensão’ é a força viva do movimento. Ela constitui apenas uma parte do ‘movimento’ ativo. A outra parte é a ‘direção’, também ela definida pelo ‘movimento’” (Kandinsky, 1926, p.62). Deste modo chegando à referência da natureza de uma tensão impressa como que justificando a presença de um seu âmago de dinâmica, potencialmente condutora do mover. Ao que acrescenta que “esta análise dos elementos fundamentais da forma conduz à formulação de vários princípios que vão orientar o artista na ‘ciência aplicada’ e contribuir para a ‘síntese’: a adição de elementos multiplica as ressonâncias (...)” (Kandinsky, 1926, p.14). Em virtude do que, chegamos a uma ênfase particular dirigida aos processos de síntese e ao conceito de ressonância, que igualmente ressurgirá em reflexão.

Assim, podemos dizer que, através desta sua via de conceção formal, assistimos ao enunciado de uma linha que é associada a uma passagem de estado, porquanto refere uma transição do estático ao dinâmico. E também, chegando a referir-se à linha a partir de uma sua potencialidade de movimento, advinda de campos de tensão e força em campo. Concordantemente, o facto da linha, estar a ser apresentada como tendo uma característica essencial que advém da intervenção de uma ou de várias forças exteriores, situando uma tensão - força virtual - e uma direção - força em ato-, será considerado de relevo maior, para o estudo da linha dinâmica, no seio da presente investigação. E, de não menor relevo, consideraremos o que fica demarcando e nos é proporcionado pela alusão a ‘ressonância’. Essencialmente, por nos anunciar valores de atenção ao que discorre num ambiente compositivo conjunturalmente considerando. E, muito embora o método exposto por Wassily Kandinsky permita chegar a um sistema coerente, torna-se possível inferir o levantamento de algumas limitações, porventura devidas ao processo analítico implicado, nomeadamente no estudo dos elementos da forma. Dado que estes não podem ser feitos apenas em abstrato, pois relacionam-se também com elementos materiais. Em uma alusão dirigida à compreensão desta dificuldade, refere ainda que “o material utilizado, a tela de fundo, a dimensão dos elementos criados, o procedimento utilizado pela criação, são outros tantos fatores que determinam ínfimas variações de uma importância extrema para a ressonância” (Kandinsky, 1926, p.15). E, de facto, de modo exaustivo, “Kandinsky depara-se com a quase impossibilidade de isolar os elementos do seu contexto artístico. Muitas vezes a ressonância interior das linhas isoladas só pode ser descoberta pela sua ressonância em uma composição. Se quisermos estabelecer uma nomenclatura completa das possibilidades de expressão dos elementos, somos obrigados a invadir o domínio da composição onde as ressonâncias se tornam múltiplas e muito mais ricas, embora para tal seja necessário sair do âmbito da análise” (Kandinsky, 1926, p.15). Por conseguinte, poderia

dizer-se que, na obra de Wassily Kandinsky, se assiste à chamada de uma ‘semântica muito delicada’ no contexto da necessidade de criação de um ampliado dicionário das formas, assim como de um apurado dicionário estético, no qual se evidencia uma distinção entre ‘elemento’, como elemento formal e o elemento provido de uma ressonância. O mesmo acontecendo com as noções de força, tensão e direção. Tal distinção reveste-se de uma importância basilar, pois, aspira à contemplação de uma possibilidade de abstração em concomitância com uma observação da dinâmica entre os elementos. Aliás, importa ressaltar que no sentido de se evitar uma dissecação por implicação de um processo exaustivo de análise, é sugerido fazer-se uma análise a partir ‘do interior’ sem, no entanto, isolar a arte do seu contexto material. “Encontrar o caminho das ressonâncias é o objetivo da nova ciência da arte viva e o mesmo se passará com a organização prática dos elementos” (Kandinsky, 1926, p.16). “Ponto – Calma. Linha – Tensão interiormente ativa, nascida do movimento. Os dois elementos – crescimento, combinação – criam a sua própria ‘linguagem’ inacessível às palavras. A exclusão dos ‘floreados’ que podem obscurecer e asfixiar a sonoridade interior dessa linguagem dá à expressão pictural, a maior concisão e a maior precisão. A forma pura está pronta a receber o conteúdo vivo” (Kandinsky, 1926, p.110). Depreendemos, portanto, toda uma acentuada potencialidade de atenção aos múltiplos elementos a discorrer visualmente. E não será impossível perceber aqui, a dificuldade que enfrentaremos ao se querer vir a aludir ao conceito em si mesmo, aos aspetos de dinâmica inerente e aos campos formais implicados. O que percebemos melhor, se observarmos por exemplo (Imagem 107), a composição que anuncia este ponto, esta linha e este espaço, aparentemente vazio na imagem.



Imagem (107). O ponto, a linha, o plano

In: Kandinsky, W. (1926). *Ponto Linha Plano*; trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições, 70, 1987. p.39

E, do mesmo modo, a mesma dificuldade poderia persistir, se tomássemos em consideração, qualquer outro exemplo decorrente de uma natureza próxima, ou distante, e mesmo se observarmos por exemplo, alguma composição que anunciasse apenas, e tão só, a evidência de pontos dispostos no espaço. Como o representado na imagem relativa a um aglomerado de estrelas na constelação de Hércules (Imagem 108).



Imagem (108). Aglomerado de estrelas na constelação de Hercules.

In: [Aglomerado estelar – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Aglomerado_estelar)
https://pt.wikipedia.org/wiki/Aglomerado_estelar. Acedido em 31.01.2021.

Em ambos os exemplos, talvez tenhamos dificuldade em evitar algum nível de percepção de algo que se move. Ainda que possa ser difícil traduzi-lo por palavras. Uma espécie de inerentemente dinâmica em curso parece sustentar o conjunto compositivo. Pelo que, interpretativamente, pelo modo como Wassily Kandinsky se refere a ressonância e a uma organização prática dos elementos, poderíamos ainda dizer que, de um certo modo, presente e denuncia a importância de uma análise viva, contextual. A qual, amplamente nos apresenta como estando afeta, precisamente, a domínios de informação que imprimem fatores de dinâmica. Assim, a fim de nos imiscuir nos reinos visuais delicados e firmes que traduzem uma vitalidade envolvente e ressonante, chegamos a um valor de apreensão da dinâmica visual de raiz linear. A chamada a uma expressão de mobilidade e ‘conteúdo vivo’, igualmente o poderá abarcar. Assim, de um modo aberto e abrangente, assim como, preciso e definidor, “é esta linha que podemos conceber como eixo invisível em torno do qual tudo parece girar. Que aparece e que desaparece. Que em determinados momentos se imobiliza para depois voltar a pôr-se em

movimento”²⁶² (Alegre, 2008, p.18). Consideramos, pois, a este ponto, ser premente assumirmos que poderemos vir a necessitar de efetuar enunciados de algum modo dirigidos a específicas linhas, que pelas características do espaço compositivo, possam ser anunciadas pelas suas valências intrínsecas. Por vezes, mais ou menos visíveis, mas não menos capazes de merecer alguma da nossa atenção dirigida à conceção da linha. Fá-lo-emos, precisamente, por via de considerarmos ‘uma linha dinâmica’.

Um outro autor que tece marcantes reflexões reveladoras de diferentes dimensões contextuais em torno da linha, é Walter Benjamin (1977). Nomeadamente quando a considera como elemento geométrico abstrato. Ao longo do seu texto ‘Pintura e Desenho’²⁶³, vem a versar sobre pintura ou sinal e mancha²⁶⁴ (Benjamin, 1977 apud Benjamin, 1999). Nessa obra intitulada de ‘*Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*’ (1999)²⁶⁵, de um modo distintivo, o autor refere o conceito de sinal, associando-o à importância do tipo de linha e a uma sua significação, sendo que “a esfera do sinal abarca diversos domínios, que se caracterizam pela diversa significação que neles a linha possui. Tais significações são: a linha de geometria, a linha dos caracteres escritos, a linha do desenho, a linha do sinal absoluto (a linha mágica como tal, quer dizer, não por aquilo que ela, porventura, represente)”²⁶⁶ (Benjamin, 1986b, p. 178 apud Pena, 2011). Assim considerando que, “um sinal é uma (re)presença – de uma linha, de uma marca – que pode levar ao conhecimento de outra coisa; ou seja, é algo que está em vez de outra coisa; no entanto, a função do sinal é apenas indicativa, apenas aponta, ou dito de outra forma, o sinal é uma coisa que vemos e nos leva a conhecer algo que não vemos: como, no fumo, a existência do fogo” (Pena, 2011, p.12). Mas importa a este propósito acentuar que, como refere Adorno (1999) ‘*Sur Walter Benjamin*’²⁶⁷, que “só

²⁶² Alegre, L. (2008). *A linha do design*. Lisboa: Ed. U. Lusófona.

²⁶³ Benjamin, W. (1986). *Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha. Análise*, Nº4. Lisboa: Edições Salamandra.

²⁶⁴ Walter Benjamin, «Malerei und Graphik. Über die Malerei oder Zeichen und Mal», *Gesammelte Schriften* II. 2, pp. 602-607 (Edição de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977). A primeira tradução deste texto, agora revista, foi publicada no n.º 4 da revista *Análise*, 1986, e ficou a dever-se a um grupo de estudos de alemão filosófico, orientado pela Dr.ª Helga Hooock Quadrado, no quadro de uma colaboração entre a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, U. N. L. e o Instituto Alemão de Lisboa, ano lectivo de 1984/1985 (Pena, 2011).

²⁶⁵ Benjamin, W. (1999). *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*. Molder, Maria Filomena. Matérias sensíveis. Lisboa: Relógio D’Água, 11-17.

²⁶⁶ Pena, L. (2011). *O salto do novo: a mancha em Walter Benjamin como origem da novidade* (Doctoral dissertation). Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

²⁶⁷ Adorno, T. W. (1999). *Sur Walter Benjamin* (Vol. 250). Paris: Editions Allia.

podemos realmente compreender Benjamin se virmos em cada uma das suas fases esta transformação da mobilidade mais extrema em algo estático e se virmos nelas uma representação estática do movimento; é isto que constitui a essência específica da sua linguagem”²⁶⁸ (Adorno, 1999, p.39). É assim que Benjamin, reportando essencialmente a linha do Desenho, e não a linha da geometria e a linha dos caracteres escritos, afirma que: “A linha do desenho é determinada pela oposição à superfície; esta oposição tem nesta linha, não apenas uma significação visual, mas metafísica. À linha do desenho corresponde, de facto, o seu fundo. A linha do desenho designa a superfície e, assim, a determina, na medida em que a linha chama a si, como seu fundo, a superfície. Inversamente, uma linha desenhada também só existe sobre este fundo, de modo que, por exemplo, se um desenho cobrisse o seu fundo inteiramente, deixaria de o ser. Consequentemente, ao fundo é atribuído um lugar determinado e indispensável ao sentido do desenho, de modo que, no interior do desenho, duas linhas só podem determinar as suas relações recíprocas por comparação com o seu fundo. Aliás, este, um fenómeno no qual a diferença entre a linha do desenho e a linha geométrica sobressai com especial clareza. A linha desenhada confere identidade ao seu fundo. A identidade que tem o fundo de um desenho é completamente diferente da identidade da superfície branca do papel onde se encontra e à qual até, provavelmente, ela deveria ser recusada, mesmo que se quisesse captá-la como uma sucessão de ondas brancas (eventualmente não perceptíveis a olho nu). O desenho puro não alterará a função da sua linha, que dá sentido ao seu fundo, pelo facto de o deixar em branco”²⁶⁹ (Benjamin, 1999, p. 13). Neste considerar, passível de um apreender visual que justapõe a linha ao mesmo nível de amplitude que o contexto envolvente, sobressaem os fundamentos de uma análise que evidencia e amplifica uma reflexão crítica perante relações de conjunto dos seus elementos compositivos. Compreendemos talvez melhor a sua proposta de reflexão perante relações de conjunto quando nos deparamos que aparentemente oponha uma díade como a ‘representação estática do movimento’. Ou mesmo quando se refere a ‘mancha no espaço’ dizendo que “A esfera da mancha apresenta-se também em formas espaciais, do mesmo modo que o sinal, numa determinada função da linha, tem indubitavelmente um significado arquitetónico (e, portanto, também espacial)” (Benjamin, 1999, p.17). Mas não sem deixar de referir igualmente uma qualquer dimensão do que transcende. A linha pura, o fundo

²⁶⁸ Texto original: “On ne comprend vraiment Benjamin que si l’on repère sous chacune de ses phases cette transformation de la plus extrême mobilité en quelque chose de statique et si l’on voit en elles une représentation statique du mouvement; c’est ce qui constitue l’essence spécifique de son langage” (Adorno, 1999, p.39).

²⁶⁹ Benjamin, W. (1999). *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*. Molder, Maria Filomena. Matérias sensíveis. Lisboa: Relógio D’Água, 11-17.

branco, e uma procura de nominar relações inefáveis a confluir permanentemente, num imperecível espaço de entidade que as sustenta. Acrescendo que “para compreender o sinal absoluto, quer dizer, a essência mitológica do sinal (...) apresenta-nos uma ordem que, de momento, muitíssimo provavelmente, nos é completamente desconhecida” (Benjamim, 1999, p.15). Sendo que, para uma compreensão do liminar entre uma dimensão geométrica abstrata e a dimensão metafísica, ou a numa confluência conjuntural entre ambas as extensões, questionamo-nos sobre os processos de chegada a uma tradução visual. Como um ‘fragmento estético’²⁷⁰, damos igualmente conta da chegada a uma atenção sugestionada por questões de ordem física, pelo vislumbre de uma ambiência participante e geradora, pelo demarcar do momento e do lugar onde inferimos um plasmar substancialmente dinâmico da forma, do processo de sintetizar uma conjugação elaborativa e praticamente efémera, do instantaneamente fixo e imutável por via de um qualquer espaço movel. E do muito que pode acontecer ao longo do estudo de – a linha que não é uma linha - e da própria linha.

Neste espaço de contemplação em proposta, acrescentamos ainda, o que poderá vir a ser apontado como um conjunto complementar de enunciados que podem vir a colaborar para esta reflexão, desafiando-nos a considerar alguns dos seus aspetos distintos, mas também pretendendo trazer ampliadas perspetivas de aproximação à linha. Considerando que chegámos aqui, advindo dos anteriores notórios esforços de atenção dedicados ao processo de análise de elementos, individualmente considerando-os, e no seu contexto compositivo, ponderamos sobre processos de síntese de informação, antes referidos. Nesse sentido, como enunciado de uma apropriação visual por meio de algumas vias de síntese, sugere-se a existência de alguns contributos reflexivos no trabalho de Christopher Alexander, na sua obra ‘*Notes on the Synthesis of Form*’ (1964)²⁷¹. Na qual se reflete sobre o processo de criação com exibição de ordens físicas de organização da forma, nomeadamente no caso de resposta a função e contexto. Mas também, onde este vem a apresentar uma teoria do processo de composição, ali mais especificamente direcionada para o design. Discutindo o processo através do qual uma forma é adaptada ao contexto de necessidades e demandas humanas que o chamaram a ser, o autor demonstra que esse processo adaptativo, só será bem-sucedido se ele for processado de forma fragmentada, em vez de se considerar tudo ao mesmo tempo. E apesar de, a certo ponto, nos poder aparentar como sendo, um modo inverso à consideração da amplitude do todo, através da

²⁷⁰ Benjamin, W. (2006). *Fragmentos estéticos: pintura e artes gráficas; sobre a pintura, ou sinal e mancha. A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

²⁷¹ Alexander, C. (1971). *De la synthèse de la forme, essai*. Paris, Dunod.

referência à diferenciação das partes, pode captar-se na sua visão, um acentuado fundo de atenção e tomada em consideração, ao que é frequentemente dirigido a aspetos de visualização de ritmo e da dinâmica sustentadora da apreensão da linha. Como modo de trabalho para o constituir e para o consubstanciar, vem a salientar a origem de culturas tradicionais ditas por si de ‘não auto-conscientes’, moldadas não por *designers*, mas pelo lento padrão de mudanças dentro da tradição, organizadas e adaptadas dentro de ‘processos naturais’. Os quais, emergindo num certo grau de oposição aquando, o designer é chamado a criar uma forma adaptada ao seu contexto na nossa própria cultura de processos conscientes. O que, desde já, configura e evidencia um particular modo de denotar a preponderância de linhas. Neste âmbito, é relevante apreender que, essas notas sobre o processo de composição em *design*, alertam fortemente para o valor de uma contemplação do contexto, considerando-o como contido nos seus componentes inerentes. Tal, permite aprofundar uma compreensão que faz uso de um perscrutar que pretende incluir sínteses temporais adjuntas a imaginação criativa, potencialmente evitando preconceitos tidos como irrelevantes. Nas suas palavras, refere as funções dos elementos lineares em relacionamento no espaço dinâmico e reporta a necessidade de uma “qualidade de ajuste para uma adaptação feliz. O objeto final da conceção é a forma. A razão pela qual as limalhas de ferro colocados num campo magnético exibem um padrão - ou têm uma forma - é que o campo em que se encontram não é homogêneo. Se o mundo fosse totalmente regular e homogêneo, não haveria forças nem formas. Tudo seria amorfo. Mas um mundo irregular tenta compor e compensar as suas próprias irregularidades, ajustando-se a elas e assumindo a forma”^{272 273} (Alexander, 1964, p.15). Pois que, a conformação linear que aqui se fala, denuncia a evidência do processo de conformação, momentaneamente concebido e ancorado na matéria por meio de contemplar dinâmicas, digamos que intrínsecas, ou mesmo invisíveis, que subjazem aos processos de criação física. E, que, porventura, possam ser emparelháveis a alguns processos de criação artística. Chistopher Alexander, constitui assim, um explorar metodológico aberto, em que chega a afirmar: “Baseia-se na ideia de que todo o problema de *design* começa com um

²⁷² Texto original (versão original em inglês): “Goodness of fit. The ultimate object of design is form. The reason that iron filings placed in a magnetic field exhibit a pattern – or have form, as we say – is that the field they are in is not homogeneous. If the world were totally regular and homogeneous, there would be no forces, and no forms. Everything would be amorphous. But in an irregular world tries to compensate for its own irregularities by fitting itself to them, and thereby takes on form” (Alexander, 1964, p.15).

²⁷³ Texto original (versão em francês): “Vers une adaptation heureuse. L’objet final de la Conception est la forme. La raison pour laquelle de la limaille de fer placée dans un champ magnétique forme un espèce de dessin – ou, disons, a une forme – est que le champ où elle est placée n’est pas homogène. Si le monde était totalement régulier et homogène, il n’y aurait ni forces ni formes. Tout serait amorphe. Mais un monde irrégulier cherche à composer ses propres irrégularités en s’adaptant à elles, et de ce fait revêt une forme” (Alexander, 1971, p.12).

esforço para alcançar a adequação entre duas entidades: a forma em questão e o seu contexto. A forma é a solução para o problema; o contexto define o problema. Em outras palavras, quando falamos de concepção, o verdadeiro objeto da discussão não é a forma isolada, mas o conjunto que compõe a forma e seu contexto. O bom ajuste adaptado é uma propriedade desejável desse conjunto que se relaciona com uma divisão particular do conjunto entre forma e contexto” ²⁷⁴ ²⁷⁵ (Alexander, 1964, p.15). E muito embora possamos compreender que esta direção reflexiva esteja a ser francamente orientada para processos de composição visual implicados em Design, não deixamos de considerar que, esta possibilidade de uma acentuação de elementos de dinâmica inerente, pode noutros contextos assumir uma considerável relevância. Aliás, o efeito de uma ressonância com a capacidade de ficar impressa na matéria, seria, por si só, um sinal visual das forças dinâmicas em ato, a acontecer num ambiente substancialmente dinâmico. A valência de um franco apelo a algo de valor informacional a apresentar-se no espaço operativo, com a possibilidade de se traduzir de algum modo sucinto no ato composicional, surge no interior de um considerável paralelo. Uma diferenciação entre elementos e uma espacialidade operativa, emerge, no que anuncia a exploração de forças e chegada a formas. E a linhas de movimento ativo por entre elas. Em questionar aberto, fica - a linha no seu detalhe e a linha no seu contexto.

Pelas anteriores considerações, outros patamares de observação da linha, aclaram a percepção de que, a expressão e a dinâmica de cariz visual, inerente às qualidades contidas nas formas, enuncia tensões e insere o sinal de forças compositivas dos elementos ao longo do processo de a elas se assistir e de se as criar. Aliás, Deleuze (1994), na sua obra *‘Diferença e Repetição’*, afirma que “a criação é sempre a produção de linhas e de figuras de diferenciação”

²⁷⁴ Texto original (versão original em inglês): “It is based on the idea that every design problem begins with an effort to achieve fitness between two entities: the form in question and its context. The form is the solution to the problem; the context defines the problem. In other words, when we speak of design, the real object of discussion is not the form alone, but the ensemble comprising the form and its context. Good fit is a desired property of this ensemble which relates to some particular division of the ensemble into form and context” (Alexander, 1964, p.15).

²⁷⁵ Texto original (versão em francês): “Cette approche repose sur l’idée que tout problème de Conception débute par un effort pour parvenir à l’adaptation réciproque, à ‘l’adéquation’ de deux entités: la forme considérée et son contexte. La forme est la solution au problème. Le contexte définit, delimité le problème. En d’autres termes, quando nous parlons de Conception, le véritable objet de la discussion n’est pas la forme seule, mais l’ensemble comprenant la forme et son contexte. La bonne adaptation est une propriété souhaitée de cet ensemble qui se rattache à une division donnée de l’ensemble entre forme et contexte” (Alexander, 1971, p.12).

²⁷⁶ ²⁷⁷ (Deleuze, 1994, p.255). Esta alusão a um processo de criação por meio de produção de linhas e de figuras com qualidade de diferenciação a acontecer no espaço, leva-nos a acentuarmos ainda, a inclusão de um tomar em consideração da expressão de ‘movimento ativo’, cujos componentes de mobilidade, denunciam uma possibilidade de sustentação compositiva, rumo à apreensão de direção, como um elemento significativo perante um todo contextual. Falar de dinâmica visual assente em diferenciação e confluência das linhas, é claramente referirmo-nos à captação de tensões dirigidas como propriedades inerentes às formas e às suas múltiplas relações contextuais. Não sendo este, pois, um campo de acesso a informação de forma imediata, pela acuidade de atenção dimensional a que parece apelar, poderia dizer-se que a disponibilidade de abertura para a existência de diferentes patamares de contemplação da linha, nos pode convocar, no mínimo, para a possibilidade de se considerar como um fator de relevo. Mas também a considerar como, no seio de um seu potencial como linha, nos possa levar a renovadas formas de constituir imagem e de perscrutar alguns fundamentos que colaborem com vias de conhecimento. A este respeito, uma referência significativa poderá ainda fazer-nos lembrar as investigações em arte e percepção visual desenvolvidas por Rudolf Arnheim, na sua obra *Arte e percepção visual* (1992) ²⁷⁸, quando afirma que: “As condições que criam dinâmica devem ser procuradas no próprio objeto visual. Considerando que a dinâmica é a própria essência da experiência perceptiva e assim prontamente reconhecida por poetas, artistas e críticos, é de se notar que teóricos e pesquisadores lhe tenham dado tão pouca atenção” (Arnheim, 1992, p. 409). Por todas as anteriores referências, mantemos o enunciado de um questionamento em torno de, um entrecruzamento artístico, antropológico, ou outros, possa colaborar com a constituição de noções significativas para um estudo dirigido a evidenciar da linha em desenvolvimento e sobretudo quando nascida da experiência perceptiva do movimento implicado. Esta linha do que se move, vista como uma linha dinâmica a discorrer num seu todo contextual, permanentemente abrindo o espaço e participando na conformação de visão. E com efeito, a inicial aproximação às forças intrínsecas e extrínsecas presentes no desenvolvimento dos elementos naturais, perante qualidades de movimento impresso, de expansão, de contração e de processos de crescimento, evidencia a presença de múltiplos fatores que anunciam forças dinâmicas ao longo do seu conformar. E que poderia levar-nos a dizer, como já vimos, serem,

²⁷⁶ Deleuze, G. (1994) *Difference and Repetition*. (P. Patton, Trans.) New York: Columbia University Press.

²⁷⁷ Texto original: “Creation is always the production of lines and figures of differentiation” (Deleuze, 1994, p.255).

²⁷⁸ Arnheim, R. (1992). *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora* (7. ed.). São Paulo: Pioneira.

por vezes, conducentes à percepção de linhas. Linhas de limite, linhas estruturantes e por vezes linhas de perseguição e de resposta ressonante, emergem constantemente, mais ou menos, visivelmente. Aliás, acrescer que o biólogo austríaco, Paul Alfred Weiss (1898 - 1989) especialista em morfogénese, desenvolvimento, diferenciação e neurobiologia, na sua obra ‘The science of life: The living system-a system for living’ ²⁷⁹ (1973), na defesa de perspetivas do desenvolvimento humano, vem a referir-se à existência de campos dinâmicos. O que, o que percebemos como forma estática é um produto, transitório ou duradouro, dos seus processos formativos. Por outro lado, assistimos a um destacado contacto com o elemento linha, também ao longo do trabalho do biólogo e matemático, D'Arcy Thompson (1860 -1948) ²⁸⁰. Que, sendo recordado como o autor do livro *On Growth and Form* (1917) ²⁸¹, abre caminho para a compreensão do processo pelo qual se formam padrões e estruturas corporais em plantas e animais, chegando mesmo ao estabelecimento de uma explicação científica enquadrável no campo da morfogénese. Referindo-se a estruturas de desenvolvimento e chegando a apontar “linhas de crescimento” (Thomson, 1917, p.563), refere como “passamos da conceção da forma para a compreensão das forças que lhe deram origem; e na representação da forma e na comparação de formas afins, vemos um diagrama de forças em equilíbrio, num lado, e no outro, discernimos a magnitude e a direção das forças que foram suficientes para converter uma forma na outra. Aqui, uma vez que uma mudança de forma material só é efetuada pelo movimento da matéria, temos mais uma vez o apoio do axioma de um estudioso filósofo, ‘*Ignorato motu, ignoratur Natura*’ ²⁸²” (Thomson, 1917, p.719), o que é apontado como um latino enunciado ‘atribuído a Galileo Galilei’ ²⁸³ (Flores & Claro, 2005, p.1). E que aqui, pode ser mais bem entendido pela tradução: “sem conhecer o movimento, também a natureza é desconhecida” ²⁸⁴.

²⁷⁹ Weiss, P. A. (1973). *The science of life: The living system--a system for living*. Mount Kisco: The Rockefeller University.

²⁸⁰ McMurrich, J. P. (1917). *On Growth and Form*. By D'Arcy Wentworth Thompson. Science, Cambridge: Cambridge University Press. 46(1195), 513-514.

²⁸¹ Thomson, J. A. (1917). *On growth and form*. Cambridge University. 8vo. 779 pp.

²⁸² “we pass from the conception of form to an understanding of the forces which gave rise to it; and in the representation of form and in the comparison of kindred forms, we see in the one case a diagram of forces in equilibrium, and in the other case we discern the magnitude and the direction of the forces which have sufficed to convert the one form into the other. Here, since a change of material form is only effected by the movement of matter, we have once again the support of the schoolman’s and the philosopher’s axiom, “*Ignorato motu, ignoratur Natura*.” (Thomson, 1917, p.719)

²⁸³ Flores, P., & Claro, J. C. P. (2005). *Cinemática de mecanismos 1: introdução ao estudo de mecanismos*. Guimarães: Universidade do Minho.

²⁸⁴ ‘*Ignorato motu, ignoratur Natura*’. Tradução latim-inglês. Em linha: [ignorato motu ignoratur natura | latim para inglês | \(proz.com\)](https://proz.com/ignorato-motu-ignoratur-natura). Acedido em 4 fevereiro 2023.

Uma espécie de atenção ao que se move e como se move, que veio a ser ampliada refletindo-se em várias áreas de estudo, como, inclusivamente, a mecânica. Levando autores a anunciar uma acentuação histórica, perante os aspetos de estudo da mecânica no sentido lato do termo, pois podendo ser vista como uma ciência que tem por objetivo estudar os problemas relacionados com o movimento e o equilíbrio dos corpos, bem como das suas interações. Como encontrado em, Flores, P., & Claro (2005) '*Cinemática de mecanismos*, quando apontam que “a estática, em que se estudam as leis de composição das forças e das condições de equilíbrio, aparece primeiramente nas obras de Arquimedes. A dinâmica, onde se estudam as leis do movimento dos corpos materiais sujeitos a forças exteriores, surge como ciência muito mais tarde, apenas no início do século XVII” (Flores & Claro, 2005, p.1) Parece-nos relevante denotar ainda, como D' Arcy Thomson, ao longo da análise do desenvolvimento da forma e na compreensão das forças que lhe deram origem, considera que, “ao tratarmos inteiramente das tensões e deformações devidas à distensão e à compressão, omitimos completamente um terceiro fator muito importante nos cálculos (...) conhecido como ‘tensão de cedência’. Uma força de cedência é aquela que produz uma ‘torção angular’ numa figura, ou (o que é quase a mesma coisa) que tende a fazer com que as suas partículas deslizem umas sobre as outras” ²⁸⁵ (Thomson, 1917, p.685), chegando a basear-se no facto de que a forma de um objeto é, em si mesmo ‘um diagrama de forças’ impressas. Pois que, quando este reflete “sobre a teoria das transformações, ou a comparação de formas relacionadas” ²⁸⁶ (Thomson, 1917, p.719), confere que o processo de “uma mudança de forma material, só acontece pelo movimento da matéria” ²⁸⁷ (Thomson, 1917, p.719). Seria exemplo de uma influente demarcação de forças físicas com um reflexo na matéria, a ilustração das linhas encontradas em caracóis, que nos permitem contactar visualmente com uma construção rítmica ao longo do processo de constituição das suas conchas. O pormenor de uma inflexão anunciada nesta sua consideração, é por nós considerada como um aspeto merecedor de atenção, porquanto permite sinalizar um basilar do efeito visual correspondente a uma intensidade na força, capaz de influir um ‘redirecionar’ da linha formal. Qual força de tensão ativa em campo. Tanto implicitamente ativa, como capaz de

²⁸⁵ Texto original: “dealing wholly with the stresses and strains due to tension and compression, we have altogether omitted to speak of a third very important factor in the engineer’s calculations, namely what is known as ‘shearing stress’. A shearing force is one which produces ‘angular distortion’ in a figure, or (what comes to the same thing) which tends to cause its particles to slide over one another” (Thomson, 1917, p.685).

²⁸⁶ “On the theory of transformations, or the comparison of related forms” (Thomson, 1917, p.719).

²⁸⁷ “a change of material form is only effected by the movement of matter” (Thomson, 1917, p.719).

produzir uma espécie de linha, registo material. As cascas de caracóis, feitas de excreções de uma pasta calcária líquida, são conformadas por movimentos rítmicos do corpo sendo que, em seguida, se cristalizam aparecendo como que matéria moldada. Na realidade, nelas encontramos movimentos expressivos, ali estabilizados. “Assim, a natureza está viva para os nossos olhos em parte porque as suas formas são fósseis dos acontecimentos que lhes deram origem. A história passada não é meramente inferida intelectualmente com base nos indícios, mas diretamente experimentada como forças e tensões presentes e ativas na forma visível” (Arnheim, 1992, p. 410). O que nos sugere, um indissociável valor de atenção ao que fica implicado no estudo do que se move e imprime numa tensão dirigida para a linha.

Mas atendamos ainda fortemente a que, “o movimento, como qualquer outro tipo de mudança, só pode ser percebido dentro de certos limites de velocidade” (Arnheim, 1992, p. 376). “Evidentemente a velocidade da mudança a que os nossos sentidos respondem adaptou-se durante a evolução àquela do tipo de acontecimento cuja observação nos é vital. É biologicamente vital que vejamos as pessoas e os animais moverem-se de um lugar para outro; não temos necessidade de ver a ‘relva’ a crescer” (Arnheim, 1992, p. 376). E é exatamente por esta questão de base, entre as diversas outras apontadas, que a imagem em movimento se pode revelar como um espaço de extraordinária expansão da capacidade de observação, apreensão e construção de saber. Um exemplo artístico desta constatação, trata-se de, como “o cinema ampliou não apenas o nosso conhecimento, como também a nossa experiência de vida, ao capacitar-nos a ver movimentos que de outra forma seriam demasiado rápidos ou lentos demais para a nossa percepção. Se o grau de velocidade da filmagem for inferior ao da projeção, por exemplo (...), a ação que corre na tela acelera-se, e podemos ver na realidade o que de outra forma poderíamos apenas reconstituir intelectualmente” (Arnheim, 1992, p. 377). Uma circunstância que também torna muito evidente a compreensão desta evidência, será a captação filmica de movimentos extremamente lentos, mas não menos reveladores. “A aceleração do movimento natural, em particular, impressionou os nossos olhos com uma unidade do mundo orgânico do qual, no melhor dos casos, tínhamos apenas conhecimento teórico”. Conseguiu-se mais com a possibilidade de ver uma planta a crescer e morrer no transcurso de um minuto do que simplesmente fazendo um exame do processo” (Arnheim, 1992, p. 377). Tais considerações denunciam, pois, diversos espaços da realidade dinâmica não facilmente perscrutáveis de modo direto pelos nossos sentidos, mas que, ainda assim, merecem a nossa mais capacitada disponibilidade para observações ampliadas, constituição de sínteses de informação, enfoque de perímetros subtis e materialidades temporalmente desafiantes. A natureza de um movimento

impresso, ou a vertente de uma impressão do mover, parece continuar a sugerir o potencial imerso em imagem, mais ou menos fixada, mais ou menos móvel, mas como um prenúncio do mover. Mas ainda nos referiríamos a um outro complementar aspeto, relacionável com este processo de acesso a informação com recurso a meios tecnológicos quando colocados ao serviço do estudo do movimento. Nomeadamente ao escutarmos quando o autor Gilles Deleuze (1983), na sua obra '*A imagem-movimento: cinema*'²⁸⁸, na qual nos revela uma sua tentativa de classificar imagens na perspetiva de constituição de um conceito de imagem-movimento. Como assim o refere, “a descoberta da imagem-movimento, para lá das condições da percepção natural foi uma prodigiosa invenção do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*” datada de 1896, de Henri Bergson (Deleuze, 1983, p.15). Visto que a partir desse momento, já “não era possível opor o movimento como realidade física no mundo exterior à imagem como realidade psíquica na consciência” (Deleuze, 1983, p.11). Gilles Deleuze, chega mesmo a considerar que a descoberta bergsoniana de uma imagem-movimento e de uma imagem-tempo, se trata de uma conjugação que imprime riqueza e consequências de valor mesmo para a imagem cinematográfica. E é deste modo, assumindo-se esta diferença entre uma percepção dita natural e uma percepção dita cinematográfica) que chama a atenção para esta aparente oposição, dizendo que “o cinema não nos dá uma imagem à qual ele acrescentaria movimento, dá-nos imediatamente uma imagem-movimento” (Deleuze, 1983, p.15). Uma extensão consequente destas suas reflexões, vem a apontar as noções de plano e de movimento, levando-o a descrever vertentes distintivas entre ambas, quando aponta, uma “voltada para os conjuntos e as suas partes e a outra voltada para o todo e as suas mudanças” (Deleuze, 1983, p.323). Na busca de perspetivar uma temporalidade impressa na imagem-movimento, questões de conceção de imagem e mesmo caminhos “para lá da imagem-movimento” (Deleuze, 1983, p.327). E muito embora, nesta alusão a um pensar com imagens-movimento e imagens-tempo em vez de conceitos, ao longo de um íter, este parte de um vasto e múltiplo percurso de descoberta. Uma verdadeira história da arte e do pensamento acontece, quer seja sob uma forma autónoma de o criar, quer seja como fazendo absolutamente parte da viagem desta conjugação de despertar. Acrescer que Carl Einstein (1885-1940), escritor e historiador de arte com uma obra relevante para a renovação do pensamento contemporâneo, interessado pelos emergentes movimentos modernistas no enquadramento artístico da década de 1920, situa um particular entendimento da arte e a história da arte, conforme o artigo “Fragmento, totalidade...: uma aproximação a

²⁸⁸ Deleuze, G. (1983). *A imagem-movimento: cinema 1*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Carl Einstein (Pinto, 2012), o refere, anunciando-o como a “luta de todas as experiências óticas, dos espaços inventados e das figurações” (Einstein, 1996 apud Pinto, J.G.,2012, p.129)^{289 290}. Chegando “a chamar à obra de arte um intervalo imaginativo fixo” (Einstein, 1996 apud Pinto, J.G.,2012, p.119)²⁹¹. Assim, a arte pensada e problematizada no âmbito de ‘Fragmento, totalidade, imitação’, no interior destes conceitos aparentemente extremados, chega a fazer referência a uma visão da arte como havendo perdido “a ‘distância justa’ para com o homem e o mundo” (Pinto, 2012, p.128). Perante o que, tal reconhecimento, é sugerido como uma possível resposta a esta problemática. Evidenciando-o no contexto da reflexão, acentua-se a relevância do considerar a “forma como Carl Einstein entendia a arte: como uma força que está sempre aquém do real e o configura, uma força tectónica irrepresentável, mas também irreprimível” (Pinto, 2012, p.128). Um intitulado ‘intervalo’, fragmento potencial do que é amplo, capaz de configurar a sugestão de um instante ao ficar impresso, ficando disponível para uma humana apreensão. Como um revelador visual do que se move, parcela informativa capaz de sugerir um espaço dinâmico transponível e gerador de linhas. Assegurando-nos que, como na música, “a qualidade dinâmica particular de cada elemento é definida e sustentada pelo contexto” (Arnheim, 1992, p. 424). Pois, estaremos frequentemente perante elementos que se estabilizam reciprocamente. Na assunção visual de que “a dinâmica de uma composição terá sucesso somente quando o ‘movimento’ de cada detalhe se adaptar logicamente ao movimento do todo” (Arnheim, 1992, p. 424). E dado que podemos procurar considerar como uma “obra de arte se organiza em torno de um tema dinâmico dominante, do qual o movimento se irradia pela área inteira” (Arnheim,1992, p. 424). Podemos assim procurar assentar uma disponibilidade para um fragmento que pode configurar algo tão perene, como fugaz. E assumir plenamente, a extrema complexidade envolvida na tomada em consideração deste elemento. Um vasto percurso histórico permite-nos assim, assumi-lo como um fragmento mínimo no seio de uma totalidade em percurso. Talvez se situando num ‘intervalo imaginativo fixo’, visto como um instante informativo do que é inerente e transitório. Atentos ao que, de algum modo, possa

²⁸⁹ Pinto, J. G. (2012). Fragmento, totalidade...: uma aproximação a Carl Einstein. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

²⁹⁰ Conforme referência da nota (43) Carl Einstein, “Aphorismes méthodiques”. Em Werke 3. Berliner Ausgabe. Berlin: Fannei & Walz, 1996, pp. 13-17, p. 13. Texto publicado originalmente em Documents, 1, 1929, pp. 35-38. A tradução utilizada do texto é a realizada para este volume (Pinto, G. 2012, p.129).

²⁹¹ Conforme referência da nota (1) Carl Einstein, “Il se pose la question”. Em Werke 4. Auf dem Nachlaß I. Berlin: Fannei & Walz, 1992, pp. 177-.194, p. 177 (Pinto, G. 2012, p.119).

‘cabem’ e se expressar no interior de ‘uma linha dinâmica’. Para o que continuaremos a implicar no nosso estudo de observação do desenhável, um rumo. Querendo dirigir-nos ao interior de planos que ampliam visibilidade.

I.3.3 – A linha em planos de visibilidade

Tendo em conta a emergência de aprofundar noções em torno de planos de visibilidade, sentiu-se necessidade de desenvolver uma reflexão, assistida a partir da abordagem filosófica de Hans Blumenberg, “cuja complexidade, coerência e abrangência ocupam inequivocamente o lugar de uma teoria da modernidade”²⁹² (Cruz, 1988, p.174) e mais especificamente com base na obra *‘Paradigmas para uma Metaforologia’* (2010). Nesse sentido, pretendeu-se destacar algumas ideias refletidas à luz de valores e relações filosóficas em torno do conceito de metáfora. Procurando através dela, perspetivar uma atualidade que remete para a necessidade de um permanente desenvolvimento de estudos enquadráveis em visões de abrangência multidisciplinar, que enlevem a relevância de consideração de elementos visuais versus estabelecer uma atenção aos processos de desenvolvimento formal implicados. Deste modo, no âmbito da investigação do autor em torno da constituição da metáfora no ponto de vista antropológico e filosófico, regista-se como vem a referir-se à necessidade de se descrever e de se refazer as formas de acesso ao ‘sentido’, através dele, assim como à origem ou perda de sentido. Tendo em conta que o seu projeto de uma antropologia filosófica, sob o nome de *metaforologia*, se vem a constituir como uma das defesas contemporâneas da legitimidade do uso de metáforas, ressaltam-se algumas linhas estruturais do seu modo de pensar e alguns traçados de conformação de conhecimento presentes na sua visão. Procurando-se ainda, extrapolar alguns reflexos de uma atualidade em busca de constituição de veículo de pensamento, apontando para uma busca de lucidez e para dimensões tangíveis desta. Tal, no sentido de se valorizar uma aproximação a vias e valores que apontam sentidos no anúncio de linhas em planos de visibilidade.

²⁹² Cruz, M. T. (1988). *Arte, mito e modernidade sobre a metaforologia de Hans Blumenberg*. Moderno/Pós-moderno. Lisboa: Revista de Comunicação e Linguagens, (6/7).

I.3.3.1 – Visibilidade, metáfora e linguagem

“Ora, diz Blumenberg: ‘que haja mundo, é sempre resultado de uma arte, mesmo se ela não puder ser em nenhum sentido, uma obra total (Gesamt-Kunstwerk)’ ²⁹³” (Blumenberg, 1984, p.7 apud Cruz, 1988, p.182).

Algumas linhas estruturais de aproximação ao pensamento do filósofo e professor universitário alemão Hans Blumenberg (1920-1996) aqui apontadas, serão apenas brevíssimos vislumbres da sua vasta obra que abrangeu uma ampla variedade de temas de filosofia e história intelectual, revelada particularmente através dos seus ensaios relativos à análise do surgimento da modernidade e das ciências modernas. Especificamente pelo estudo da génese dos mitos e das metáforas, enquadra-se no âmbito de uma antropologia filosófica, que é erigida através de um discurso profundo e abrangente sobre o desenvolvimento humano. Considerado como um autor de relevo para a filosofia do século XX, pode dizer-se que a importância dos seus contributos reflexivos, subjacentes a uma obra posicionada no contexto intelectual do seu tempo, evidencia o valor dos seus estudos em história cultural, ao contemplar a expressão de uma história das ideias e os seus reflexos, consubstanciando assim uma génese histórica da modernidade. Realizando uma extensa e transversal reflexão sobre a existência humana, acresce ainda uma contemplação reflexiva que pretende incluir dimensões cosmológicas. As teses do seu pensamento, encontradas no projeto filosófico de uma multifacetada produção literária, constitui-se ao longo da revelação de um vasto conhecimento histórico, literário, filológico e filosófico, através do qual se evidencia o entendimento de uma premente “necessidade de pesquisa interdisciplinar” (Blumenberg 2004, p.9 apud Guerra, 2010, p.106) ²⁹⁴ ²⁹⁵, deduzível pela grande amplitude dos seus interesses e reflexões escritas. Acresce dizer que “numa era de crescente especialização, é um autor que nunca renunciou à universalidade do humanista” ²⁹⁶ ²⁹⁷ (Guerra, 2010, p.106). Com efeito, a sua reflexão escrita, impulsionada pela procura de

²⁹³ Blumenberg, H. (1984). *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, (trad. Ilork on Mythos, Massachussets, London, MIT Press, 1985).

²⁹⁴ Blumenberg, H. (2004). *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona: Herder.

²⁹⁵ Texto original “(...) la necesidad de una investigación interdisciplinaria” (Blumenberg 2004, p. 9).

²⁹⁶ Guerra, L. (2010). *Metáfora y mundo de la vida en Hans Blumenberg*. *Revista de filosofía*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 35(2), 105-127.

²⁹⁷ Texto original: “En una época de creciente especialización, el nuestro es un autor que jamás renunció a la universalidad del humanista” (Guerra, 2010, p.106).

transmitir exaustivamente uma visão extremamente vasta e transversal – incluindo o recurso a histórias e imagens, frequentemente através de um modo narrativo de fazer a história de ideias como uma marca característica da sua escrita – pode de algum modo, ser considerada como elaborada, complexa, imprimindo a necessidade de realização de análises aprofundadas, igualmente transversais. Nesse sentido, sugere-se a importância da tomada em consideração de uma análise de elementos comuns e de linhas estruturais de reflexão, que contribuam para uma aproximação a algumas das suas dinâmicas de pensamento, atentamente posicionadas temporal e espacialmente, enquanto se procura constituir apreensões presentes na sua visão. Para o efeito, situa-se interpretativamente dois eixos de aproximação.

Referindo-nos inicialmente uma possível primeira linha estrutural de aproximação, e como aliás refletido por Paolo Caloni (2014), em *‘Hans Blumenberg: realtà metaforiche e fenomenologia della distanza’*, no sentido de atravessar na obra de Blumenberg o que o leva a percorrer diversos fenómenos culturais, procurando neles uma função transversal comum subjacente à sua visão, verifica-se que ocorre no seu pensamento um verbo particularmente significativo que pode ajudar a compreender o sentido do seu método de questionar e refletir. O verbo em questão, que pode ser traduzido como ‘ilustrar’, ‘exemplificar’, ‘tornar visível’, contém um dos grandes traços do seu modo de constituir informação. Deste modo, “pode-se argumentar que o estilo filosófico de Hans Blumenberg, tenha de facto como fim, o de tornar visível e a metáfora (...) é o principal instrumento metódico para realizar essa intenção” (Caloni, 2014, p.8) ²⁹⁸. Isto, pela exploração dos recursos expressivos e das figuras de linguagem, no seu potencial de estabelecimento de comparações implícitas que produzam sentidos figurados e tornem visíveis campos de informação dinâmica e abrangente. Procurando continuar a fazer emergir espaço de visão e clareza interpretativa a partir de alguns pilares essenciais do pensamento de Hans Blumenberg, aponta-se uma outra observação a que Caloni faz igualmente referência, e que diz respeito ao seu interesse pela dimensão simbólica do ser humano num horizonte cultural - composto quer de problemas, quer de respostas a esses problemas - explicitando assim o interesse de pesquisa de Hans Blumenberg, como sendo o de ‘trazer à luz’, clarear um funcionamento operativo, de algum modo subjacente e escondido, de algo que intitula como ‘atividade metafórica’. Referindo-se assim à metáfora, como uma dinâmica

²⁹⁸ Texto original: “Si può sostenere che lo stile filosofico di Blumenberg abbia infatti come fine quello di rendere visibili e la metafora, (...), è lo principale strumento metodico per realizzare tale intenzione” (Caloni, 2014, p.8).

estrutural que precede a conformação e a distinção entre pergunta e resposta, no acesso ao sentido que orienta o homem para o desenvolvimento.

Num segundo ponto de vista, no sentido de se traçar linhas estruturais de apoio à análise dos seus contributos, referem-se duas dinâmicas de pensamento que revelam as “delimitações de um mesmo horizonte: a do tempo e a da distância. A temporalidade intransponível da vida da consciência e da experiência humana do mundo é a frente liminar sobre a qual a realidade é constituída” ²⁹⁹ ³⁰⁰ (Caloni, 2014, p.14). Consistentemente, Hans Blumenberg procura tornar visível a temporalidade do significado, que se transforma em tempo vivido, através da criação de imagens e da narração de histórias, sendo a sua receção uma via de elaboração de significado. Uma realidade iminentemente temporal, referida aliás como antecessora de qualquer formulação que venha a constituir conhecimento. Aqui, poderia porventura inferir-se e estabelecer-se uma ligação ao pensamento do antropólogo Tim Ingold (2011), considerando que movimento, conhecimento e descrição, seriam considerados elementos de um mesmo processo de construção da própria vida experiencial, mutuamente conformável através da constituição de conscientes atribuições de significado. No seu interior, os processos formativos que correspondem às vidas dos seus habitantes humanos e não humanos, também.

Um outro aspeto a ressaltar, referente a um posicionamento espacial de ‘distância’, alude à necessidade de criação de espaço de visão. O qual permita uma particular contemplação de um sistema de organização sequencial, ao evidenciar limites que confrontam a leitura da experiência humana. Intrinsecamente implicados, “a temporalidade e a distância desenham os contornos do mundo humano: uma realidade frágil e contingente; uma possível ordem de sentido que é constituída perenemente no confronto com o irreal, o desconhecido e a possibilidade sempre iminente de não-sentido” ³⁰¹ (Caloni, 2014, p.14). Poderia dizer-se que, enunciando a contingência de uma temporalidade que necessita de um implicado equacionar, através de uma relação espacial com a distância, no sentido de se alcançar uma lucidez de observação, Hans Blumenberg, contribui ainda para tornar visível uma necessidade de abertura

²⁹⁹ Caloni, P. (2014). *Hans Blumenberg: realtà metaforiche e fenomenologia della distanza*. Milano: Mimesis Edizioni.

³⁰⁰ Texto original: “ (...) delimitazione di un medesimo orizzonte: quella del tempo e quella della distanza. L’insormontabile temporalità della vita della coscienza e dell’esperienza umana del mondo è il fronte liminare sul quale si costituisce la realtà” (Caloni, 2014, p.14).

³⁰¹ Texto original: “Temporalità e distanza disegnano insieme i contorni del mondo umano: una realtà fragile e contingente; un ordine possibile di senso che si costituisce perenemente nel confronto con l’irreale, lo sconosciuto e la possibilità sempre incombente del non-senso” (Caloni, 2014, p.14).

e uma disponibilidade para dimensões do não-conhecido. Assim como, para o potencialmente não constituível primariamente através de sentido. Abrindo, pois, o enunciado de uma possibilidade de inferência e referência a uma realidade não acessível através do conceito que suporta a teorização, Hans Blumenberg justifica a necessidade de se considerar uma implicada experiência de historicidade. Que estando ligada à formulação da metáfora para se poder produzir significações reveladoras de conteúdo perscrutável, denota assim um potencial espaço de aproximação a sentidos do elegível. A par de ressaltar alertas perante campos do irreal e perante as aspirações de contemplação do absoluto. Desse modo, procurará vir a constituir uma importante legitimação para a linguagem científica baseada em metáforas, dado que propõe que, através dessas metáforas, possa vir a ser revelado conteúdo que necessite de um espaço de legitimidade, nas suas vias de elaboração. “Blumenberg narrando a variação histórica das ordens do sentido visível como a realidade do possível e do contingente, sabe da única realidade verdadeiramente humana” ³⁰² (Caloni, 2014, p.14). E de facto, «Odo Marquard argumenta que o pensamento subjacente à filosofia de Blumenberg é “a isenção do absoluto. Os homens - na verdade - não sustentam o absoluto. Eles devem, nas mais diversas formas - ganhar distância a partir dele”» (Marquard, 1999, p.20 apud Caloni, 2014, p.8) ^{303 304}.

A partir do anterior preâmbulo de aproximação a algumas linhas de transversal leitura, dirigimos seguidamente uma atenção mais específica à obra central de Hans Blumenberg, *‘Paradigms for a Metaphorology*, publicada pela primeira vez em 1960 e traduzida para a língua inglesa por Robert Savage, em 2010. Por forma a ser realizada uma síntese de ideias no âmbito da investigação do autor, de um ponto de vista antropológico e filosófico em torno da constituição da metáfora, refere-se que este, vem a mencionar-se acentuadamente, à necessidade de se descrever e de se refazer formas de acesso ao ‘sentido’ e através dele mesmo. Mas igualmente dirigindo atenção para o como da origem, ou da perda desse ‘sentido’, em prementes vias de constituição. Tais reflexões, extrapoladas para uma atualidade que remete para um permanente estado de desenvolvimento conducente a abrangentes campos de visão,

³⁰² Texto original: “Blumenberg narrando la variazione storica degli ordini di senso visibile come la realtà del possibile e del contingente sai l’única realtà davvero umana” (Caloni, 2014, p.14).

³⁰³ Texto original: «O. Marquard sostiene che il pensiero di fondo della filosofia di Blumenberg sai “L’esonero dall’assoluto. Gli uomini – infatti – non sostengono l’ assoluto. Essi devono – nelle forme più diverse – guadagnare distanza da esso”».

³⁰⁴ “O. Marquard, Entlastung vom Absoluten, in F.J.Wetz – H. Timm (Hrsg.), Die Kunst des Überlebens apud p.20” (Marquard, 1999, p.20, apud Caloni, 2014, p.8).

parecem ser anunciados como potenciais campos de estudo, capacitando espaço reflexivo de integração de valores de ordem multidisciplinar. Ressalva-se o facto de a presente reflexão não pretender realizar um enfoque exaustivo, mas antes, e apenas, sugerir uma possibilidade de aproximação a algumas linhas de pensamento do autor, incluindo-se uma breve reflexão interpretativa. Procuramos ora, aproximarmo-nos das noções de paradigma, metaforologia, ‘inconceituabilidade’, escutando as palavras do autor quando refere: “Pois também o conceito é um meio artificial que nada tem em comum com aquela ‘natureza das coisas’ ” ³⁰⁵ ³⁰⁶ (Blumenberg, 2018, p. 301). “Ora, de facto, a metáfora não é um sucedâneo de um conceito em falta, mas sempre possível e por isso requerível, senão que um elemento projetivo que tanto amplia como ocupa o espaço vazio, um procedimento imaginativo que cria na semelhança sua própria consistência” (Blumenberg, 2018, p. 301).

No sentido de se aprofundar reflexões a partir de manifestos advindos da tese filosófica central de Hans Blumenberg, ‘*Paradigms for a Metaphorology*’ ³⁰⁷ (2010), importa destacar e procurar clarificar a conceção de paradigma, de metáforas, de metáfora absoluta e abordar a noção de ‘inconceituabilidade’. Sendo paradigma, um conceito que, em termos gerais, define modelos, pressupostos e representações padrão, permitindo a constituição de enunciados e formulações da teoria do conhecimento, E a metáfora, um conceito associado a recursos expressivos desenvolvidos através de figuras de linguagem que produzem sentidos figurados, por meio de comparações implícitas que podem suggestionar diferentes sentidos. Pelo que se refere um sentido pelo qual os paradigmas podem ser compreendidos nesta obra, composta por dez estudos de metáforas interligadas. Nomeadamente de títulos: «I. *Metafórica da Verdade ‘Poderosa’*; II. *Metafóricas da Verdade e Pragmática do Conhecimento*; III. *Uma seção transversal terminológica e metaforologia da ideia de verdade*; *Metafóricos da verdade “nua”*; V. *Terra Incógnita e “Universo Incompleto” como metáforas do relacionamento moderno com o mundo*; VI. *Metáfora de Antecedentes Orgânica e Mecânica*; VII. *Mito e Metafóricas*; VIII. *‘Terminologização’ de uma metáfora: da “verossimilhança” para “Probabilidade”*; IX.

³⁰⁵ Blumenberg, H. (2018). Aproximação antropológica à atualidade da retórica. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, 11(26), 278-304. Minas Gerais: Ouro Negro.

³⁰⁶ Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik (1971). Republicado em: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001. Tradução realizada sob supervisão de Doris Offerbach.

³⁰⁷ Blumenberg, H. (2010). *Paradigms for a Metaphorology*. Ithaca: Cornell University Press.

Cosmologia Metaforizada; X. Simbolismo Geométrico e Metafóricas»³⁰⁸ (Blumenberg, 2010, Index). A partir destes, Hans Blumenberg, aborda as relações entre o pensamento conceptual e a metáfora, as implicações pragmáticas e as limitações funcionais dessas relações, aludindo a áreas de convergência e divergência. A pretensão de uma abrangência extremamente vasta, fica assim imediata e claramente eminente, apenas através de uma impressão e de uma aceção inicial, aberta por cada uma das suas temáticas. Destaca-se ainda o que, em notas finais do tradutor, se encontra expresso, através de se considerar o título da obra ‘*Paradigms for a Metaphorology*’, como o levantar de uma reivindicação à sistematicidade, a um potencial *lógos* de metáfora, que simultaneamente confronta e recusa, quer ao nível de forma, quer ao nível de conteúdo, procurando mostrar como a metáfora ‘ilude’ e transpõe um esquema centrado no *logos* proveniente da tradição filosófica desde Platão.

Hans Blumenberg, inicia, pois, a sistematização reflexiva constante na referida obra, abrindo questionamentos que nos colocam perante um pensamento que procura aceder diretamente à essência das coisas, por via das suas relações com os fundamentos da linguagem. Aludindo perentoriamente a um trabalho de delimitação das capacidades de determinação do conceito através da sua descrição, afirmando que: “Qualquer um que se proponha a escrever uma história do conceito de verdade, de uma forma estritamente terminológica no sentido direccionado para o rigor da definição, teria pouco a mostrar dos seus esforços” (Blumenberg, 2010, p.6) ³⁰⁹. Prossequindo reflexões, com a indicação da “definição mais popular, supostamente levantada pelo escolasticismo de Livro de definições de Isaac Ben Salomon Israeli - *veritas est adaequatio rei et intellectus* [*a verdade é a adequação entre coisa e intelecto*] ” ³¹⁰ (Blumenberg, 2010, p.6), sendo que “a definição deveria ser entendida, de acordo com suas origens aristotélicas, como tendência para ‘*o adaequatio intellectus ad rem*’ [*adequação do intelecto com a coisa*], enquanto que a Idade Média tendia a descobrir nela uma possibilidade

³⁰⁸ Texto original: «I. Metaphorics of the ‘Mighty’ Truth; II. Metaphorics of Truth and Pragmatics of Knowledge; III. A Terminological and Metaphorological Cross Section of the Idea of Truth; IV. Metaphorics of the ‘Naked’ Truth; V. Terra Incognita and ‘Incomplete Universe’ as Metaphors of the Modern Relationship to the World; VI. Organic and Mechanical Background Metaphorics; VII. Myth and Metaphorics; VIII. Terminologization of a Metaphor: From ‘Verisimilitude to ‘Probability’; IX. Metaphorized Cosmology; X. Geometric Symbolism and Metaphorics (Blumenberg, 2010, Index).

³⁰⁹ Texto original “Anyone who set out to write a history of the concept of truth, in a strictly terminological sense aimed at definitional stringency, would have little to show for his efforts.” (Blumenberg, 2010, p.6).

³¹⁰ Texto original “The most popular definition, purportedly lifted by Scholasticism from Isaac ben Salomon Israeli’s book of definitions — *veritas est adaequatio rei et intellectus* [truth is the match of thing and intellect]” (Blumenberg, H. 2010, p.6).

suplementar de determinação da verdade no espírito divino, como o ‘*adaequatio rei ad intellectum*’ [correspondência da coisa com o intelecto]” ³¹¹ (Blumenberg, H. 2010, p.7). Esta abrangência do conceito de ‘verdade’, sustentando espaço de análise em campos filosóficos, levanta questões sobre o que o “material terminológico” ³¹² (Blumenberg, H. 2010, p.7), nos auferir de acordo com a intenção de uma importação e referência ‘completa’ de questões. Uma duplicidade de sentido de conformação de informação, a que virá a estar atento.

Deste modo, abrindo a elaboração de antiquíssimas perguntas e demandas em torno do que é a verdade, Hans Blumenberg abre um fulcral espaço para a constituição de conceptualizações em torno do conteúdo de ‘verdades conformáveis em metáforas’, subjacentes ao conhecimento e à evolução histórica da cultura. De facto, num tempo que se pode considerar em crescente desenvolvimento na especialização de abordagens, o autor, através de uma história comparativa das ideias - subjacentes a uma universalidade humanista em permanente busca de significado - e capacitando-se para ler as mudanças na relação do homem com o seu mundo, vem, não obstante, a referir a impossibilidade de uma síntese total do conhecimento. Contudo, dando lugar e abrindo sínteses narrativas de irrefutável valor, por meio de metáforas como recurso expressivo de figuras da linguagem que produzem sentidos, sugere a possibilidade de, através delas, nos podermos aproximar da origem, de um ‘ponto inicial’ ou ‘anterior’, onde ainda não existiria um saber bem conformado. Permitindo essa via, o estabelecer de diálogo primacial, conexão entre saberes, assim como apreensão do ‘por entre’ da criação de saberes, a par ‘do como’ e da potencial falta, ou perda de ‘sentido’. Conscientemente afirmando ainda que “a ótica frontal do homem obriga a que sejamos seres de costas para muita coisa, que tenhamos que viver sob a condição de que uma grande parte da realidade esteja sempre nas nossas costas e tenha que nos ser legada” (Blumenberg, 1984, p.193, apud Cruz, 1988, p.183). Hans Blumenberg, revela deste modo, uma busca de aprimorar os meios de constituição da informação, colocando-a ao serviço da elaboração de muitas das principais chaves do seu pensamento. Concomitantemente examinando a relação entre metáforas e conceito, vem ainda a defender a existência de ‘metáforas absolutas’, as quais, não podendo ser traduzidas na linguagem conceptual, também não deviam ser ignoradas, dado já se encontrarem colocadas na

³¹¹ Texto original “While the definition should be understood, in keeping with its Aristotelian origins, as leaning toward the *adaequatio intellectus ad rem* [match of the intellect to the thing], the Middle Ages was to discover in it the supplementary possibility of determining absolute truth in the divine spirit as the *adaequatio rei ad intellectum* [match of the thing to the intellect]” (Blumenberg, H. 2010, p.7).

³¹² Texto original “terminological material” (Blumenberg, H. 2010, p.7).

existência. O que sugere é que, estas emergem em espaços que os conceitos não conseguem preencher. A metáfora, aqui olhada à luz de um potencial de conexão “com o mundo histórico das nossas suposições vitais” ³¹³ (Guerra, 2010, p.107), procura contemplar um legado e reverter a noção de insuficiência do conceito, para antes procurar proporcionar alento à formulação de grandes questões de âmbito filosófico. Seguramente, uma sua grande e desafiante formulação. Ou, dito de outro modo: «A metaforologia radica a história conceptual, no sentido literal de que dirige a sua atenção para as raízes da formação de conceitos, mas as duas abordagens são compatíveis no seu esforço comum de "voltar à análise concreta da génese das formações históricas", como Blumenberg assegurou a Ritter ao enviar-lhe um exemplar do livro»^{314 315}(Blumenberg, 2016, p.139).

Como filósofo e em grande medida também historiador da ciência, Hans Blumenberg realiza um levantamento inicial de problemas sobre os quais pretende desenvolver a sua reflexão, vindo por volta da edição de 1960, a acentuar a noção de “inconceituabilidade” (Blumenberg, 2010, p.134) ³¹⁶, compondo uma sistematização de ideias através da sua exploração de uma ‘teoria da inconceituabilidade’ (Blumenberg, 2010, p.145) ^{317 318}. Sendo estes considerados os indícios iniciais do que poderia ser chamado de “génese do mundo blumenberguiano” ³¹⁹ (Blumenberg, 2010, p.134). Procurando explicitá-lo de modo mais

³¹³ Texto original: “(...) con el mundo histórico de nuestros supuestos vitales” (Guerra, 2010, p.107).

³¹⁴ Blumenberg, H. (2016). *Paradigms for a Metaphorology*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

³¹⁵ Texto original: «Metaphorology radicalizes conceptual history, in the literal sense that it directs its attention to the roots of concept formation, yet the two approaches are compatible in their common endeavor to “return to the concrete analysis of the genesis of historical formations,” as Blumenberg assured Ritter when sending him a copy of the book. Nota (20) Hans Blumenberg to Joachim Ritter, 6 December 1960. See also Ritter to Blumenberg, 1 September 1960: “The fateful separation of systematic philosophy and history of philosophy is itself at long last becoming history. You have significantly contributed to this.” Hans Blumenberg Nachlaß, Deutsches Literaturarchiv (Blumenberg, 2016, p.139).

³¹⁶ Texto original: “nonconceptuality” (Blumenberg, 2010, p.134).

³¹⁷ Texto original: “theory of nonconceptuality” (Blumenberg, 2010, p.145).

³¹⁸ Ver Blumenberg, “Prospect for a Theory of Nonconceptuality,” in *Shipwreck with Spectator*, 81–102. The lecture transcripts recently published under the title “Theory of Nonconceptuality” broaden the prospect without going beyond it. Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, ed. (Blumenberg, 2010, p.145).

³¹⁹ Texto original: “(...) a glimpse into what might be called the “genesis of the Blumenbergian world” (Blumenberg, 2010, p.134).

acessível, e como reforçado na análise de Alberto Fragio (2016)^{320 321}, vem a propor que, de algum modo, a realidade não esteja plenamente ‘disponível’ para a teorização, ou que, dito de outro modo, exista um fundo do real que de alguma forma resiste ao processo da criação de conceitos. Esta ideia, de ‘resistência à conceptualização’ referida na tese de Hans Blumenberg, corresponde a considerar-se que, quando não se consegue introduzir um conceito, pode-se introduzir uma ‘espécie de substituto’ do conceito sob a forma de metáfora. Assim, contribuindo para a produção de uma possível relação entre ambos: a possibilidade de algumas metáforas se converterem em conceitos e de alguns conceitos se poderem converterem em metáforas. A par de uma atenção a um processo desenrolável no acesso ao real, via consubstanciação de sentido. Podendo mesmo dizer-se que, sendo a noção de ‘inconceituabilidade’ uma experiência potencialmente desagradável, pois aflora a contingência da vida e dos seus meios de acesso ao real, abordar a metáfora, surge também como uma via que evidencia um possível modo de superação. Ou seja, querendo sugerir o recurso de alusão à metáfora como um meio para se poder superar a ‘inconceituabilidade’ de uma dimensão absoluta do real, surgindo assim, como uma alternativa para produção de sentido através da experiência e na experiência. Deste modo, o sentido de uma dimensão antropológica emerge, por via da necessidade de conformação de experiência significativa. Em particular, sendo de onde surgem questões em torno da linguagem, como modo de produção de significação, mutuamente constituível e correlacionável num contextual campo de amplas possibilidades. Atente-se a que, a linguagem que Hans Blumenberg articula, emerge, pois, de fundamentos retóricos de metáforas como principais figuras, constituindo estruturas de pensamento que ‘resistem’ a uma tradução estritamente lógica. Como meio para promoção de conjecturas e projeções, Hans Blumenberg, estabelece o intento de criar uma história que situa uma determinada retórica no contexto antropológico, abrindo assim o campo de uma função epistemológica da metáfora para tratar de realidades dificilmente conceptualizáveis. Ainda que, incluindo características de experiências científicas. Pela mesma razão, faz-se ainda referência à obra de Hans Blumenberg ‘*Shipwreck with spectator*’ (1997), onde numa *nota introdutória do tradutor*, se refere a metáfora no âmbito de um processo de formação de conceitos, sendo a metaforologia, um meio para auxiliar a constituição da história de conceitos em formação.

³²⁰ Fragio, A. (2016), *Paradigmas para una metaforología del cosmos. Hans Blumenberg y las metáforas contemporáneas del universo*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Cuajimalpa.

³²¹ Presentación del libro: Paradigmas para una metaforología del cosmos: Hans Blumenberg y las metáforas contemporáneas del universo, Alberto Fragio, FILGDL 2016; <https://www.youtube.com/watch?v=feVLuICEack>. Acedido em 18 julho 2018.

Numa perspectiva inversa, a metáfora passaria agora a ser não direcionada para conformação da conceitualidade, mas antes direcionada para as *conexões com o ‘mundo da vida’* como suporte da teorização. Com efeito, poderia dizer-se que, enquanto anteriormente a metaforologia se concentrava em formas nas quais as imagens marcam o horizonte dentro dos quais os conceitos são formados, agora focaliza-se os caminhos nos quais elas indicam as características do nosso mundo da vida, levando-nos em busca do conhecimento teórico em primeiro lugar. Assim sendo, a metáfora passaria a ser entendida como um caso específico de ‘inconceituabilidade’ - isto é, tudo o que não pode ser reduzido a conceitos numa cultura (Blumenberg, 1997, p.4) ³²². Pois que, Hans Blumenberg, estabelecendo a metáfora como meio de promover espaços de ‘suposição’ e ‘projeção’ enquadráveis em imagens contentoras e dinâmicas - no intento de criar uma história visível - vem a assinalar que a posição do homem no cosmos, nos diz algo sobre a sua própria existência. Como acentua Alberto Fragio (2016), sendo esta a chave última de todas as suas metaforizações cosmológicas existenciais, podendo ainda acrescer-se que, por entre as ferramentas disponíveis, a racionalidade moderna possa ter sido uma escolha no sentido da eficiência. Na realidade, vindo a constituir-se como uma compreensão das relações entre o mundo e a consciência, como condição existencial e condição de possibilidade.

No sentido exposto, pode ainda considerar-se que Hans Blumenberg contribuiu para um fortalecimento da perspectiva científica e histórica, pois considerando-se a possibilidade de a realidade não estar ‘plenamente disponível’ para o conceito e para a teorização, haveria ainda a considerar uma experiência de historicidade, que estando ligada à formulação da metáfora para poder produzir uma significação reveladora de conteúdo perscrutável, denota um potencial espaço de irrefutáveis possibilidades de constituição de sentido. Desse modo, afere-se que vem a produzir uma legitimação para a linguagem científica baseada em metáforas, dado que considera que é através dessas metáforas que se pode revelar um espaço de acolhimento e de legitimidade premente, que o próprio conceito, nas suas vias de elaboração, pode não ter em algumas situações. Com efeito, e de modo argumentativo, sustenta-se nas suas palavras que “A metaforologia realiza um serviço auxiliar [*Hilfsdienst*] para a história conceptual, o de guiar para uma estrutura genética de formação de conceito que, embora possa não responder ao requisito de univocidade, no entanto, permite que a univocidade do resultado final seja reconhecida como um empobrecimento do fundo imaginativo e dos tópicos que levam de volta

³²² Blumenberg, H. (1997). *Shipwreck with spectator*. Cambridge: MIT Press.

ao mundo da vida” (Blumenberg, 2010, p.138) ³²³ ³²⁴. No âmbito do desenvolvimento de uma história intelectual, contemplar transformações conceptuais no espaço da linguagem desenvolvida através da metáfora, procurando demonstrar que esta se mantém subjacentemente operativa na cultura. E em plena dinâmica como o ‘*mundo experiencial da vida*’. O mais factualmente possível, e com o foco de proporcionar uma consciência histórica dentro de um vocabulário que procura abranger uma durabilidade estendida, em relação à nossa capacidade de apreender e conceber os eventos históricos no seu ritmo de transformação, devendo ainda incluir o acesso à sua origem primacial. Em campo, uma aceção da dimensão antropológica e uma produção de linguagem que procura servir a ciência. Como aliás acentuado por Alberto Fragio (2016), referindo-se a este propósito, o nomear de uma procura de conceptualizar o objeto científico, que forma parte da experiência e que produz a ciência. Sendo efetivamente o maior objeto da ciência, o próprio universo. Diríamos, por fim que, uma questão latente permanece: a questão dos modos de aproximação a elementos de exatidão, ainda que coerentemente se aceite uma apreensão da impossibilidade de acesso ao absoluto.

Pelo anteriormente exposto, refletindo-se com apoio de formulações do próprio autor, de investigação de autores sobre o seu trabalho e com base na referida obra, pode depreender-se uma sua extensa profundidade de pensamento, acompanhada de uma elaboração narrativa que imprime a necessidade de um particular posicionamento metodológico, que permita uma aproximação aos particulares modos de pensar e constituir ideias, pelas vias sugeridas pelo autor. Na elaboração da presente reflexão, tendeu-se a considerar que um modo de aproximação a tão vasta obra e compleição, beneficiaria da tomada em consideração de alguns elementos comuns e de algumas das linhas estruturais do seu pensamento, observáveis no seu modo de sistematização. Procurando-se ainda acompanhar o seu propósito de ‘tornar visível’, no sentido de aclarar dinâmicas subjacentes à elaboração de conhecimento, aponta-se a importância de se apreender, que a direção de uma das interrogações de fundo propostas por Hans Blumenberg, seja dirigida aos processos de assimilação e criação de senso da realidade para o ser humano; e, para o que, uma ‘imagem’ em vasta escala, metafórica por assim dizer, produziria uma aproximação aos seus intentos. Aludindo ainda, à referida necessidade de criação de uma temporalidade versus espaço de distância, constitutivo da consciência das coisas; ao espaço de

³²³ Texto original: “Metaphorology performs conceptual history the auxiliary service [*Hilfsdienst*] of guiding it to a genetic structure of concept formation that, while it may not meet the requirement of univocity, nonetheless permits the univocity of the end result to be recognized as an impoverishment of the imaginative background and the threads leading back to the lifeworld”.

³²⁴ Blumenberg, “Beobachtungen an Metaphern,” (Blumenberg, 2010, p.138).

realidade para lá dos sentidos conformados; ao exercício da experiência distinguindo real de irreal; infere-se que tal, nos poderia preparar para o acolher da atribuição à metáfora da qualidade de ‘planos de visibilidade’. Em particular, nos potenciais espaços panorâmicos que permitem tornar visível, dimensões implícitas, Hans Blumenberg parece ainda sugerir eventuais *nuances* de reestruturação de pensamento, considerando o mundo num contexto de permanentes possibilidades do presente, mesmo quando ainda algo não tenha sido completamente apreendido e expresso. Apontando, pois, o valor de uso de uma atenção que permita tornar visível, importantes elementos implícitos da experiência, atual e ‘original’.

Transpondo alguns elementos da anterior reflexão para uma contemporaneidade, situa-se a atual possibilidade de se poder entender a antropologia, acompanhada de outras ciências - tanto de um modo abrangente como específico - como uma forma de construção de conhecimento sobre a diversidade cultural, apoiada tanto na investigação das condições, como nos potenciais da vida humana enquadrados em ecossistemas dinâmicos. Tornando-se de facto, um campo e modo de estudo extremamente vasto e complexo, impõe-se a dificuldade de estabelecimento de limites rígidos nos espaços da sua teorização. E muito embora, por outro lado, se possa auferir do sugestivo exercício de flexibilidade, abertura a emergentes campos de informação e a métodos de investigação. A sua obra, podendo efetivamente contribuir para procurar promover e concertar férteis campos da intelectualidade, parece ambicionar o sustentar e o imprimir de importante capacidade de diálogo, na promoção e estabelecimento de pontes entre ramos do conhecimento em perspetiva interdisciplinar. O que parece sugerir, nos dias de hoje, assim como através do pensar de Hans Blumenberg, que um potencial campo de reflexão em torno de cultura e noções de sistemas dinâmicos, se mantenha eminentemente em aberto. Perguntando-se se, perante os espaços por preencher por vias da conceptualização, poderá a metáfora continuar a cultivar esses ambientes de visão, abertura e descoberta? Tornando mais visível e mais tangível, tanto informação conceptualizada, como informação ‘ainda não concetualizada’, mesmo que cada vez mais conscientes de uma incomensurável vastidão, qual ambiente traduzido por palavras da poetiza Mariangela Gualtieri, quando refere que “gostaria de agradecer... pela linguagem, que pode simular sabedoria”^{325 326} (Gualtieri, 2015).

³²⁵ Texto original: “Ringraziare desidero... Per il linguaggio, che può simulare la sapienza”, Mariangela Gualtieri, *Le giovani parole*, Torino, Einaudi, 2015.

³²⁶ Gualtieri, M. (2015). *Le giovani parole*. Milano: Giulio Einaudi Editore.

Referir ainda, que um legado que pretende reverter a noção de insuficiência do conceito, para antes procurar proporcionar alento, a par da disponibilização de uma visão de abertura ao nosso mundo, quer considerando posicionamento, quer o entrelaçamento de elementos e estruturas em conformação, assim como a contemplação de linhas dinâmicas de vida, sugere um surpreendente abrir de contextos e possibilidades de investigação. Neste percurso, acompanhando alguns reflexos da primazia da erudição do autor, refere-se por fim que o seu projeto de antropologia filosófica, vindo a constituir-se como uma das defesas contemporâneas da legitimidade do uso de metáforas, numa atualidade, igualmente em busca de caminhos de lucidez tangível no sentido de uma aproximação a abrangentes campos de visão, contribui seguramente para o entretecer de vias e valores que enlevam o potencial de se enunciar linhas e planos de visibilidade, talvez numa busca de se ir presenciando uma empatia mais exata e mais presente a linhas de dinâmica, frutíferas para uma sensível, participada e vasta compreensão o mundo. “A metáfora mais ousada, que procurava abarcar a maior tensão, talvez tenha daí provocado a auto compreensão do homem: à medida que tentava pensar o Deus como o absolutamente outro, o homem principiava irresistivelmente o ato retórico mais difícil: comparar-se a si mesmo com este Deus” (Blumenberg, 2018, p. 304).

PARTE 2

PARTE 2

Capítulo II – A linha, em espaço de desenho e movimento animado

Em modo de preâmbulo queremos acentuar que o presente estudo centrado no elemento linha - mais especificamente atento a uma particular linha dinâmica - pretende dirigir uma forte atenção a aspetos do desenvolvimento formal enquanto tradutores de uma progressão visual inerentemente constitutiva de imagens em movimento. Procurando aceder a relevantes sínteses de informação por meio da apreensão de significativos elementos visuais, sugere-se o estudo de enquadramentos fixos, pontos de tensão, inflexão, força, direção, ligação, entre outros, que ao estarem implicados na forma a discorrer no interior de um ambiente contextual, no seu conjunto, enquadram algumas das vias de impressão de dinâmica. Desse modo, o nosso entendimento de estudo do movimento implica a valorização do conhecimento nele implicado, ficando atentos aos modos de progressão, à sua descrição e à abertura de horizontes de conceção relevantes para o estudo da linha em representação visual. Ou seja, coexistindo simultaneamente nos domínios da observação, da conceção e da criação de imagem, acarretam uma participada valência de apreensão visual assumida como um todo a acontecer ao longo de todo o processo de leitura. Reforçamos ainda, a fulcral conceção apriorística de que, a todos os movimentos, correspondem processos de desenvolvimento e vias dinâmicas de progressão que se desempenham ao longo de uma linha ou de linhas. Sejam essas linhas em estudo, linhas intrínsecas ou extrínsecas, implícitas ou explícitas, situadas no contexto visualmente contemplado.

Perante o desenho do movimento ou o desenhar aplicado a movimento animado, assumimos um campo de apreensão e estudo do que ‘permanentemente se move’ como um eixo central de observação ao longo de um processo de elaboração que aponta para a dimensão do que flui longo de uma linha. Assim, uma linha, quer seja considerada pela sua capacidade de auxiliar uma focalização no interior de uma definição formal, quer como elemento de ligação ou de impressão de dinâmica, ou mesmo no situar de parcelas de informação que agem intrinsecamente na construção da mensagem ao longo do processo de desenhar viagens de conceção através delas, leva-nos a quadros de visão. Os quais recorrem frequentemente a conformações de espaço e tempo com características impressas na própria natureza dos elementos de que são estruturalmente formadas. É desse modo que ao longo desta perspetiva,

procuraremos especialmente atender a uma qualidade intrínseca do ‘mover’ por meio de uma linha dinâmica e por quanto esta nos pareça estar fortemente implicada na construção da imagem em movimento como um todo. Acrescendo-se a consideração de um olhar globalmente constitutivo de uma bi e tridimensão, onde decorram efeitos de inflexão espacial. Esta via em proposta, na procura de perscrutar um discorrer da linha explícita ou implícita, ou de ambas, acompanhará todo este processo de investigação.

Através das múltiplas dimensões do centrar de um olhar em linhas, este trabalho levou-nos a acentuar um olhar dirigido às linhas de contorno frequentemente definidoras de conformação e posicionamento formal, acrescentando um olhar particularmente dirigido a linhas tradutoras de aspetos de dinâmica contidas na imagem. Quer em alusões explícitas de movimento, quer na dimensão de intrínsecas forças dinâmicas que anunciam o mover implícito da imagem perante o enquadramento visual como um todo panorâmico, frequentemente aludindo ao contexto envolvente como determinante de relações com o ambiente circundante. Continuando a acentuar um valor intrínseco do Desenho na sua perspectiva de abertura a contextos de reflexão dirigidos para criação imagem em movimento e para cinema de animação, procuraremos denotar a conceção de uma linha auscultada de um modo ‘participado’ face a um plano de visão que poderíamos chamar de uma paisagem-ambiente.

II.1 - Desenhando uma linha de paisagem

II.1.1 - Desenho como via de atenção participada

A perspectiva de se olhar o Desenho como uma via de observação ao nosso redor e ainda como uma via de atenção participada por nós mesmos, no sentido de se alcançar um potencial de leitura e de correspondência de valores intrínsecos ao próprio processo de desenhar, é enunciada como um princípio constante e transversal a este estudo. A identificação de linhas ou a eleição de significativos elementos visuais decorrentes de cada imagem em estudo, vem num à priori deste trabalho, encontrar espaço de sustentação, significado e enquadramento geral, numa já referida perspectiva alargada de Brusatin, quando este sustenta

que “a vida é uma linha, o pensamento é uma linha, a ação é uma linha. Tudo é linha” ³²⁷ (Brusatin, 1993, p.22). Com este destaque de alargadas valências e sentidos, como vimos antes também acessíveis através de vias de Desenho acompanhadas de percursos de conceção, pretende-se assinalar uma abordagem direcionada para o estudo da linha que estejam especialmente atentas a dimensões do ‘fluir ao longo de uma linha’ prestada ao desenvolvimento de uma qualidade dinâmica. Enfatizando a natureza do seu processo imerso no contexto de um ambiente, face a uma conformação bidimensional e tridimensional do desenhável. Perante a natureza deste elemento linha em destaque a ser concebida no interior de uma dinâmica integrada em campo, enquanto se aflora um universo compositivo aquando disponível para a sua passagem. Mesmo perante uma impressão inicial que nos possa parecer o de uma matéria simples, mas que, na sua valência de estudo detalhado do movimento, se possa revelar como profundamente complexa e rica porquanto afigure todo um ambiente de forças de conformação. Visto que o nosso propósito de investigação surge paralelamente à tomada em consideração de um recurso visual ou uma chave de observação, colocando-nos perante um percurso a acontecer ao longo de uma particular linha. Importa acentuar que o campo de valores semânticos frequentemente impressos em práticas de visualização e desenho da linha, na sua implicação de raciocínio simbólico e conhecimento técnico aprofundado, dirige-se para um desenvolvimento progressivo de imagem e apresenta-se pela sua natureza operativa. Na consideração de uma qualidade de dinâmica anunciadora de força e sentido, característica do estudo de relações entre as forças e os movimentos por elas produzidos. Processo a acontecer enquanto se traçam sugestivas linhas que implicam em si mesmo a disponibilidade para um acompanhamento visual em permanente reconfiguração. De modo paralelizável, para que, dentro dele mesmo se assuma o significado de um ato potencialmente evocativo, sugestivamente reflexivo e permanentemente concetual. Esta ‘linha’ observada na qualidade das suas múltiplas dimensões, espelha em si mesma a raiz de um potencial do olhar que recorre a dinâmica percetiva perante a diversidade formal ao nosso redor. Muitas vezes partir de aspetos lineares ditos de contorno da forma, mas também, pela apreensão de múltiplos outros dados que traduzem dinâmicas de progressão formal em elaboração. A linha que discorre no ambiente acessível, seja ela mesma vista como uma chegada à visão, como o sinal de um perfil ou de um contorno, ou como uma complexidade de sistemas em movimento constitutivo, inevitavelmente revela aspetos de uma dimensão de espaço e de uma temporalidade, permanentemente

³²⁷ Texto original: ‘*La vita è una linea, il pensiero è una linea, l'azione è una linea. Tutto è linea*’ (Brusatin, 1993, p.22).

implicadas. Desafiando as múltiplas fronteiras por entre o estático e o mover, por entre a bidimensão e a tridimensão, por entre racionalidade e composição estética, tornando-se em si mesmo como o valor de uma apreensão cinética muito enriquecedora para a leitura visual e para a conceção formal da imagem em movimento. A implicação sugestionada, a de se considerar a vertente de um impulso de abertura para um campo da visão que sustente uma apreensão dos mecanismos intrínsecos do desenho da linha ao longo da procura de compreender alguns dos seus valores e sugestões, pretende aqui, muito atentamente destacar o estado formal fixado no *momentum* do mover. Como um progredir composto de uma renovada relação compositiva a emergir dentro de um campo de forças que decorre num espaço visual em cada instante de uma linha. Momento fulcral de uma perspetiva informacional fixada com aplicabilidade ao ser dirigida para a composição de imagem animada. É empreendendo esta sua qualidade basal de um revelar de dados ao longo de um percurso gerado no espaço de encontro formal capaz de ampliar a captação visual humana, numa perspetiva de participação na criação de imagem a imagem, que, em si mesma, a consideramos como podendo ser distintiva. Através do visualizar e do pensar o movimento que a linha possa acentuar e consiga traduzir, na procura de se atender a como algo se move num determinado contexto, no âmbito de um observar muito detalhado de instantes de percurso ou de uma via de dinâmica englobante a ocorrer minuciosamente no espaço de algo se conformar. Reconhecendo ou atribuindo-se-lhe permanentemente um seu valor intrínseco ao longo do mover de todos esses mínimos aspetos a que correspondem processos e vias dinâmicas de desenvolvimento do que ganha forma e acontece na paisagem. Sendo que de um modo ou de outro, desempenham confluências lineares que podem ser essencialmente traduzidas por uma única linha, por vezes, considerada como centralizadora ou estruturadora de uma confluência de forças em campo.

Por consequência, pretende-se destacar a possibilidade de se pensar a linha aprioristicamente por via do seu movimento e das vias do seu desempenho. Ao salientar as inúmeras dimensões e relações da linha que expandem a capacidade de contemplação do instante e do detalhe, qualitativamente fazendo emergir sucessivas e aprofundáveis apreensões dentro do seu ambiente formal. Com efeito, quer se trate de um aludir a elementos do desenvolvimento linear claramente definidos, quer aos mais subtis aspetos no campo de diversos patamares de observação ao encontro de sistemas dinâmicos de construção de imagem, pretende-se por este processo de investigação, acentuar reveladores, múltiplos e diversificados planos de progressão visual simultaneamente sugestionados por dados assentes na linha. Potencialmente acompanhando o abarcar vertentes de bidimensionalidade e de

tridimensionalidade ao longo da composição visual da imagem em movimento. Num processo que abrange e implica diferentes níveis de atenção ao nível do início das impressões lineares e ao longo do acontecer dos processos de deslocamento em dinâmica espaço-temporal, concebendo-se assim a presença de ‘linhas-chave’ que aparentam ter estado largamente presentes no desenvolvimento formal da imagem, de modo mais ou menos explícito, mas com propósitos não menos estruturantes nem menos reveladores como um todo.

Com este intuito de evidenciação da presença de linhas no campo de uma dinâmica visual, acentua-se a referida noção de que “de uma dimensão temporal a outra, a linha constitui-se num traço de criação, permanentemente presente” ³²⁸ (Saque, Valente, 2018, p.22). No reapreciar de algumas reflexões da primeira parte deste estudo, ainda que, de facto, se desconheça com precisão, quando e de que modo, uma participada apreensão da linha começasse a colaborar com a evolução da expressão humana por via dos elementos gráficos encontrados, sabemos que algures no tempo se tenha iniciado, vindo a desenvolver-se quase intemporalmente. O como progrediu ao longo do tempo para chegar aos nossos dias, faz absolutamente parte do empreender de leitura visual conceptualmente implicada na sua exploração, mas não duvidamos que humanos de outrora observassem e registassem elementos gráficos implicando um esforço de captação e de modelação de formas, fazendo-se acompanhar de processos de tradução visual imersos em vivência do meio ambiente. Porventura impulsionados por um desenvolvimento da perceção que estaria intrincado numa busca de expressão da intensidade vivida, pelo que, as imagens poderiam inclusivamente assumir algum tipo de mobilidade imagética. Projetando-o na criação de linhas como elemento gráfico de conformação isolada, mas também contando com relações visuais compositivas que naturalmente integrariam, na tentativa de aceder a um espaço envolvente visual. O que nos leva a fazer assumir o âmbito de uma apreensão de relações espaço-temporais, mas também, o de uma elaborada perceção ou uma capacitação emergente para assumir o espaço na reprodução do movimento visual como um todo sinérgico em retrato. Pelo que, como considerámos antes, a impressão e a leitura do mover das imagens compositivas reflexo de uma intencional expressão de conteúdo condensado em linhas ao longo de uma procura de criar mensagem visual de carácter dinâmico, não sejam de todo negligenciáveis. Perante frequentemente surgirem demarcadas pelo uso da linha, digamos que muitas vezes até incluindo traçados com

³²⁸ Saque, C., & Valente, A. (2018). *The presence of the drawing in the animation cinema ibero-american in the 20th century*. In Actas del Congreso de Premios Quirino de la Animación Iberoamericana. Editores: Congreso Quirino de la Animación Iberoamericana, Premios Quirino de la Animación Iberoamericana, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (pp. 19-28).

capacidade de registrar arredondamentos e ondulação, não podemos não atender a um seu modo eleito para visualização e reprodução. E mesmo quando acompanhadas de mancha, tanto emergindo de modo pigmentadas como em sulcos arduamente gravados em rocha, o desafio gráfico implicado, torna-se muito evidente. Efetivamente, apresentam-se-nos como elementos visuais distintamente selecionados capazes de demarcar e de revelar. Talvez não só selecionado como prenúncio da apreensão humana relativamente ao seu ambiente em torno, mas como um potencial condutor do olhar para o conteúdo plasmado enquanto ressoa a via de um efeito visual que prioriza e comunica. No retratar a ambiência de espaços, no revelar de distintas qualidades formais implicadas na representação, no selecionar de elementos a partir do posicionar inerentemente, confluindo mover em retrativas cénicas que ancoram em si, narrativa. Independentemente de, de facto, não se conhecer com muita exatidão quais as suas finalidades específicas nem quais as suas leituras à época da sua realização, podemos dizer que um claro ímpeto para o uso da linha, evidencia esse eixo comum. Seja de um modo individual ou de modo composto, conjugando a perceção de alongamentos em efeitos do retilíneo ou por inclusão de curvatura, chegando a ligar partes e propondo o desenvolvimento de leitura progressiva, composicional e englobante. Chegando a explorar a expressão da ação como uma linguagem. Fá-lo-iam por via de assistirem a uma acentuação de elementos gráficos imergindo-os como espelhos de forças direcionais alocadas no interior de registos que denunciam o efeito móvel. E curiosamente, revelando aspetos em comum, mas também aspetos reveladores de distinção com características identitárias específicas, gráfica e simbolicamente constitutivas, como podemos ver refletidas se compararmos por exemplo as imagens rupestres encontradas na gruta de Chauvet-Pont d'Arc e as de Vila Nova de Foz Côa. Na nossa conceção, a identidade gráfica de cada uma, mantendo as valências de uma expressão da mobilidade, poderão ainda levar-nos a considerar a perceção de uma dinâmica composicional integradora. Ao que acresce dizer que, assumido o percurso humano de consideráveis distâncias entre distintos territórios, numa vivência de ambientes com sinalização de espaços e recurso a linhas com uma dimensão retilínea, também observamos a curva moldável e flexível. Seja como linhas de contorno ou como a impressão de um espaço volumétrico acompanhado de linhas de ligação, permitindo-nos conceber a hipótese de que poderiam estar a ser reconhecidas linhas como condutoras de ação e a ser estabelecidas relações visuais que contemplassem aspetos de flexibilidade e continuidade. Pelo que a via de uma acentuação gráfica com uso da marca registada como reforço comunicacional entre humanos em relação com o espaço envolvente, a par de crescente valência da linha vista como efeito de ligação e leitura de aspetos visualmente integradores,

poderia conceber-se. E com efeito, uma das formas de o procurar estudar, diz respeito à observância de representações lineares, bidimensional e tridimensionalmente apercebidas, contendo noções representativas e abstratas, reveladoras de posturas visionadas a emergir entre o estático e o que é dinâmico no interior de um efeito de ligação. Assim, fossem estas linhas traduzidas através de técnicas de desenho, pintura, gravura, ou técnicas mistas, em claras alusões à noção de significado simbólico, consideramos que a captação deste efeito de um alinhamento dinâmico que igualmente propõe uma ligação compositiva, pudesse estar presente. A linha e a impressão do movimento contido nessas imagens, evidenciam inquestionavelmente uma riqueza visual a acontecer no campo da apreensão visual do que se move no interior de diversificadas relações contextuais. Aspetos de ligação muito válidos, que mais ou menos intencionalmente chegariam a incluir uma bidimensionalidade do plano ou uma tridimensionalidade contida até no arredondamento de volumes rochosos. Face a um veículo do desenhar atento a múltiplos aspetos específicos e englobantes, assumimos que pudesse estar a ser dedicada atenção ‘ao que se move’. Primórdios de uma arte humana atenta a movimento e a aspetos expressivos de uma qualidade dinâmica implicada, que também ficam mais evidentes quando verificamos que sinalizavam detalhes formais com recurso à linha chegando inclusivamente a imprimir ricos detalhes cinéticos, que, de modo implicado parece também ser o prenúncio de uma temporalidade compositiva. Como refere Jean-Jacques Delannoy³²⁹ (2011) em *‘A Pré-História do Cinema: Origens Paleolíticas da Narração Gráfica e do Cinematógrafo*, de Marc Azéma, convidando-nos na direção ao acolhimento do que seria “uma iniciação a uma gramática visual pré-histórica: a do movimento associado aos desenhos, bem como às morfologias das paredes e à sua iluminação”³³⁰ (Delannoy, 2011, p.62), como um todo, englobado. O que conferimos estar a ser detalhadamente analisado pelo autor Marc Azéma, quando refere que “a ‘figuração narrativa’ teria lançado as bases da ‘gramática cinematográfica’”³³¹ (Azéma, 2011, p.3) defendendo-o em *‘A pré-história do cinema. Origens Paleolíticas da Narrativa Gráfica e do Cinematógrafo’*³³² (2011), onde encontramos uma

³²⁹ Delannoy, J. J. (2011). *La préhistoire du cinéma: Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, par Marc Azéma. Karstologia, Paris: Errance. 58(1), 62-62.

³³⁰ Texto original: “C'est à une initiation à une grammaire visuelle préhistorique que nous invite l'auteur: celle du mouvement lié tant aux dessins qu'aux morphologies des parois et de leur mise en lumière” (Delannoy, 2011, p.62).

³³¹ Texto original: “Pour Azéma, la «figuration narrative» aurait posé les bases de la «grammaire cinématographique»”(Azéma, 2011, p.3).

³³² Azéma, M. (2011). *La Préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe...* Préfaces de Jean Clottes et Bertrand Tavernier. Paris: Errance, 300 p.

discriminação de regras que permitem ligar duas imagens. Que, portanto, dizem respeito às ligações e à articulação do espaço-tempo, como aliás, de certo modo, ainda se mantêm como uma via atual. Sobretudo, querendo este referir-se às condições que permitem falar de uma narrativa exposta por imagens a acontecer no interior de uma sequência, conjunto progressivo de imagens, ou no interior de uma única imagem, destacando esse efeito através de um intitulado ‘emaranhamento icónico’. Deste modo, podendo ser considerado como fazendo parte de uma gramática visual que emerge de um modo mais evidente, sobretudo no que respeita a observação do que progressivamente aparece como a estando incluso ao elemento linha. O que é constatado, através da análise de inúmeras imagens gráficas, que, aliás, foram claramente sugeridas como representativas de uma progressão visual que traduzia uma “escrita do movimento”³³³ (Luís, 2009, p.15). A hipótese de uma crescente intencionalidade recorrendo à especificidade de uma linha percebida enquanto traço do que é movel, parece traduzir a evidência da dimensão de ligação entre figuras aquando da sua leitura. Destacá-íamos, pois, que uma representação visual ancestral que revela a captação de efeitos tradutores do que se move, possa conter uma potencialidade imersiva decorrente do processo de leitura implicado. Curiosamente, poderia ainda ser destacada pela opção de não recorrerem frequentemente a registos visuais do que se encontra, de algum modo ‘imóvel’ no espaço ambiente. Isto é, não acedemos de modo muito claro a linhas de cenário ou a elementos físicos indicativos da paisagem, como seria o exemplo de linhas tradutoras de árvores ou arbustos ou elementos rochosos indicados por linhas. Não significa para nós, que tais elementos não se encontrassem no seu espaço visual contemplativo. Significa apenas que acedemos a indicadores gráficos a serem dirigidos para o que ‘ativamente se move’. Impactando uma imersão cinética defronte a uma mobilidade essencialmente imersa na figuração em contexto. Ou seja, um envolvimento na interpretação visual e o fortalecer da leitura do que se move com uso da linha, não apontaria para a necessidade de representar o que é aparentemente ‘estático’, ainda que estivesse presente na paisagem. A opção de representação e de acentuação da linha, parece assim estar a ser dirigida para o que é dinâmico de modo compositivo no contexto de um ambiente de paisagem. O que poderia aliás, representar a perceção de uma carga tensional dinâmica de um todo em campo de visão. Portanto, concluímos que os elementos lineares contidos em algumas destas primordiais figuras, fazem depreender uma consideravelmente apurada capacidade de

³³³ Luís, L. (2009). Desenhos animados! Uma gramática do movimento para a arte paleolítica do vale do Côa. Vila Nova de Foz Côa: Côavisão.

observação dirigida a aspetos da mobilidade captada e extraída de um ambiente assumidamente vivo. Figuração isolada e figuração composta, evidenciam o considerar de planos tridimensionais incluídos, parecendo estar acompanhados do anúncio de sequenciações gráficas que sugerem a relevante captação cinética. O que voltamos a contextualizar através do argumentado pelo arqueólogo Luís, L. (2009) quando se refere a uma escrita do movimento com recurso a elementos de decomposição e recomposição do movimento. E ainda, inclusivamente, quando aponta um sentido etimológico adquirido pela palavra cinematografia, como ‘escrita do movimento’ (Luís, 2009, p.12). Colocando-a na iminência de “uma primeira cinematografia que apresenta já os condimentos necessários que estão na origem de um dos elementos definidos por Hugo Münsterberg, para a invenção do cinema no século XIX: o registo de várias fases do movimento de objetos e a decomposição e recomposição dessas imagens sucessivas” (Luís, 2009, p.12). E ainda que em tempos de outrora e nos de hoje, se considere que “uma série contínua, é a nossa percepção do próprio movimento”³³⁴ (Münsterberg, 1916, p.60), correspondendo a leitura. Como aponta Hugo Münsterberg (1916)³³⁵ que refere que “é apenas uma sugestão de movimento e a ideia de movimento é, em grande parte, o produto da nossa própria reação. A profundidade e o movimento chegam até nós no mundo da imagem em movimento não como factos concretos, mas como uma mistura de factos e símbolos. Estão presentes e, no entanto, não estão nas coisas. Nós investimos as impressões com elas”³³⁶ (Münsterberg, 1916, p.71). Não podendo fazer menos que ficarmos impressionados com a aparente distância temporal destas apreensões do mover e da tentativa de o captar. Ao revelar uma tentativa de gerar impressão visual que implica o estabelecer de relações espaço-temporais muito implicadas no uso da linha e propondo aceder assim a profundidade com dimensão potencialmente simbólica. O desenho como uma potencial via de atenção participada por quem acede primariamente à linha, a representa e a lê, emerge assim, como um caminho de acesso que mantêm fortemente a possibilidade de uma impressão imediata da profundidade comunicativa. E ainda que de modo menos evidente, diríamos que, para com uma paisagem espaço-temporalmente, incluída.

³³⁴ Texto original: “this continuous series is our perception of the movement itself” (Münsterberg, 1916, p.60).

³³⁵ Münsterberg, H. (1916). *The photoplay: A psychological study*. London: D. Appleton.

³³⁶ Texto original: “It is only a suggestion of movement, and the idea of motion is to a high degree the product of our own reaction. Depth and movement alike come to us in the moving picture world, not as hard facts but as a mixture of fact and symbol. They are present and yet they are not in the things. We invest the impressions with them” (Münsterberg, 1916, p.71).

Gostaríamos ainda de fazer referência à importância de se estabelecer níveis de uma atenção bastante sustentada em relações formais sequenciais, no sentido de se poder vir a ampliar uma ‘presença para’ o que acontece ao longo da observação do que flui ao longo de uma linha. E de facto, através da anterior referência a elementos de composição e de recomposição presentes em quadros de imagem, vimos igualmente encontrar referenciado em variadas áreas de investigação e de produção artística, o enlevar de se estabelecer uma observação atenta ao aspeto de uma mobilidade inerente, fortemente conectada e englobante, como fator percetivo de ligação e profundidade. O que sugere pontes de análise que situam a forma observada como um todo a ser concebida por entre as suas relações espaciais envolventes, em correspondência de elementos visuais que inerentemente sustenta. Sobre as quais, se estabelece um revelador paralelo com a musicalidade na perspetiva de uma sua dimensão de ‘relacionar’ e de ‘ouvir de volta’ numa atenção a correspondências presentes em diversas formas de apreensão e constituição de conhecimento. Para o que se faz uma referência a reflexões de Ezio Bosso (2010), compositor e diretor de orquestra italiano, quando, este, referindo-se ao porquê de se continuar a escrever concertos, ou o porquê de existir a composição de sinfonias, o justifica de modo análogo às razões pelas quais ainda se pensa e se elabora informação para se escrever poesia ou melodia, ou se criam outras formas artísticas, tratando-se de um claro confronto com o espaço. Nesta sua visão, a música confronta-se inevitavelmente com a espacialidade envolvente, tornando-se o próprio espaço englobante, dado que ‘baseando-se no silêncio, numa subdivisão do nosso silêncio, a música confronta-se inevitavelmente com o espaço’^{337 338} Potencialmente aprofundando-o e ‘tornando-se um exemplo de qualidade inerente, mas não no sentido de se tocar bem (...); antes no sentido de se tocar com o tudo de si’^{339 340}, num particular e abrangente enlevo do relacionamento humano para com uma ambiência co-responsiva e inter-constitutiva de modo participado. E ainda, segundo Ezio Bosso, podendo mesmo dizer-se que nomeadamente os músicos, por essa razão, tenham uma ‘obsessão’ pela espacialidade, desde sempre. No sentido de um seu potencial de ampliar atenção

³³⁷ Referência original: ‘basata sul silenzio, una suddivisione del nostro silenzio, la musica si confronta inevitabilmente con lo spazio’.

³³⁸ Webgrafia ‘Culture Nature’, entrevista a Ezio Bosso, La Stampa; Publicado a 04.10.2010. em linha: <https://www.youtube.com/watch?v=7SGsmMVUkm8>. Acedido em 3 fevereiro 2019.

³³⁹ Referência original: ‘(...) diventi l’esempio della qualità, ma non nel senso di suonare bene, non basta; bisogna suonare con tutte se stesse.’

³⁴⁰ Webgrafia ‘Il nostro Verdi. Luogo di passione e allegria’, entrevista a Ezio Bosso. Publicado a 03.10.17. Acedido em 3 fevereiro 2019.

em profundidade, de implicar um empenho ativo e um envolvimento imersivo, mesmo a existir em primórdios de se fazer música e porventura até estando presente no ambiente de vivência em grutas. Procurando exemplificar este modo de apreensão, vem a referir-se à forma como se posicionam atualmente os instrumentos de uma orquestra, o que pode ser considerado como uma forma de arquitetura sonora, como é o caso da estereofonia que serve a composição sonora de uma relação espacial. Neste sentido, a música em si, como meio de utilização de uma linguagem aparentemente simples, está também relacionada com a atitude do músico, com a sua lógica e linguagem, com o pensamento dos elementos de dinâmica a desenhar-se nos espaços ressonantes que são em si mesmo reveladores desse campo de relações. Diríamos nós, inerentemente presentes a uma musicalidade, assim como a coexistir ao longo de um processo de relações humanas perante a imagem e o elaborar simbólico. A nascer por via do desenho que permite a sensação do conectar e do animar de linhas que vão respondendo umas a outras, em desenvolvimento conjunto no espaço vivido e no espaço visivo. Ainda que disponíveis para serem identificadas por meio de elementos isolados quando apartáveis momentaneamente, podendo igualmente ser consideradas como componentes do que as junta uma às outras. Serão partes de movimentos com continuidade lado a lado, co-responsivos e inter-constitutivos, no permanente dinamismo de uma relação espacial implicada, umas com as outras. Disponíveis não apenas para o demarcar de pausas e posições fixas, mas também para o ressoar e o desenhar da sugestão de traços em movimento e em continuidade. Deslocando-se ao longo do gerar de impressões do movimentar de outros movimentos, quer seja o caso de advirem de elementos de composição sonora sinalizadores, ou de grafismos visuais prenunciadores de campos de forças de cariz linear. Permitindo-nos chegar à conceção de que a movimentos correspondam vias de dinâmica em desenvolvimento. Que em conjunto se desempenham ao longo de linhas inerentes e de algum modo englobando outras linhas no interior compositivo, explicita ou implicitamente falando. Considerando a perspectiva de se vir a aceder a percursos essenciais da linha imersos em fatores de apropriação de dinâmica com limites comuns a discorrer no espaço. Chegando à apreensão visual por parcelas de informação disponíveis no ambiente ou acessíveis por uma potencial atenção a intensidade na relação entre elas, enquanto agem na elaboração de imagem como um todo potenciando a possibilidade de se as representar. Assumindo o desenvolver e o eleger de linhas por meio de viagens de conceção através delas, quando se apresentam como qualitativamente distinguíveis, concertantes de profundidade e passíveis de uma leitura participada. Estas noções do movimento apreendido a ser traduzido por elementos lineares pré-existent no domínio de uma dinâmica espaço-temporal a discorrer em um processo que toma

o tempo em si e o processo ao longo de uma linha. Sugere-nos a presença de uma sua dimensão bastante significativa, quando proposta como valência intemporal que capacita o desenvolvimento humano. “Estamos ali no meio de um mundo tridimensional, e os movimentos das pessoas ou dos animais ou mesmo das coisas sem vida, como o correr da água do riacho ou os movimentos das folhas ao vento, mantêm fortemente a nossa impressão imediata de profundidade” ³⁴¹ (Münsterberg, 1916, p.52). Consequentemente pretendemos aproximarmos de aspetos decorrentes de uma antropologia da linha em desenvolvimento.

II.1.2 - Aproximação a uma visão antropológica da linha

Concomitantemente à procura de se estabelecer pontes transversais a diversas áreas de produção de conhecimento, recorre-se a reflexões do antropólogo Tim Ingold, que tendo tido uma inicial orientação por via das ciências naturais, veio a desenvolver uma posterior orientação para projetos que procurariam integrar os estudos antropológicos com práticas em arte, arquitetura e *design*. Destacando um processo temporal em que, como descreve, assistiu a ‘perca de uma atitude abrangente e ecológica integrada nos métodos de investigação científica’ e sendo a favor de uma crescente implementação da mesma em processos artísticos, vem a enunciar relevantes ligações entre estes campos de investigação. Em reflexões em torno de questões ambientais, ciências naturais e arte, no seu artigo, ‘*From science to art and back again: The pendulum of an anthropologist*’ (2016) ³⁴², faz referência ao valor de uma “ciência fundamentada em maravilha tácita com a beleza primorosa do mundo natural, e em silenciosa gratidão por aquilo que devemos a este mundo pela nossa existência” ³⁴³, deste modo posicionando uma atitude observacional de atenção a correspondências de informação profundamente implicadas no meio ambiente. Com efeito, no campo de uma apreensão e compreensão espacial e temporal do ambiente, Tim Ingold vem a levantar questões sobre um

³⁴¹ Texto original: “We are there in the midst of a three-dimensional world, and the movements of the persons or of the animals or even of the lifeless things, like the streaming of the* water in the brook or the movements of the leaves in the wind, strongly maintain our immediate impression of depth” (Münsterberg, 1916, p.52).

³⁴² Ingold, T. (2018). From science to art and back again: The pendulum of an anthropologist. *Interdisciplinary Science Reviews*, 43(3-4), 213-227.

³⁴³ Texto original: ‘This was a science grounded in tacit wonder at the exquisite beauty of the natural world, and in silent gratitude for what we owe to this world for our existence’ (Ingold, 2016, p.1).

tipo de atenção a que denomina de – ‘atenção ecológica’ - referindo-se a um crescente abdicar por parte da ciência para com esse tipo de atenção aprofundável, ao não assistir à sua atual integração nos seus métodos. Acrescendo um paralelo que destaca a sua crescente adoção em investigação por via de disciplinas de arte, na sua vertente de uma atitude e atenção que contempla amplas relações e o respeito por princípios ambientais, considerando que estas permitem ganhar espaço para o acolher de alguns dos seus significativos dados. Neste seu sentido interpretativo, procuramos igualmente aqui, fazer um paralelo com a anterior referência ao domínio da musicalidade na perspetiva de se poder recorrer a contributos da apreensão de uma ‘rica’ espacialidade sonora. Como refere Ezio Bosso, no sentido de se procurar estar ‘atento a um vasto campo de relações, para o qual já não se esteja porventura muito atento, dado estar-se mais habituado ao escutar de sonoridade e música em todo o lado, e mormente com um volume constante’. O que, aliás, pode igualmente, e mesmo assim, ser considerado como ‘uma experiência espacial, no sentido de a potência sonora, a massa sonora, criar espaço dentro das nossas mentes’.^{344 345} Colocando-nos perante uma espacialidade ambiental em consideração.

De uma forma muito abrangente e transversal, as anteriores reflexões permitem dizer inicialmente que em inúmeras áreas de estudo, pessoas de muitos lugares do mundo e em momentos diversificados, sejam simultaneamente observadoras e também participantes de movimentos a ocorrer numa sua ambiência espacial temporalmente envolvente. Através desta noção, salienta-se aqui, a relevância de uma participação observante, sensível e atenta a estas ambiências espaciais e sugere-se que a disciplina de desenhar, possa contribuir para promover uma particular e aprimorada atenção para com o desenvolvimento de diversos campos. Eles mesmo em permanentes processos de constituição, quer situando-nos como observadores, quer como participantes de uma miríade de relações visuais perante uma envolvente. Sugerindo assim, a quem observa e desenha, uma intencional possibilidade de enfoque do olhar, situando-o simultaneamente como observador e como participante, ao longo do processo de trabalho. Tal aceção será significativa no âmbito do estudo do movimento porquanto possa estar refletido numa dinâmica visual conjunta. Procurando-se explicitar mais aprofundadamente esta perspetiva simultânea, em que a observação não é considerada apenas como uma prática de identificação e destaque exclusivamente dedicada ao evidenciar de elementos isolados que

³⁴⁴ Referência original: ‘È un’esperienza spaziale anche, perché la potenza sonora, la massa sonora creano spazio dentro nostra testa’.

³⁴⁵ Webgrafia: ‘Culture Nature’, entrevista a Ezio Bosso, La Stampa; Publicado a 04/10/2010; Em linha: <https://www.youtube.com/watch?v=7SGsmMVUkm8>. Acedido em 3 fevereiro 2019.

aparentem apelar a uma maior atenção, com consequente remoção de atenção a outros elementos aparentemente menos presentes no contexto. Mas apela antes, a uma permanente atenção perceptiva atenta a correspondências acentuadas de uma dinâmica global, a coexistir numa ambiência espacial, ou numa dita ‘ecologia de correspondências’, que pode igualmente atender às trajetórias elegidas para uma produção criativa. Como refere Tim Ingold, (2016), “(...) a correspondência é o movimento co-responsivo de coisas ocorrentes ao longo de várias *linhas de se tornar*” ³⁴⁶ (Ingold, 2016, p. 30). Sendo que o nível de atenção aqui sugerido, seja o de se procurar ampliar uma possibilidade de conceção do desenhar, atento e participado, co-responsivo e dirigido a linhas significativamente presentes no gerar de imagem, sejam elas motores ativos de um todo, ou espelhos de demarcação de inegável acentuação de detalhe. Como afirma Tim Ingold (2000) ³⁴⁷, na obra *‘The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill’*, “a nossa capacidade de conhecimento consiste, (...) na capacidade de situar essa informação, e compreender o seu significado, no contexto de um envolvimento perceptivo direto com os nossos ambientes. E nós desenvolvemos esta capacidade, penso eu, quando nos são mostradas as coisas” ³⁴⁸ (Ingold, 2000, p.21). Enquanto continuamos à procura de uma linguagem que contribua para se ultrapassar as dificuldades geradas pelo complexo conjunto de sistemas a decorrer no meio ambiente que nos envolve e no qual vivemos. Poderíamos assim dizer, que um dos desafios à atenção aqui sugeridos, poderia apenas ser este: a procura do situar de um princípio e a progressão de uma linha de movimento, ainda que potencialmente a acontecer dentro do instante e do espaço infinito. A exemplo de contextualização e concretização, observemos uma linha de paisagem.

³⁴⁶ Texto original: “(...) correspondence is the co-responsive movement of occurrent things along their manifold *lines of becoming*” (Ingold, 2016, p. 30).

³⁴⁷ Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Psychology Press.

³⁴⁸ Texto original: “Our knowledgeability consists, rather, in the capacity to situate such information, and understand its meaning, within the context of a direct perceptual engagement with our environments. And we develop this capacity, I contend, by having things shown to us” (Ingold, 2000, p.21).

II.1.3 - Uma linha na paisagem animada

Uma linha de paisagem em reflexão, pretende sugerir possibilidades de concepção da linha no enquadramento de uma observação do mover implicado em composição visual. Considerando o exemplo de observação de uma paisagem natural - quer se esteja num contexto de contacto direto com uma paisagem em ambiente real, ou a contactar com uma paisagem, por exemplo, através de uma imagem fotográfica - e se se pretender observá-la aprimoradamente através do exercício de desenhar – e após alguma prática de Desenho - se possa inicialmente assumir: a possibilidade de se imprimir uma atenção mais abrangente e uma outra mais focada em detalhe; a possibilidade de se captar algumas linhas principais que ao serem graficamente registadas vão destacar e distinguir elementos de informação no campo visual; a possibilidade de se fazer referência à delimitação de conteúdos formais destacáveis e a elementos de um ambiente contextual; a possibilidade de se estabelecer distintos posicionamentos e perspetivas para uma atenção acentuada às relações espaciais; a possibilidade de destacar de impressões de intensidade, dinâmica visual, entre outras possibilidades. Em termos gerais, pode dizer-se que, na contemplação de linhas apreendidas numa paisagem, sejam elas mais ou menos evidentes, se reconhece a influência de se estar a lidar com vastos campos da perceção visual e com as respetivas vias de captação de elementos diversificados que permitam uma expressão gráfica perante um alargado campo de opções a caminho da constituição da imagem visualizada. Efetivamente, através de um intencional e focado estudo da paisagem, passo a passo na constituição de referências e destaques de informação que advêm de uma constante busca de sentido através dos próprios sentidos, opera-se um estabelecer de inter-relações que permitem chegar a uma elaboração gráfica desenhada. E, do mesmo modo, paralelamente se considera a concomitante implicação de processos de leitura, quer ao longo do seu desenvolvimento gráfico, quer perante a própria representação desenhada a emergir ao longo das suas fases de elaboração. Utilizando, pois, um exemplo de inter-relações figurativas no meio envolvente, leia-se paisagem, a par da abrangência reflexiva sugerida por Tim Ingold - ao sugerir formas dinâmicas de observar, de compreender e de descrever a imagem, acompanhadas de um permanente movimento de gerar questões sob renovados pontos de vista - e de acordo com os processos enunciados anteriormente - várias questões poderiam ser situadas perante um enfoque do elemento linha. Uma primeira questão poderia ser endereçada à existência real, ou não, de linhas na paisagem. Ou questionar-se, se, por outro lado, a impressão visual de linhas se

constitui apenas através de um recurso da mente, com consequente viabilidade gráfica. Ou, dito ainda, de outro modo: poderá dizer-se que as linhas observadas se encontram realmente na paisagem em observação? E as linhas visualmente mais proeminentes, serão essas, as que maioritariamente optamos por representar? E terão essas linhas proeminentemente observadas na paisagem, uma materialidade real, ou poderão elas mesmo ser só, e apenas, o resultado de uma abstração visual?

Considerando o desenvolvimento de exercício de técnicas de desenho relativo a estudos de paisagem, poder-se-ia ainda perguntar: se a observação e o registo de linhas de imagem, surge maioritariamente através de construções visuais apreendidas e desenvolvidas aprimoradamente ao longo do tempo, suportadas por diversos níveis de observação, mas também a par de modos convencionados, como por exemplo através de relações espaciais de perspetiva, delimitação e definição de contornos, entre outros? E se, ao serem progressivamente desenhadas corresponderão a um destacar de elementos visualmente captados por um lado, acrescida de representarão advinda de uma conjunção de informação anteriormente estudada e relativa a elementos contextuais? E ainda, o interesse de se questionar se no seu processo de um registo gráfico muito atento a processos de desenvolvimento, estarão incluídas noções simultâneas de observador e participante, assim como de ‘leitor ativo’, passo a passo? E que instantes visuais tradutores de dinâmica implicada, anúncio de movimento percecionado progressivamente, se elegem, na tradução de uma complexidade visual apreendida no meio envolvente e nos processos de compor a imagem de uma paisagem?

Estas e outras questões inerentes ao seu exercício refletem a constituição de uma atividade – o desenhar – cujas relações e processos elaborados, poderão conduzir a desenvolvimento de investigação aprofundada com significativos reflexos no campo da observação e representação do que se move. Seja no campo de uma apropriação de processos humanos de elaboração de informação no que se refere a possibilidades de relacionamento interpessoal com a paisagem envolvente, seja no campo da apropriação de sistemas de produção e composição de imagem particularmente relevantes também na criação de imagem animada. Perante permanente movimento e transformação, pode considerar-se a paisagem como uma ambiência espacial que proporciona imagem advinda de um mundo repleto de evidências de materialidade, forma, superfície, qualidade, detalhe, a par da permanente inter-relação dos seus elementos numa dinâmica operativa mais ou menos evidente. Sendo que na ambiência de filmes de animação que traduzam a paisagem, essa apropriação possa tornar-se muito significativa, precisamente pela sua plasticidade e como um potencial convite para leituras em profundidade.

Pese “embora os filmes normais não nos ofereçam certamente uma impressão plástica completa, seria simplesmente a fusão habitual entre o conhecimento do filme e a sua aparência real, se negássemos que temos uma certa impressão de profundidade” ³⁴⁹ (Münsterberg, 1916, p.49).

Ilustrando o anterior enquadramento de questões levantadas a propósito de observação e representação de uma paisagem, refere-se a título de exemplo, o estudo de uma obra visual desenvolvido por meio de reflexões aplicadas ao trabalho fotográfico de Nisha Keshav, precisamente dedicado a *‘Linhas na Paisagem’* (2015). Sobre o qual se aponta a questão inicialmente colocada por Tim Ingold, quando pergunta: “Existem linhas na paisagem? Muitos diriam que não existem” ³⁵⁰ (Ingold, 2017, p. 56), linhas na paisagem visual. Contudo, Tim Ingold, lançando um convite a uma observação aprimorada em busca de detalhe, vem nomeadamente a destacar: os sulcos de um campo arado onde a superfície do chão é perpetrada por luz solar em ângulos que iluminam os cumes de um dos lados, deixando outros lados em sombra. Sendo que nesse caso, muito embora não se observem diretamente linhas quando se observa com uma maior proximidade, essas linhas revelam-se aparentes no próprio solo. O mesmo se poderia dizer com o exemplo de uma corrente de água a escorrer ao longo desse mesmo sulco, aparentando o definir de limites lineares por contacto, onde a água encontra a terra. E, porém, não se encontrando a linha que o inscreve. E ainda, se o céu de um dia solarengo e ventoso em aparente contacto direto com o sulco, apresentar deslocações de nuvens que indiciam movimento e direção, igualmente não se apreende visualmente a linha dinâmica com que o vento imprimiu deslocação. Sendo que, de facto, o mesmo poderia efetivamente ser dito se procurássemos encontrar uma linha de horizonte plenamente à nossa frente.

Paralelamente considerando um outro contexto de observação através de um exercício simplificado do desenho de uma paisagem, com um lápis e papel, proposto a partir do real ou a partir de uma imagem fotográfica. Para o que, poder-se-ia com alguma facilidade delinear algumas linhas que a nossa percepção identifica e distingue como delimitação de contornos, como por exemplo nos limites de um campo, em troncos de árvores, folhas de plantas, bordas de um caminho, sulcos na terra, linha de horizonte, nuvens. Coloca-se, pois, em questão, o processo de identificarmos e o de elegermos esses elementos lineares que podemos e

³⁴⁹ Texto original: “But while the regular motion pictures certainly do not offer us this complete plastic impression, it would simply be the usual confusion between knowledge about the picture and its real appearance if we were to deny that we get a certain impression of dept” (Münsterberg, 1916, p.49).

³⁵⁰ Texto original: “Are there lines in the landscape? Many would say there are not” (Ingold, 2017, p. 56).

escolhemos destacar, traduzindo-o em linhas. E reforçando os modos dessa apreensão, questionar-se como podem eles ser igualmente reconhecíveis por outros? Ou seja, pode perguntar-se: onde poderão ‘estar’ as linhas que observamos e desenhamos num esboço, caso não sejam diretamente observáveis nem identificáveis como reais linhas no mundo dos fenómenos? Este processo, tratar-se-á o de uma leitura visual sustentada pela interpretação de um esboço, cujas linhas seriam uma expressão visível do modo como a mente humana apreende informação, destacando, selecionando e compondo elementos? Discernindo e distinguindo partes de informação visual que podem ser identificadas, nomeadas, separadas, conjuntas, compostas? Será um meio e a essência de uma nossa aproximação visual aos conteúdos lineares, essencialmente enfocando elementos limítrofes, como: céu e terra, terra e água, fechado e aberto; ou a relações entre linhas: convergentes e divergentes, curtas e longas, densas e leves, unindo e dispersando...? Mas mesmo assim, a questão da existência, ou não, de linhas na paisagem, mantém-se. E, porém, Tim Ingold, afirma: “Existem linhas na paisagem”³⁵¹ (Ingold, 2017, p. 58). Para uma abordagem experimental a esta questão, acompanha-se aqui o autor, quando este sugere o exercício de se desenhar uma linha com um lápis de grafite sobre papel, observando de perto a linha registada, mas, desta vez, através da perspectiva de uma ampliação. Por meio da observação do processo de demarcação de uma linha que remeta para apreender a noção de que, esta, regista algo numa superfície. E, posteriormente, perscrutar a sua qualidade gráfica sob o ponto de vista de uma ampliação focal. A mancha alongada que foi demarcada, ao apresentar diferentes larguras e distintas densidades geradas pelo abrasar da grafite na superfície do papel, ganha, então, uma aparência diversa daquela que se obtém através de uma primeira observação direta, sem recurso a essa ampliação. A respeito desta observação, o autor refere e conclui, a existência de linhas com um valor de presença material, na perspectiva de abertura a um sentido mais abrangente. Ou seja, considerando a materialidade desse traçado e acolhendo tanto noções aditivas, como subtrativas da matéria. Sugerindo, pois, o fazer-se paralelos a semelhanças diretas para com os exemplos de sulcos marcados por pneus, marcas de um arado na terra, entre outros efeitos que, de modo análogo a um efeito abrasivo da grafite, se poderiam identificar visualmente como interpretações de linhas presentes na imagem visualizada. Pergunta-se, assim, se alterando uma perspectiva angular de aproximação, poderemos, ou não, encontrar claros paralelos a ambos os registos lineares? Com efeito, sob um ponto de vista de apreensões mais dinâmicas e avaliado por diferentes distâncias oculares,

³⁵¹ Texto original: ‘There *are* lines in the landscape’ (Ingold, 2017, p. 58).

poderão identificar-se alguns paralelos. E ainda que, de características e qualidades diversas, quer observadas pela perspectiva direta de um mundo de fenómenos visualmente captados, quer suportadas visualmente num mundo de teor gráfico ampliado por instrumentos de suporte à visão, poderão estabelecer-se pontes que sustentam quer a sua dimensão visual, quer os processos de serem gerados. Concebendo-se assim, um espaço de leitura, interpretação e conceção, de relevo entre eles.

Um outro aspeto relevante a salientar na contemplação de impressões lineares de uma paisagem, diz, pois, respeito à perspectiva dinâmica do observar. Paralelamente à questão anteriormente endereçada, se as impressões lineares forem observadas, não na perspectiva de uma separação de elementos ou destaque dos elementos de que são formados, mas sim contemplando um campo mais abrangente de elementos contextuais. Como os exemplos de terra vincada num sulco, uma correspondência entre chuva e luz solar, uma oscilação de folhas pelo vento, uma flutuação de calor persentida na paisagem, uma ligação profunda com o caminho na deslocação de um pastor com o seu rebanho ao longo de um vale, podendo assim, aproximarmo-nos de informação linear extremamente relevante. Porventura de âmbito mais subtil e em apropriação de relações entre elementos visuais em permanente dinâmica. Neste sentido, Tim Ingold afirma: “Há linhas na paisagem porque cada paisagem é forjada em movimento, e porque este movimento deixa traços materiais ao longo dos múltiplos caminhos do seu processo. Perceber essas linhas, não é ver as coisas como elas são, mas ver as maneiras pelas quais as coisas estão em movimento”³⁵² (Ingold, 2017, p.58). Sendo esta, uma potencial primazia a ter em linha de conta nos processos de apropriação e criação de imagem, também ao serviço de animação. Do mesmo modo, se chama a atenção a dimensões e percepções diferentes do gerar da matéria, do grão, de texturas, de efeitos de deslocações. Linhas de força e de atrito, correntes de água, o voo de pássaros, a deslocação de brisas e de nuvens. Com efeito, com alguma facilidade se pode detetar primeiramente que, “a linha pode ser distinguida do seu elemento, mas não o elemento da linha. A marca de lápis distingue-se do papel, mas não o papel da marca; o sulco é distinto da terra, mas não a terra do sulco; as nuvens do céu, mas não o céu

³⁵² Texto original: ‘There are lines in the landscape because every landscape is forged in movement, and because this movement leaves material traces along the manifold ways of its proceeding. To perceive these lines is not to see things as they are but to see the ways along which things are going’ (Ingold, 2017, p.58).

das nuvens”³⁵³ (Ingold, 2017, p.59), sendo neste âmbito necessário implementar um particular foco de atenção às relações presentes a ambos os domínios paralelizáveis.

Dirigindo-nos a uma contemplação de processos de conformação no interior da possibilidade de se empreender aprofundamento da atenção ao que permanentemente se move e transforma, assumindo a consideração da relevância de uma via de estudo por acesso à linha que atravessa ambientes, afirma-se um potencial valor de observação desses processos compositivos. Que para além de nos poderem apoiar numa captação e expressão de elementos, ainda nos permitam uma ampliação de perspetivas, que, como refere Tim Ingold, corresponderia ainda a “(...) um caminho para honrar as formas da natureza, de não apenas contemplar sua beleza, mas conhecê-los por dentro”³⁵⁴ (Ingold, 2016, p.18). Prestando-se uma primazia de olhar a processos de transformação, a estudo aprofundado da intensidade transformadora, ao que emerge ao longo do processo de uma espécie de eclosão da linha e ao que é conducente a uma profundidade contemplativa. Ampliado pelo estabelecer de uma visão antropológica da linha e por relações de correspondência direta, face a dimensões do fluir e da dinâmica que gera e move. A acontecer entre a observação e a representação no sentido de se consubstanciar uma investigação com potenciais reflexos em práticas artísticas. Procurando-se ainda, atravessar um posicionamento em torno do que possa significar uma atitude humana em contacto com o mundo, através de práticas de uma ampliada observação participante que atravessa os elementos de contemplação, de perceção, de linguagem, de leitura, de questionamento e de desenvolvimento de processos criativos. Atravessando consistentemente, alguns modos de atenção e habilidades práticas que permitem o vivenciar de particulares dados em contextos amplificados, apontando para a intensidade de dinâmicas subjacentes. Considerando os ambientes e os modos como acontecem e se desenvolvem na tradução de uma qualidade do ‘mover’, do sentir e do pensar em plena apreensão, perante implicações diretas na vivência do mundo. Procurando-se por fim, enunciar e fortalecer razões para a criação e construção de mensagem que consubstancie particulares posicionamentos de uma participação observante dirigível para vias de elaboração vivencial e criativa. De facto, uma proposta de sustentação de uma atitude atenta ao assistir a confluência dinâmica no que se observa pela consideração da sua natureza mais intrínseca. Atendendo ao desenvolvimento no seu interior e

³⁵³ Texto original: ‘The pencil mark is distinguished from the paper, but not the paper from the mark; the furrow is distinguished from the earth, but not earth from furrow; the clouds from the sky, but not sky from clouds’ (Ingold, 2017, p.59).

³⁵⁴ Texto original: “(...) way of honoring the forms of nature, of not just contemplating their beauty but knowing them from the inside”.

procurando-se na ambiência de um modo participado, perceber e responder ao mundo percecionado. Questiona-se em plano de fundo o acesso aos modos de criação de mensagem, reavivando o porquê de continuamos a criar histórias, a desenhar, a compor e a partilhar mensagem. Ao atender a fragmentos da linha que nos permitam ampliar atenção ao movimento por via de linhas tradutoras do que continuamente se move na paisagem, aspirando aceder ao movimento implicado no crescimento e no desenvolvimento como um todo em imagem. Pela apreensão de vias de constituição dos elementos contextualmente presentes no meio envolvente e no estabelecer de sugestivos paralelos que vêm a compor uma imagem desenhada. Valorizando-se em simultâneo, os modos de observar e os de conceber imagem através do mover, do conhecer de processos de constituição e do descrever, num ocorrer enquanto se atende a campos tensionais, a linhas de força, a fatores de crescimento e a distintas intensidades do movimento porquanto processos abertos em permanente conformação.

E de facto, Ingold, na sua obra '*On human correspondence*'³⁵⁵ (2017), referindo-se à prática antropológica, acentua a importância de uma participação a que apelida de observante. Salientando, ainda, que observar não corresponde a 'objetivar' definindo tópicos circunscritos de observação, mas antes a algo que atende, que disponibiliza atenção a pessoas e a coisas, aprendendo elementos com elas, movendo perceções e práticas compositivas. Salienta-se, pois, a perspectiva de acolhimento de perceções de dinâmica e o potencial de uma observação 'com' o meio ambiente, inclusivo a uma exploração contínua e experiencial das possibilidades e de potencialidades da vida humana, coexistindo num mundo corresponsivo. Podendo dizer-se a esta altura, e ora com mais clareza, não se pretender enaltecer e retratar aqui, de vias para uma incorporação de coisas nos seus contextos, nem de se realizar uma interpretação, mas antes de se procurar restaurar qualidades do mover não destituíveis de processos a decorrer no mundo à nossa volta. Incluindo-se um atendimento e resposta como vias de conceção e criação por meio de recurso ao elemento linha. Ainda nesse alinhamento reflexivo, Ingold acentua um potencial educativo inerente a esta visão antropológica, conforme encontramos em '*Anthropology and/as Education*' (2017)³⁵⁶. No fundo, pretendendo-se ainda, apontar a importância de estabelecer uma aproximação a noções do 'mover', a avançar em apropriação de tempo contemplativo e em tempo real, num sentido de perceção humana. Nesta perspectiva

³⁵⁵ Ingold, T. (2017). *On human correspondence*. Great Britain: Journal of the Royal Anthropological Institute. London: Taylor & Francis. 23(1), 9-27.

³⁵⁶ Ingold, T. (2017). *Anthropology and/as Education*. Abingdon: Routledge.

ampliada, considera-se que a antropologia, ao se poder constituir como uma disciplina de amplo potencial de ‘correspondências’, pode igualmente contribuir para processos artísticos de observação e de criação. Potencialmente enlevados através de práticas de Desenho e de criação de imagem a partir de estudo do que permanentemente se move. E naturalmente, com relevância para estudos do movimento implicados em cinema de animação. Aliás, a importância da compreensão deste processo de desenvolvimento do mover, ou mesmo vendo-o como uma escrita do movimento como um processo de composição sequencial de imagem a imagem, fica ainda mais evidente quando se estabelecem paralelos comparativos entre cinema e animação. Pois que, “a ‘sucessão de fases calculadas’ é um processo consciente para a animação e inconsciente para o cinema” (Denis, 2010, p.41 apud Luís, 2009, p.13). Sendo que, os princípios básicos do movimento que as ligam, revelam origens que poderemos considerar intimamente ligadas a formas de registo de apreensão do movimento inerente, implicitamente ou extrinsecamente considerando. Na perspetiva do movimento cinematográfico e tomando os processos artísticos de observação e criação, aqui ampliados por campos de apreensão e estudo do que permanentemente se move, acentua-se a relevância destes processos de elaboração consciente, pois, que, a sequenciação de elementos compositivos assume uma fundamental primazia para a animação. O que, como procura traduzir Sebastien Denis ³⁵⁷ (2010), referindo-se ao processo de animação dos cineastas, revela um seu campo potencial que é simultaneamente narrativo, plástico e filosófico. Deste modo, assume-se que, um ampliar de visão centrado na valoração de correspondências do mover e uma atenção alargada a elementos de transformação, a pontos assentes em linhas de flutuação, a sustentação de fatores de transição e a conetores de forças, com valor de aplicabilidade no contexto de estudos de cinema de animação, no enquadramento de investigação e promoção de permanentes relações entre artes, media e cultura.

Valoramos a anterior referência de Tim Ingold (2017), aquando acentua a existência de linhas na paisagem, porquanto a paisagem seja forjada em movimento, acrescido do apontamento de que estes movimentos deixem vestígios em traços materiais ao longo dos múltiplos caminhos do seu processo. Nomeadamente, podendo espelhar os modos pelos quais as coisas estão em movimento, numa pertinência, tanto dirigida a um modo vasto de acesso, como mais específico e concreto. A qual muito útil, verso a uma apropriação visual dirigível a

³⁵⁷ Denis, S. (2010). *O cinema de animação*. Lisboa: edições texto & grafia.

criação de imagem em movimento. Assim, a conceção de uma linha de paisagem transportada para o enquadramento englobante e compositivo da imagem animada, poderia ser aqui anunciada como uma linha de paisagem animada. O que aponta uma perspetiva de valorização de aspetos lineares compositivos contextualmente aplicáveis também em cinema de animação. Os quais encontraremos implicados na terceira parte deste estudo dirigidos à análise de imagem em espaço de produção fílmica, que intencionalmente transportará a acentuação temática de uma relação humana com o mundo natural. Numa assunção acrescida de nos querermos reportar a “um planeta como um mundo verde”, como refere Stefano Mancuso (2022), na sua obra ‘*A planta do mundo*’, anteriormente referenciada. Em aportes de uma neurobiologia vegetal, intrínseca aos nossos processos evolutivos, global e dinamicamente constitutivos, e entremeados por linhas de se constituírem como fonte de vida e interligações deste planeta. Alias, dizendo: “Após décadas de comunhão com as plantas parece-me sentir a sua presença não só em cada lugar do nosso planeta como nas histórias de cada um de nós” (Mancuso, 2022, p.9). Vindo ainda, a referir-se à relevância do seu estudo verso um desenvolvimento vegetal, também através do facto incontestável, de ser uma simples “consequência do seu enorme número e de elas serem a fonte de vida” (Mancuso, 2022, p. 10), correspondendo estas, não sem acaso, a 85% da biomassa do nosso planeta e por tal, parte plenamente integrante dos nossos contextos. Caminhos percorridos e inclusivos a um dos seus habitantes mais numerosos. Com efeito, como ainda refere Stefano Mancuso, “o facto de as plantas não surgirem nas nossas histórias ou, ao surgirem de modo furtivo, terem apenas um papel decorativo, é fruto da total remoção do nosso horizonte percetivo destes seres vivos dos quais depende a vida na terra”³⁵⁸ (Mancuso, 2022, p. 10). E muito embora possamos procurar significar de modos distintos, a maior ou menor presença referencial e estes distintos elementos em contexto inclusos ao estudo da linha dinâmica, viremos a assumir um valor de atenção temática dirigindo atenção a estas relações contextuais para com o ambiente natural, quer em termos reflexivos quer ao assistirmos ao facto de estes se encontrarem incluídos nos filmes de animação a que nos referiremos.

³⁵⁸ Mancuso, S. (2022), ‘*A Planta do mundo – Aventuras de Plantas e Pessoas*’, Lisboa: Pergaminho, Bertrand Editora.

II.2 – Ao encontro da linha desenhada em animação

II.2.1 – A linha, observação desenhável

A linha do Desenho e ‘a linha animada de mover’, irmandades com afinidades de longa data e de grande presença expressiva, poderão levantar algumas reflexões, que aqui ficam situadas ao nível da linha do desenhar uma observação. Precisamente desenhável e essencialmente imbuída de movimento. Tal, no sentido de se permitir uma apreensão e uma consolidação de ideias orientadoras implicadas no estudo da linha, com uma aplicabilidade do dirigida ao estudo do que se move.

Acentuar que o desenho, não pertencendo apenas às artes visuais, é reconhecido por muitas organizações contemporâneas como um meio de estudo em permanente evolução. Assim é que, desenhar, sendo um termo complexo de definir, implica uma disponibilidade para o reconhecimento de uma atividade em contínua transformação e adaptação a novas formas, matérias, metodologias, disciplinas, tecnologias e atitudes conceituais emergentes. Amplamente considerado como uma fundamental forma de expressão humana, delineia a ‘linha’ implicada no desenho, como um meio de manifestação estética que acompanha o homem em inúmeros processos da sua evolução. Como vimos antes, mesmo se o considerarmos desde tempos imemoriais. Deste modo, no enquadramento de uma disciplina de observação e de estudo sistemático enquanto forma de elaboração de conhecimento, é igualmente na sua dimensão de uma observação dedicada a potenciais de acesso ao mundo versus a criação de imagem, que nos queremos situar. Sendo sobretudo através do registo de dinâmica nascida do movimento da linha, que o desenho parece ter construído a parcela maior da nossa história no que respeita à captação da impressão do que se move. E no caso do cinema de animação, assim compondo imagem a imagem. Este estudo, numa procura de contemplar a linha do desenho e a linha animada conjuntamente, tendo em conta um potencial do desenho para assinalar metaforicamente uma nossa compreensão do mundo, e metodologicamente como a forma de descrever observação e compor mover através dela, assentará um foco de estudo dirigido de uma linha dinâmica com potenciais implicações no processo criativo em cinema de animação. Procurando sempre destacar o valor de uma atenção plena às linhas que ‘desenham’ olhar e que permitem um confluir de encontros de planos de visão assentes na linha desenhada em contexto de animação. Considerando, pois, que o desenhar, como um meio de manifestação estética, de linguagem expressiva e de comunicação, presente ao longo de todo o desenvolvimento humano,

esteve e está, associado ao elemento ‘linha’. Mas para a contemplação da ‘linha’ nos seus contextos de observação, por via de uma apreensão que nos chega muitas vezes como um potencial de expressão materializável através do desenho, importa procurar situar o termo desenhar. De origem latina ‘*designare*’ é formado por *-de-* fora e *-signare-* marcar, apontar, traçar; e *-signum-* sinal, marca. Este apontar de visão através de traçados que o Desenho - disciplina de observação e estudo sistemático enquanto forma de conhecimento - evoca, remete-nos consistentemente, para uma sua natureza intrínseca. O evocar, numa ‘chamada para fora’, trazendo à visão. A chamada a uma possibilidade de materialização de mensagem, veiculada pelo traçado. Um demarcar de sinais lineares que confluem da observação. Porventura a partir de elementos que permitem o delinear de um campo imerso de possibilidades do desenhável. Com efeito, como refere Brian Fay em ‘*What is Drawing - A Continuous Incompleteness*’ (2013) ³⁵⁹, o exercício de definição do que é desenhar, implica uma disponibilidade para o reconhecimento de uma atividade em permanente transformação e adaptação a novas formas, disciplinas, tecnologias, matérias e atitudes conceituais. Acresce dizer, que o desenho, não pertencendo apenas ao campo das artes visuais, mas antes sendo transversalmente utilizado, é reconhecido por muitas organizações contemporâneas, como um meio em permanente evolução. Partir desse pressuposto, o de encarar o desenho como um meio flexível e em constante evolução, permite-nos, ainda, acolher um segundo pressuposto. O de se consignar o desenho no âmbito de um ‘caminho para’, uma via para estabelecer ligações, laços de contemplação e registo, pois, seja “(...) talvez propriedade contingente do desenho, o intermediar, o entremeio, e a via de ‘se tornar’ (...)” ³⁶⁰ (Fay, 2013, p.20). Eis-nos então, chegados ao âmago de um seu potencial de criação, ao permitir o delinear de um permanente campo de observação, sustentação e constituição de elegibilidade do desenhável. Que como diz Brian Fay, “talvez a força do desenho e sua durabilidade seja o momento de encerramento que nunca chegará” ³⁶¹ (Fay, 2013, p.20). Ainda que de um fragmento se componha, mas contendo a natureza do caminhar no espaço.

E se o ato de desenhar, através do seu processo físico, nos remete de modo imediato para a ideia de se fazer registos lineares sobre superfícies, como o exemplo de traçar linhas num

³⁵⁹ Fay, B. (2013). *What is Drawing - A Continuous Incompleteness*. Dublin: Irish Museum of Modern Art.

³⁶⁰ Texto original: “(...) is perhaps drawing’s properties of contingency, intermediacy, in-betweenness and becoming (...)” (Fay, 2013, p.20).

³⁶¹ Texto original: “Perhaps the strength of drawing and its durability is that its moment of closure will also never arrive” (Fay, 2013, p.20).

papel expressando visualmente ideias, ele também nos pode fortemente remeter, para aprofundados níveis de contemplação e experiencição do mundo à nossa volta. Para tanto basta recordar a experiência da maioria das crianças em envolvimento espontâneo com o meio ambiente e na sua implicada criação de registros, usando os diversos materiais disponíveis. Esse processo, que antecede e prefigura a escrita, sendo uma habilidade natural pela qual os seres humanos tentam apreender e entender o meio ambiente através das experiências nele vividas, parece estar diretamente correlacionado com importantes oportunidades de desenvolvimento humano, com claros reflexos na apreensão e operacionalização de gesto. E, muito embora, num espaço temporal de uma fase adulta, o desenho seja frequentemente percebido como uma valência especializada, alcançável apenas quando desenvolvido aprimoradamente, pode-se dizer que, em geral, é considerado como uma fundamental forma de expressão humana. Mantendo-se magnanimamente presente em muitos aspetos da vida atual. Desde a contemplação de linhas do horizonte, à inspiração a partir de linhas orgânicas de natureza que nos envolve, à criação de *design*, arquitetura, infografias, redes, entre muitos outros sistemas de estruturação linear. Considerando diversas evidências visuais, pode mesmo dizer-se que, desde as linhas desenhadas que sinalizam a vida humana em período pré-histórico, às impressões sinalizadas por via de técnicas de desenho e escrita encontradas nas diferentes culturas em todo o mundo, se apreende o âmbito de uma ancestral disponibilidade para a observação, apreensão, expressão e comunicação, fazendo emergir visualmente conteúdo através de inúmeros registros reveladores de reflexão e modelação de imagem, frequentemente com recurso à linha. Num enquadramento contemporâneo, chegando mesmo a assistir-se ao modo como artistas exploram as fronteiras do espaço do desenho e procuram investigar o que está além dele – em imagens que usam diferentes materiais, temas, som, luz, tempo, espaço e tecnologia – podendo-se inferir todo um valor de constituição, abertura e expansão. Refletindo ainda, um aprofundadamente por via a referências ao atual conceito de ‘hiperdesenho’, na procura de levar o desenho muito para além da interação de lápis com o papel, há a evidenciar as múltiplas dimensões e realidades alternativas a seu respeito. Explorar o potencial do desenho no que a teoria e a prática da arte contemporânea se podem tornar, situa enquadramentos de análise de particular complexidade. Aludir ao fator tempo - através do momento de desenho - como um relevante ato de relacionar, por meio de atenção focada em envolvimento, reflete “a sustentada ‘presença para’ do desenho, portanto, mantém a possibilidade de ouvir de volta, não como uma promessa de imediatismo, mas como a possibilidade de tal compromisso revelar o

objeto de atenção como é em si mesmo” ³⁶². Aliás, Marsha Meskimmon (2012) ³⁶³, considerando o ‘hiperdesenho’ no tempo e através dele, “lembra a excecional capacidade do desenho para materializar limiares entre campos disciplinares ou territórios, enquanto se envolve com os muitos modos de o fazer de uma só vez” ³⁶⁴ (Marshall, Sawdon, 2012, p.7).

E, deste modo, quer considerando um espaço de vivência do quotidiano, quer no enquadramento de um atual paradigma da arte contemporânea, mais do que nunca, o desenho apela, acolhe e vive interligado com a consubstanciação de um contexto de observação do desenhável e da palavra, que o promova, eleja e enalteça. Quer envolto em discursos de uma erudição mais complexa, quer em noções de maior acessibilidade prática, o desenho, hoje, como sempre, situa-se num espaço flexível, premente e potencialmente revelador. Quer se depare com o questionamento de uma arte de vanguarda ou encimando a abertura a um espaço potencial de desenvolvimento de novos paradigmas da arte, ele convoca a atenção e abre sínteses de narrativas visuais de valor irrefutável. Com efeito, considerando o atual espaço de uma arte global, no qual uma imanência produtiva através do desenho vive - quer como elemento estruturador, quer como via identitária da linha – assiste-se cada vez mais a uma multiplicidade de práticas, materiais e recursos de ordem multidisciplinar. Um discurso que o acompanhe e enleve, justifica plenamente o seu potencial revelador num espaço contemporâneo em permanente transformação. Deste modo, no âmbito de um abrangente potencial de constituição, questiona-se o possível lugar de uma linha que pode, em si mesmo, assumir-se como uma via de atenção e criação emergindo no espaço artístico contemporâneo. Em campo aberto, os traçados de uma linha que permeia o olhar sobrevindo em amplos e potenciais espaços do desenhável. Aqui se elege, pois, uma atenção plena às linhas que desenharam olhar.

Para um ampliar de constituição do desenho com elementos e relações da linha apreendida no meio ambiente, alude-se à obra *‘Being Alive: Essays on Movement, Knowledge*

³⁶² Texto original: “The moment of drawing, as an act of relating, is one of sustained engagement, of unwavering attention. The sustained ‘presence to’ of (observational) drawing models the response demanded in the moment of encounter with that which is other, be that the world as it is in itself or other persons... The sustained ‘presence to’ of drawing thus holds the possibility of hearing back, not as a promise of immediacy, but as the possibility of such commitment revealing the object of attention as it is in itself” (Marshall, Sawdon, 2012, p.7).

³⁶³ Marshall, R., & Sawdon, P. (2016). Towards [hyper] drawing... through ambiguity. *Drawing: Research, Theory, Practice*, Leicestershire: Loughborough University. 1(2), 173-196.

³⁶⁴ Texto original: ““remind(s) us of drawing’s exceptional ability to materialise thresholds between disciplinary fields or conceptual territories while engaging with many modes of making at once” (Marshall, Sawdon, 2012, p.7).

and Description' (2011) ³⁶⁵, onde *Ingold*, explora conceitos de movimento, conhecimento e descrição como elementos de um processo conjunto que acontece ao longo do curso da vida dos humanos no mundo em que habitam. Segundo o autor, mobilizando paralela e simultaneamente as três operações referidas, acentua como estas sustentam níveis de atenção ao nível da apreensão do movimento, da elaboração de conhecimento e da faculdade de descrição. Assim, na procura de contribuir para um superar fronteiras disciplinares e renunciando a adjetivações espartilhantes, o autor enleva as noções de fluxo e de percursos da vida, sugerindo o contacto e a leitura do mundo através de uma abertura e envolvimento direto com 'fontes' do meio ambiente. Especialmente no enquadramento de uma educação percetiva dirigida a uma apreensão abrangente das diversas possibilidades dos organismos que nele vivem. Propondo interessantes diálogos com a arte, a arquitetura e os estudos culturais, sugere que esses domínios partilham de válidas e prementes capacidades de observação, descrição e ação. Pelo que se destaca ainda as reflexões em torno da linha desenhada, em que Tim Ingold, inspirado pelo historiador de arte Norman Bryson (Bryson, 2003) ³⁶⁶, alude aos distintos processos de criação associados ao desenho e à pintura. Destacando um momento aparentemente comum a ambos, ou seja, o momento inicial de um traço sobre uma superfície em branco. Os questionamentos sobre a proximidade e o distanciamento dessa viagem, permitem ao autor realizar uma reflexão sobre "o desenho como parte metafórica, mas também como parte metodológica. Na sua dimensão de um campo metafórico de elaboração, alude a processos de apreensão, compreensão, gestão de informação, particular e conjunta, de visão e trajetórias de vida. Empenhando-se em afirmar que, "metodologicamente, trata-se do potencial do desenho como forma de descrever as vidas que observamos e com as quais participamos, tanto em movimento como em repouso" ³⁶⁷ (Ingold, 2016, p.221). Poderíamos dizer ainda que, por entre os espaços exploráveis do movimento e da pausa, da linha e do ponto, à medida que linhas nos confluem o conformar de visão e forma, questiona-se o modo como, na captação de uma informação que demarca e sintetiza dados, nos poderemos aproximar de linhas que permitem ampliar o olhar. Este é o âmbito de um abrangente potencial de constituição, pelo que continua a questionar-se o possível lugar de uma linha de atenção e criação a emergir em

³⁶⁵ Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Abingdon: Routledge.

³⁶⁶ Bryson, N. (2003). *A walk for walk's sake*. In *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, ed. C. de Zegher. London: Tate Publishing; New York: The Drawing Center, pp. 149–158.

³⁶⁷ Texto original: "Methodologically, it is about the potential of drawing as a way of describing the lives we observe and with which we participate, both in movement and at rest, (...)" (Ingold, 2016, p.221).

espaços artísticos do contemporâneo assumindo-os apropriadamente em permanente mover e capacidade para gerar.

II.2.2 - A linha do mover em animação

Assumindo-se a particularmente relevante presença histórica da linha em estudos de movimento e de cinema de animação, poderia dizer-se que referências lineares estão plena e transversalmente contidas neste, quer implícita quer explicitamente, mas acima de tudo transversalmente presentes. Como já concluímos, para tanto, basta dispomo-nos a observar a criação de imagem animada presente nos primórdios identificados da animação até aos nossos dias. Nessa larguíssima extensão temporal, a linha constituindo-se como um traço de leitura e criação, acentua plenamente a intemporalidade da atenção dirigida ao estudo do movimento. Seja nas breves alusões e nas subtis impressões de dinâmica, deslocamento e movimentos adjacentes encontrados em figuras rupestres, superfícies de artefactos decorativos, espaços de culto e comunicação pictórica; à exploração de uma arte construída sequencialmente, a existir de forma multiforme, numa era em que a reprodução técnica permite uma multiplicidade de meios, recursos, sistemas de elaboração, e até o cariz de alguma ubiquidade. Afinal, “a reprodução gráfica do movimento tem uma história de mais de 30.000 anos, bem presente nos desenhos de Vila Nova de Foz Côa, colunas e vasos cerâmicos Egípcios, onde os animais gravados não tocam o chão e tomam posições de deslocamento”³⁶⁸ (Valente, 2001, p.13). Mas, insistimos no questionar de que valor possa ser este, o de uma linha capaz de tamanha permanência temporal e o que o sustenta? E que processos de atenção se poderiam destacar com reflexos em estudos de movimento e técnicas de animação? Reconhecidamente aliando acuidade visual e percetiva ao poder de síntese gráfica e formal da linha, pretende-se continuar a ressaltar implicações no domínio do pensamento e respetiva materialização visual, conducentes a um encontro com a linha desenhada do mover em animação.

Assim, a propósito do estudo da linha do mover em animação versus a apreensão de uma sua qualidade dinâmica, situamos os desenhos que criam a ilusão de deslocamento, quer em leituras do movimento explícito, quer implícito, globalmente traduzindo uma qualidade dinâmica das imagens. Através destes, podemos com facilidade identificar o teor e o efeito de

³⁶⁸ Valente, A. C. (2001). Cinema sem actores: novas tecnologias da animação centenária. *Avanca: Edição Cineclube de Avanca*.

uma ‘chamada à atenção’ e consequente noção de espectável ‘leitura interpretativa’. A ser conjuntamente associada à contemplação de linhas de algum modo imersas com a capacidade de promoverem a impressão da dinâmica e relação espaço-temporal. Aliás, podendo mesmo crescer-se, que a evolução sequencial de linhas tradutoras de conteúdos espelháveis num *écran* de cinema de animação, apela concomitantemente a uma instância da atenção com um carácter sempre renovável a cada nova apreensão do mover. Mesmo quando se reconhece a sua imobilidade construtiva. Poderíamos dizer que, quer saibamos quais são os processos estruturais de criação de imagens animadas, quer os completamente desconheçamos, um apelo à captação e manutenção da atenção está sempre envolvido numa biológica disposição humana para leituras de dinâmica. E de facto, recordando a noção de que “o movimento é a atração visual mais intensa da atenção” (Arnheim, 1992, p. 365), - num compreensível desenvolvimento da visão humana no sentido de implicar uma resposta intensa e automática ao movimento, para atenção a condições ambientais e disponibilização para reação a mudança -, associada a noções da percepção visual de configuração, equilíbrio, forma, dinâmica e expressão comunicacional através da linha em representação, chegamos a uma entidade que poderíamos dizer, relevante para a acentuação da atenção e consequentemente promotora de apreensão e desenvolvimento humano. A entidade a que aqui nos referimos pode caber no seio de um registo de ligações transversais que traduzimos aqui como uma linha com aspetos de confluência dinâmica. Tal, no âmbito de um seu vasto potencial de induzir uma aproximação a dados em estudo, potenciar indicadores de pontos conectores, acentuar, dirigir, e acompanhar a expressão do que no fundo, seria uma mediação do meio em redor. Sugerida como uma possível via de acesso aos modos de constituição da forma a decorrer interna e externamente no espaço contando com esses dados para o mover em animação. Pelo que, procuraremos apontar possíveis caminhos para um enquadramento metodológico de trabalho. Ou seja, procurando tomar em consideração duas possibilidades:

Uma possibilidade de se partir de uma observação, uma apreensão perceptiva, ou uma ideação de elementos, extrínsecos e intrínsecos, iniciando um processo de compilação de informação e, ou desenho que regista informação, através de linhas, traço a traço, fazendo uma imagem surgir pela justaposição de partes. E pensando o movimento, a partir da linha impressa que o sugere passo a passo.

E uma outra, num partir de observação, uma apreensão perceptiva, ou uma ideação de elementos extrínsecos e intrínsecos e iniciar um processo de confluência de informação e, ou desenho que regista informação como algo dinâmico. A crescer, expandindo do interior de uma

apreensão que gradualmente se complexifica, estendendo para o exterior através da dinâmica que surge desse mover, como de um bolbo a abrir, como uma semente a tornar-se planta. Não reunindo informação justaposta em partes, mas antes confluindo sínteses de informação em movimentos da linha em permanente gerar.

E muito embora as fronteiras entre os dois processos de observação e criação, possam não ser sempre facilmente diferenciáveis, na sua génese apelam a um potencial de atenção a dinâmica bastante associável ao carácter de intensa disponibilidade para atenção a movimento e estados perceptivos, aqui enfocados com aplicação concreta na expressão através da linha. Para tal, importa recordar que assumimos que o movimento está, aqui, inclusivamente a ser considerado na perspetiva de uma dinâmica visual inclusa. Estando intrinsecamente associado a condicionantes de perceção que decorrem da velocidade com que se nos apresenta. E que a visão, perceção e imaginação que pode confluir em traços lineares, quando aplicada a imagem em movimento, implica estudos aprofundados de movimento. Sendo assim, como entidade qualitativa do que e como se move, considerado como um espaço de expansão da capacidade de observação, apreensão e construção. Ainda que por vezes, possam ser considerados espaços da realidade dinâmica não facilmente perscrutáveis de modo direto pelos nossos sentidos. Mas que permitem um abrir de disponibilidade para observações ampliadas ao que internamente ocorre, na constituição de relevantes sínteses de informação perante uma apresentação de dados temporalmente desafiante. Considera-se assim, um possível modo de o apreender: através de confluências de informação contidas na entidade ‘linha’ qualidade dinâmica. Sendo uma evidência, a de que a linha constitui uma das bases de trabalho mais frequentemente utilizadas em estudos de movimento e de cinema de animação, no que diz respeito a técnicas de animar através do desenho, quer por meio de uma materialização inicial em papel, ou por recurso direto a meios informáticos digitais, emerge aqui numa apropriação de acentuação. Como fundamental fator gerador da imagem movel, fazer-se referência, à importância de se lidar com o desenvolvimento e transformação da forma, a pontos de inflexão de dinâmica, a elementos de transição e conetores, a focos tensores de ligação, decorrendo na gestão espacial e temporal indutora da impressão visual do movimento, anuncia-se per si.

II.2.3 – O desenvolver de transformação

Na perspetiva de nos aproximarmos de dados de imagem a discorrer ao longo de uma linha de gestão espacial e temporal plenamente anunciadora de uma qualidade dinâmica da

conformação, dirigida a impressão visual do movimento, chegamos à pretensão de se ir acedendo ao desenvolvimento do que ocorre ao longo de um percurso podendo referir-nos a transformação. Porquanto nos queiramos manter atentos a aspetos de força e sentido, a pontos de inflexão de dinâmica, a elementos de transição e conetores, a focos tensores de ligação, sugerimos aqui, o recurso a um potencial amplificar de composição imagética. Sobretudo se nos recordarmos do processo de visualização imagética apontado na parte dois deste trabalho e acrescentarmos as duas outras vertentes de conceção anteriormente descritas, procurando neste caso operá-las, de algum modo, conjuntamente, e em simultâneo.

Ou seja, dirigindo-nos a um apreender da linha dinâmica, como um dos processos que pudesse apoiar e suportar o trabalho do animador de imagens. Podendo acrescentar à sua disponibilidade imagética, uma procura de tomar nos nossos braços a sugestão de pensamento de Euclides de Alexandria, quando este observa - a linha que deriva dos corpos – Acrescendo, a análise de Kandinsky, que define - o ponto de onde deriva a linha - potencial conector de origens do movimento ressonante dos seus contextos. Assim, ao animador poderá caber a vertente de uma possibilidade que reúna alguma ou algumas destas três valências de conformação simultânea. Entre as muitas outras ao seu dispor, naturalmente. Mas que aqui, surge como um capacitar deste círculo de elaboração, enquanto caminha pelas vias de constituição do conteúdo desenhável. Estamos a sugerir deste modo, que o lugar onde ambos os três processos de visualização confluem, poderá ser um interessante espaço de contemplação e de criação, a considerar. Se a forma mais imediata de imaginar o processo de desenho implicado num projeto de animação é o registo em esboço, seja apenas imaginado ou demarcado materialmente, denotando os primeiros elementos da imagem, gradualmente trabalhados num ‘animático’, que gere previsões em termos de narrativas e tempo, tal, pressupõe sempre a contemplação de visões estruturais e contextuais a correlacionarem. Permanente e sucessivamente, recorrendo a elementos estruturais e de ligação para a criação das dinâmicas visuais. Disponibilizar espaço de atenção para a reunião destes três processos a confluir, poderá ser uma forma de assistir ao ‘permear da linha’ no olhar, atravessando o processo de animar. Aliás, como refere Joana Quinn, apontando a obra *‘Basics Animation’* ³⁶⁹, “a ênfase na observação em desenho para animação não pode ser excessivamente sublinhada, no sentido em que é importante desenhar a partir da vida, e não a partir de uma imaginação que

³⁶⁹ Wells, P. (2008). *Basics Animation 03: Drawing for Animation* (Vol. 3). London: Bloomsbury Publishing.

já tenha sido colonizada por formas de imagem estabelecidas”³⁷⁰ (Wells, 2008, p.49). Ou, poderíamos procurar contribuir dizendo que, a ênfase na observação em desenho para animação, possa também ser fortemente apoiada por processos de constituição formal assentes em linhas dinâmicas, entretecendo a composição a partir de apreensão visual que se deseja operativamente liberta de imagem pré-estabelecida, ficando permanentemente disponível para o gerar de transformação da imagem a partir do que se move. Diríamos que, mesmo em ambiente visual vazio, ou aparentemente vazio. O que também poderia ser transportado interpretativamente, de modo que, a ênfase na observação e registo em desenho para animação, possa decorrer de um modo ampliado pelo gerenciar de processos de confluência de informação que têm acentuadamente em conta uma perspectiva de conteúdo de transformação dinâmica a operar-se dentro do gerar de imagem. Mesmo quando assentes no deslocar de implícitas linhas a discorrer no espaço-temporal, ao longo do desenvolver de transformação. Uma espécie de linguagem da vida das linhas que parece querer deixar desencobrir, condensar ou traduzir um potencial que se encontra no confluir gerador de encontro entre elas. Neste âmbito, faz-se ainda uma breve referência à obra ‘*A linguagem das linhas e outros ensaios sobre animação*’, onde Marcel Jean (2006)³⁷¹ proporciona uma reflexão sobre a estética do cinema de animação, nele referindo aspetos da linha, do movimento, da metamorfose, da representação de corpos, particularmente no crescente espaço digital. Denotando diferentes valores da linha confluindo para uma noção de mundo, vem a acrescer a reflexão de Robert Bresson, quando diz: «Ou antes um homem ao encontro do mundo. Com uma linha, tudo está lá, tudo é dito. “Nada de mais, nada que falte”³⁷², diria Bresson»³⁷³ (Bresson, 1975, p.46 apud Jean, 2006, p.39). O desenho, mergulhado na linha como seu elemento fundamental e consistente, encontra-se assim, expresso numa linha que vive e cresce no perscrutar do movimento por excelência. Assim é que, Marcel Jean (2006), refletindo sobre a relação entre a animação e a ação viva, chega mesmo a enquadrar a expressão do seu processo de trabalho, com um ‘quando a animação encontra a vida’³⁷⁴ “. O

³⁷⁰ Texto original: “The emphasis on observation in drawing for animation cannot be over-stressed in the sense that it is important to draw from life, and not from an imagination that would have been already colonised by established image forms” (Wells, 2008, p.49).

³⁷¹ Jean, M. (2006). *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*. Québec: Les 400 coups.

³⁷² Bresson. R. (1975). *Notes sur le cinématographe*, Paris: Gallimard.

³⁷³ Texto original: «Ou plutôt un homme à la rencontre du monde. Avec une ligne, tout est là, tout est dit. “Rien de trop, rien qui manque”, dirait Bresson».

³⁷⁴ Jean, M. (2006). *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*. Montréal: Les 400 Coups.

que também parece espelhado por Robert Bresson (2005) ³⁷⁵, em ‘*Notas sobre o cinematógrafo*’, pelo valorizar de uma dimensão de receção de instantes, concebendo-os como a revelação capaz de religar à vida pelo manifesto da própria vida, aquando comenta: “Formas que se parecem com ideias. Considerá-las verdadeiras ideias” (Bresson, 2005, p.36).

É esta linha, a acontecer no interior das formas em movimento e transformação, que parece estar um ponto de partida que anui a um tempo pioneiro da animação. Continuando viva e a percorrer uma viagem alongada a espaços de criação contemporâneos. Como afirmado por Marie-Thérèse Poncet (1952) referindo na sua obra *L'esthétique du dessin animé* (1952) ³⁷⁶, “o traço é a palavra, a significação do desenho animado” ³⁷⁷ (Poncet, 1952, p.200 apud Jean, 2006, p.37). Uma viagem operativa que acontece no instante e no interior do reconhecer que “as diferentes técnicas da linguagem das formas estão em movimento perpétuo” ³⁷⁸ (Duboux, 2009, p.20). Cabe-nos a esperança de que perante tão uma extensa complexidade de sistemas móveis, o encontro da linha desenhada em animação, reassente significativos traços. Assim, ampliando a descoberta de fascinantes viagens de linhas implicadas na elaboração criativa. De tanta relevância nela impressa, dispomo-nos ora a um recuar até alguns primórdios da imagem em movimento.

II.3 – Primórdios da imagem movimento e desenvolvimento vegetativo

II.3.1 – Primórdios de atenção aplicados a imagem em movimento

Partindo das anteriores considerações relativas a primórdios de atenção dedicados à criação de imagens que imprimem a sensação de movimento, retomamos aqui o convocar da ‘linha’ no sentido, não só, de proporcionar, o desenvolvimento de acuidade visual através dos percursos da observação e de processos de síntese de informação aplicada a estudo do

³⁷⁵ Bresson, R. (2005). *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.

³⁷⁶ Poncet, M. T. (1952). *L'esthétique du dessin animé*. Paris: Nizet.

³⁷⁷ Texto original: “Le traite est la parole, la signifiance du dessin animé”.

³⁷⁸ Duboux, C. (2009). *Le dessin comme langage*. Lausanne: PPUR Presses polytechniques.

movimento. Mas acentuadamente, e também, como uma linha considerada na sua qualidade ‘conectora’. Tradutora de percurso, ligação, desenvolvimento. Considerando-a em si mesmo, como uma via para a nossa própria exploração, formação e compreensão, afetá-la-emos ao nosso estudo na valência de uma ferramenta de reafirmação de uma qualidade dinâmica. Na expectativa de que seja capaz de afetar o modo como observamos, refletimos e como por esse recurso estrutural possa contribuir para processos de criação. No seio de um seu percurso verso a criação fílmica de cinema de animação.

Para tanto, tentemos não nos esquecer da permanente presença da ‘linha’ encarada como uma entidade relevante ao longo da apreensão humana, permanentemente articulando informação a partir de dados de percepção visual, sejam eles elementos de configuração, de equilíbrio e desequilíbrio, de forma mais ou menos explícita, da dinâmica de progressão formal e temporal, em si mesmo remetendo para um constante dinamismo composicional. E também não esqueçamos da perspectiva em proposta de acordo com uma apreensão da linha capaz de afetar a nossa compreensão. Afetar o desenvolvimento de observação e os processos de criação. Continua a ser colocada como um convite para reunir informação conducente a um único campo de investigação, particular sensível para um olhar dirigido a exemplos de linearidade no próprio ambiente quotidiano. E se assim for, quer por via de se registar caminhos de crescimento, de movimento, de impressão de dinâmica explícita e implícita, podemos tentar sustentar uma “linha registada como o traço de um gesto que se converte em conector ponto-a-ponto”³⁷⁹, elemento formal a elemento formal, universo a universo. Neste enquadramento reflexivo, iremos acolher a sugestão de Tim Ingold, para o estabelecimento de uma aproximação ao mundo natural, e acentuar nesta altura, a relevância de um particular olhar que recai não na paisagem ambiente, como fizemos antes. Mas desta feita, tomaremos em maior consideração, as conformações lineares presentes no mundo vegetal. Quer sejam elas as mais facilmente observáveis a olho nu, ou as que requerem instrumentos especializados para uma observação em micro e em macro escalas. Porventura considerando até a necessidade de uso de diferentes velocidades de captação de imagem. Como o objetivo de observação focada, dirigimo-nos a meios conducentes à apropriação de informação detalhada amplamente ligada a noções de desenvolvimento vegetativo, a percursos do desenvolvimento e movimento de plantas e a potenciais processos dinâmicos de interação destas com o meio ambiente.

³⁷⁹ Texto original: “... the line left as the trace of a gesture was converted into a point-to-point connector...” (Ingold, 2016, p.1).

Inevitavelmente se pergunta, de que modo poderia ser considerando significativo um empreender de observação e sistematização de pontos de referências relativos a um específico estudo da linha, mas a partir da recolha de dados de desenvolvimento linear recolhidos no mundo vegetal? E em que medida tal nos poderia aproximar de informação visual significativa para os estudos de movimento em causa? O que, como e o porquê dessa observação detalhada estar a ser referida como aplicável a imagem em movimento? Para iniciar, consideremos, então, numa perspetiva de contemplação direta do mundo vegetal, a captação de processos ocultos no subsolo sob a forma de raízes, com referência à parte inferior das plantas que geralmente crescem na direção contrária à do crescimento do caule. Ou sob a forma de rizomas, na referência a um conjunto das raízes de uma planta. Ou a micélios, como referência ao desenvolvimento vegetativo de fungos. Decorre daí que, seja em paralelo com as observações diretas das apresentações visíveis das plantas na superfície do solo, em desenvolvimento de caules e brotos, encontramos a referência a elevação de hastes em início e progressão de desenvolvimento vegetal. Seja na dimensão da ramificação de árvores, forma de folhas, redes de estruturas internas vegetativas. Poderíamos dizer que, é-nos hoje muito evidente, que a apreensão de dinâmicas de movimento vegetativo com recurso a meios tecnológicos de gestão de aproximação visual e temporal, abriram e abrem, grandes horizontes para além da nossa capacidade de observação direta.

Em termos históricos, como refere Oliver Gaycken (2012), no artigo ‘*The secret life of plants: Visualizing vegetative movement, 1880–1903, Early Popular Visual Culture*’³⁸⁰, quando aos cientistas foi possível iniciar a investigação do desenvolvimento e do movimento das plantas com dispositivos de análise fotográfica de movimento, uma florescente articulação reflexiva baseada em evidências de imagem, começou a emergir. E, de facto, de acordo com o contexto histórico à época, que inicialmente correlacionava semelhanças e diferenças entre plantas e animais, seguiu-se um enfoque de observação direcionado para as semelhanças específicas entre os movimentos de plantas e o dos movimentos de animais. O que formou na altura, a base da suposição de que esses movimentos apreensíveis, poderiam constituir evidências de uma ligação evolutiva entre os dois reinos, como portas de abertura para realidades impercetíveis e até aí não concebidas em termos científicos. E com efeito, esta possibilidade de aproximação a um manancial de informação detalhada, que complementa a

³⁸⁰ Gaycken, O. (2012). *The secret life of plants: Visualizing vegetative movement, 1880–1903. Early Popular Visual Culture*, London: Taylor & Francis.10(1), 51-69.

observação direta dos seus movimentos, abre conexões de pensamento portadoras de significados imersos na constituição das formas. Uma simples, mas fundamental abertura a tal facto, abre o convite aqui presente: o da contemplação do seu movimento e o da consideração dos processos de desenvolvimento dinâmico inclusos, decorrentes de um conformar vegetativo. Interiormente demonstrando o processo de desenvolvimento conformado em linhas. Neste enquadramento e enfoque específico, dirigindo-nos para a criação de imagem animada, estaremos a considerar um valor de apreensão da linha decorrente do mundo vegetal. Neste apontamento, também dada a sua proximidade com informação implicada em gestão temporal diferenciada. Aliás, devemos sempre consignar que, de um modo muito abrangente e preponderante, ao termos assumindo uma relevante presença histórica da linha, mantemos o poder dizer-se que referências lineares estão plena e transversalmente contidas em cinema de animação, quer implícita quer explicitamente. Para o que bastaria observar a criação de imagem animada em primórdios identificados da animação e durante todo o século passado. Considerando a sua existência numa extensíssima dimensão temporal, a linha conformando-se ao longo de um permanente traço de criação. Ora, poderíamos dizer que nos chega desde o levantamento de linhas que aludem a impressões de dinâmica ou em deslocamento com movimentos adjacentes, encontrados em figurações de expressão rupestres, em artefactos decorativos clássicos, em espaços de culto e comunicação pictórica de culturas indignas. Até “chegarmos à exploração de uma arte sequencial, a existir de forma multifacetada, numa era em que a reprodução técnica representa potenciais de ubiquidade” (Saque, Valente, 2018, p.22)³⁸¹. A aproximação inicial destes dois mundos tem, com efeito, uma história considerável e as suas relações ao nível do pensamento, do gesto, e dos modos como influi cinematografia, traz luz reflexos a detalhados estudos de movimento e consequente criação de imagem animada.

II.3.2 - Linha de dinâmica na observação de desenvolvimento vegetativo

Uma linha de dinâmica agora considerada na perspectiva de observação de desenvolvimento vegetativo, ganha, uma evidência muito particular por meio de um enquadramento que é, surpreendentemente, o do próprio desenvolvimento cinematográfico.

³⁸¹ Saque, C., & Valente, A. (2018). *The presence of the drawing in the animation cinema ibero-american in the 20th century*. In *Actas del Congreso de Premios Quirino de la Animación Iberoamericana*. Editores: Congreso Quirino de la Animación Iberoamericana, Premios Quirino de la Animación Iberoamericana, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (pp. 19-28). Em linha: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/11978>. Acedido em 4 de fevereiro 2020.

Neste contexto, pode dizer-se que uma abertura de pensamento foi potenciada pelo encontro entre estas áreas de conhecimento que inicialmente pareciam distantes. Assim é, quando passamos a considerar a via cinematográfica, quando passou a constituir-se como um novo recurso para observar, para pensar, e para registar dados gerando novos paradigmas de leitura. Efetivamente, este atributo de ponte, induzindo contacto entre áreas de saber, foi particularmente evidente na forma como os botânicos aproveitaram os iniciais métodos de cinematografia, como um meio de visualização capaz de captar novos dados não antes registados. Observando-se ainda, o gerar de fascínio e o impulsionar de uma renovada atenção a vias de estudo do movimento. Aconteceu pouco tempo passado da apresentação oficial da invenção do cinema - com a primeira projeção cinematográfica, organizada pelos irmãos August e Louis Lumière, a 28 de dezembro de 1895. A qual sendo destinada a uns poucos espetadores que compareceram na expectativa de assistirem às potencialidades de uma nova forma de entretenimento por imagens em movimento. O que se tem nota, pela primeira vez, aquando de um filme realizado em 1896, constituído com base na técnica de fotografia cinematográfica ‘time-lapse’ (lapso de tempo). A técnica pela qual se permitia visualizar em poucos segundos, ou em breves minutos de filme, eventos correspondentes a um longo tempo real, viria a abrir múltiplos horizontes e diversificados direcionamentos de exploração visual.

Com efeito, o botânico Wilhelm Pfeiffer (1845-1920), contemporâneo do primeiro filme experimental da história, o cavalo de corrida Sallie Gardner, realizado por Edward Muybridge, em 1878,^{382 383}, como apontado por, López L. (2013)³⁸⁴ refletindo sobre as origens do cinema, da sua evolução, dos géneros, da linguagem cinematográfica acrescida de aspetos de montagem e bandas sonoras. Wilhelm Pfeiffer, que havia trabalhado no desenvolvimento desta técnica, enveredou a sua exploração na direção de “mostrar os movimentos das plantas e acelerá-los para que todos pudessem aperceber-se da sua beleza e significado, mas, sobretudo,

³⁸² Stanford, encomendou a um estúdio fotográfico a captação de todas as fases sucessivas do movimento de um cavalo “(...) a série de fotografias resultante mostrou claramente todos os movimentos da égua de corrida Sally Gardner. Muybridge pintou os negativos de forma que apenas a silhueta da égua pudesse ser vista. O resultado foi uma sequência de 12 fotografias tiradas em aproximadamente meio segundo. (A cadência das imagens em um filme cinematográfico tem 24 imagens por segundo)”.

³⁸³ Texto original: “(...) la serie resultante de fotografías mostraba claramente todos los movimientos de la yegua de carreras Sally Gardner. Muybridge pintó los negativos para que sólo se viera la silueta de la yegua. El resultado fue una secuencia de 12 fotografías que se realizó aproximadamente en medio segundo. (La cadencia de imágenes en una película cinematográfica es de 24 imágenes por segundo)”.

³⁸⁴ López López, J. (2013). *De Cine*. Cuadernos De Documentación Multimedia, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 23,107-114.

para poder estudá-los na sua qualidade de um resultado final, acedendo ao comportamento da planta”³⁸⁵ (Mancuso, 2019, p.64). Ora, estas técnicas cinematográficas, neste âmbito apresentadas e vistas então como um instrumento de investigação para o estudo do movimento das plantas, foram observadas pela primeira vez na história por uma plateia de botânicos. Aquando de uma primeiríssima emissão cinematográfica de um formato fílmico dedicado ao desenvolvimento vegetativo, vieram a promover um efetivo reconhecimento das extraordinárias aplicações desta nova técnica. Wilhelm Pfeffer, exibindo assim, pela primeira vez, um estudo da transformação vegetal decorrido durante o crescimento e a floração de Tulipas (Imagem 1) (Imagem 2)^{386 387}, nele destacando os seus movimentos e as variações de ritmo diurnos e noturnos, permitia não só ver as plantas em ação, como estudar os seus movimentos e os seus comportamentos, relacionando-os ainda aos diferentes contextos circunstanciais. Foi assim que, como não antes era possível observar diretamente, um só segundo, correspondendo a duas horas de tempo real, permitiu observar o sono da planta *Mimosa pudica* e o movimento contínuo e dançado da planta *Desmodium gyrans*. Para a planta, *Vicia fava*, foram necessários onze dias para captar uma sequência, a qual permitiu estabelecer uma terminologia precisa do desenvolvimento das raízes durante o seu processo de germinação. Numa outra experimentação, captada em película no espaço temporal de 35 horas, mostra-se um fenómeno de geotropismo da planta *Impatiens*, mostrando que, quando a planta é colocada em posição horizontal, as zonas do caule e a ponta da planta, se direcionam de modo distinto ao esperado. Desenvolvem-se como que se subtraindo à força gravitacional, erguendo-se paulatinamente e assumindo uma posição em direção vertical rumo à fonte de luz. Mas, mais detalhadamente, pôde observar-se ainda que, a região do caule, se alonga mais rapidamente do que a região superior, dirigindo a curvatura do caule para a parte superior e mais elevada. As impressões de um desenvolvimento linear, de movimento e de conformação da forma de modo direcional, observadas a este nível de detalhe, anteriormente não possíveis de registar deste modo por ausência de dispositivos técnicos que permitissem a visualização e uma espécie de animação de movimentos da planta, são de uma relevância absolutamente fundamental na

³⁸⁵ Mancuso, S. (2019). *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Lisboa: Pergaminho, Bertrand Editora.

³⁸⁶ Janzen, J. (2016). *Media, Modernity and Dynamic Plants in Early 20th Century German Culture*. Leiden: Brill.

³⁸⁷ Legenda de imagem original: Fig.1. Tulips.Scene still.Kinematographische Studien,Vicia, Tulipa,Mimosa und Desmodium von W.Pfeffer (1898-1900).Dir.Wilhelm Pfeffer.1900.

constituição de renovadas apreensões ³⁸⁸. Aliás, o valor de apreensão dos percursos e os modos de progressão com transformação direcional, presentes na descoberta destas linhas de desenvolvimento, é inegável e permite fazer referência a indicadores que cabem precisamente em linhas. Anunciando estas, o sentido e a direção de forças de progressão, tensão, gravidade, oscilação, ondulação, parcela, entre miríades de breves instantes detalháveis.



Imagem (1) Imagem fixada do desenvolvimento de Tulipas.

In: Media, Modernity and Dynamic Plants in Early 20th Century German Culture - Janet Janzen - Google Livros. Acedido em 12.01.2021.



Imagem (2) Imagem fixada do desenvolvimento de Tulipas.

In: Media, Modernity and Dynamic Plants in Early 20th Century German Culture - Janet Janzen - Google Livros. Acedido em 12.01.2021.

³⁸⁸ Wilhem Pfeffer, 1900. *Studies of plant movement 1898-1900*: Kinoscope Archives. <https://www.dailymotion.com/video/x1hp9q>. Acedido em 12 agosto 2020.

Como fisiologistas vegetais, Wilhelm Pfeffer, que trabalhou e treinou com Julius Sachs, cujos contributos teóricos de nível universitário ganharam significados práticos inegáveis como encontramos refletido no artigo '*Julius Sachs (1868): the father of plant physiology*', "(...) como principal arquiteto da ciência vegetal contemporânea (...) o legado de Sachs e sua marca na biologia vegetal moderna são inegáveis e profundamente importantes" (Kutschera, et al, 2018, p.664) ³⁸⁹ ³⁹⁰. Aliás, a expressão "estrutura e desenvolvimento" ³⁹¹ (Kutschera & Niklas, 2018, p.659) é apontada com relevância, sendo agora possível associá-la a linhas de desenvolvimento botânico. Por conseguinte, por via do entendimento comum de uma valoração dada à visualização das plantas por meio das técnicas de lapso de tempo, contribuíram deste modo para uma extensão da mesma ao domínio de técnicas cinematográficas e seus múltiplos reflexos. Foi assim que, na procura de gerar imagens com exatidão científica, mas também caminhando uma dimensão plástica, o estudo do movimento e crescimento das plantas, revelou-se como propósito de investigação, mas também encontrou espaço de resposta em outras dimensões analíticas, pedagógicas e culturais da imagem em movimento. É relevante, ainda, fazer-se a referência a Lucien Bull (1876 - 1972) como precursor da Estereoscopia de alta velocidade. "Trabalhando como assistente de direção no Instituto Marey, em Paris, por volta de 1903, Lucien Bull, desenvolveu um sistema único de cinematografia estereoscópica de alta velocidade, captando 2.000 fotogramas por segundo. O sistema foi utilizado para fins científicos e captou o movimento detalhado de insetos em voo. Lucien Bull criou uma 'câmara de tambor de faísca' que detalhava o movimento contínuo da película de 35 mm" ³⁹² ³⁹³ (Zone, 2014, p.90). Tendo sido um pioneiro na cronofotografia que consistia num método para realizar um conjunto de fotografias, a partir de um objeto captado durante a sua trajetória de movimento, com a finalidade de registar e exibir fases sucessivas deste, surgindo sequencialmente na mesma

³⁸⁹ Kutschera, U., & Niklas, K. J. (2018). Julius Sachs (1868): the father of plant physiology. New Jersey: *American journal of botany*, 105(4), 656-666.

³⁹⁰ "Julius von Sachs deserves to be thought of as the "father of plant physiology" and as a principal architect of contemporary plant science" (Kutschera, et al, 2018, p.663).

³⁹¹ Texto original: "structure and development" (Kutschera & Niklas, 2018, p.659).

³⁹² Texto original: "Lucien Bull, High speed stereoscopy: Working as assistant director at Marey Institute in Paris, circa 1903, Lucien Bull developed a unique system for high-speed stereo cinematography capturing 2,000 frames per second. The system was used for scientific purposes and captured the detailed movement of insects in flight. Bull created a 'spark drum camera' that detailed the continuous motion of 35 mm film" (Zone, 2014, p.90).

³⁹³ Zone, R. (2014). *Stereoscopic cinema and the origins of 3-D film, 1838-1952*. Lexington: University Press of Kentucky.

imagem. Lucien Bull, tendo assim construído o primeiro aparelho de lapso de tempo no Institute Marey, registou nomeadamente a imagem da floração de um convólculo colocado em uma cadeira a uma curta distância da lente da câmara, fazendo dezasseis instantes sucessivos no espaço de uma hora. “Essas fotos, tiradas em intervalos de quatro minutos, mostram a abertura completa da flor, as fases nas fotos sucessivas mesclando-se tão bem que dão a impressão de que as fotos foram tiradas na velocidade normal”^{394 395 396 397} (Imagem 3) (Talbot, 1913, p.129).

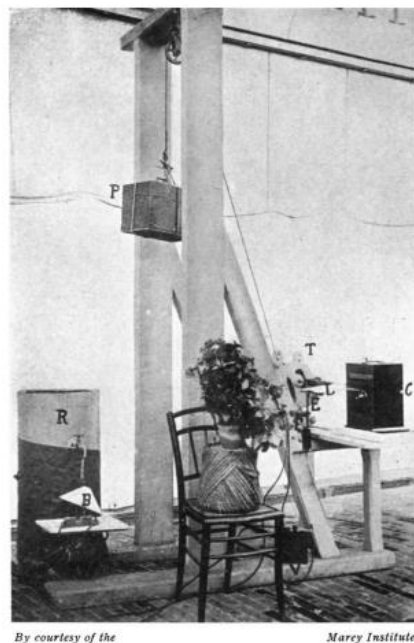


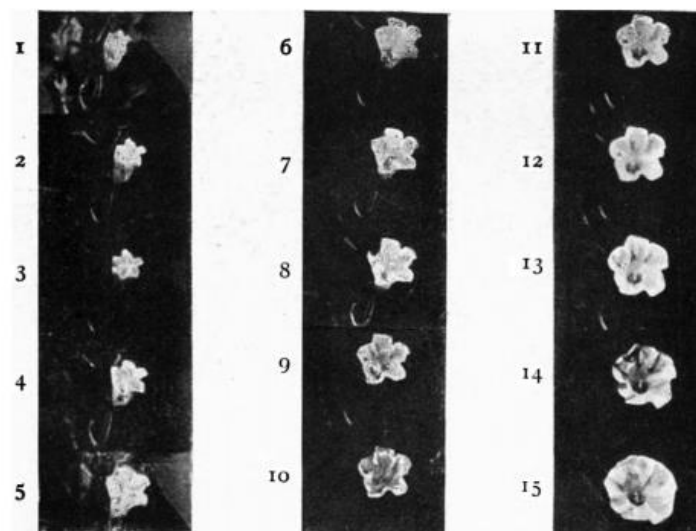
Imagem (3): Aparato técnico utilizado no Instituto Marey para gravação ‘time-lapse’ do crescimento de plantas (Talbot, 1913, p.128).

³⁹⁴ Talbot, F. A. A. (1913). *Practical cinematography and its applications*. W. Heinemann.

³⁹⁵ Practical cinematography and its applications: Talbot, Frederick Arthur Ambrose, 1880- Speeding up slow movements.: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive. Em linha: <https://archive.org/details/practicalcinemat00talbrich/page/n171/mode/2up>. Acedido em 12 agosto 2020.

³⁹⁶ Texto original: “These pictures, taken at intervals of four minutes, show the complete opening of the flower, the phases in the successive pictures blending so well together as to convey the impression that the pictures were taken at the normal speed”.

³⁹⁷ Legenda de imagem original: Fig.1. The elaborate apparatus contrived at the Marey Institute to take the first moving-pictures of the opening of a flower.



THE FIRST MOTION-PICTURES OF AN OPENING FLOWER.
Taken at the Marey Institute. The complete opening of a
convolvulus is shown in fifteen pictures.

Imagem (4): ‘Time-lapse’ do desenvolvimento de flor gravado no Instituto Marey (Talbot, 1913, p.129).

Mas o estudo de movimentos extremamente lentos, embora oferecesse um campo de intervalo para um estudo detalhado muito promissor, careceria, contudo, da implicação de um longo tempo de trabalho envolvido. Como refere Talbot, 1913, “Um filme que leva um mês para fotografar e exige uma exposição a cada trinta minutos produz um filme de apenas 30 metros de comprimento. Na projeção, ele passa pela tela em um minuto e meio. Isso significa que um processo da Natureza é condensado em uma trinta e sete milésima parte do tempo que realmente levou, e sua apresentação na tela é um triunfo notável”³⁹⁸ (Talbot, 1913, p.133). No espaço de produção fílmica, como descreve Gaycken (2012), de 1898 a 1900, Wilhelm Pfeffer realizou quatro filmes por meio da técnica de fotografia cinematográfica de lapso de tempo, sendo que num desses trabalhos fílmicos observando os seus movimentos e transformações, demonstrou o crescimento, a floração, a perda de vitalidade e o murchar de tulipas, registrando imagens ao longo de 28 dias. Noutros três trabalhos fílmicos, demonstrou processos de desenvolvimento que também figuraram na pesquisa de Darwin - os movimentos do sono de

³⁹⁸ Texto original: “a film which occupies a month to photograph, and entails an exposure once every thirty minutes, produces a film only 90 feet in length. In projection it passes across the screen in a minute and a half. This means that a process of Nature is condensed into one thirty- seven-thousandth part of the time it actually took, and its presentation on the screen is a remarkable triumph” (Talbot, 1913, p.133).

Desmodium gyrans, e *Mimosa spegazzinii*, no decurso de três dias; a curva geotrópica da *Glandulifera Impatiens* no decurso de 35 horas; e o surgimento progressivo da rede de desenvolvimento da raiz de *Vicia faba*, (Imagem 5)^{399 400}, registada ao longo de 11 dias, e através do qual se apresentou uma demonstração ilustrativa da importância da ponta da raiz, para o fenómeno de geotropismo.

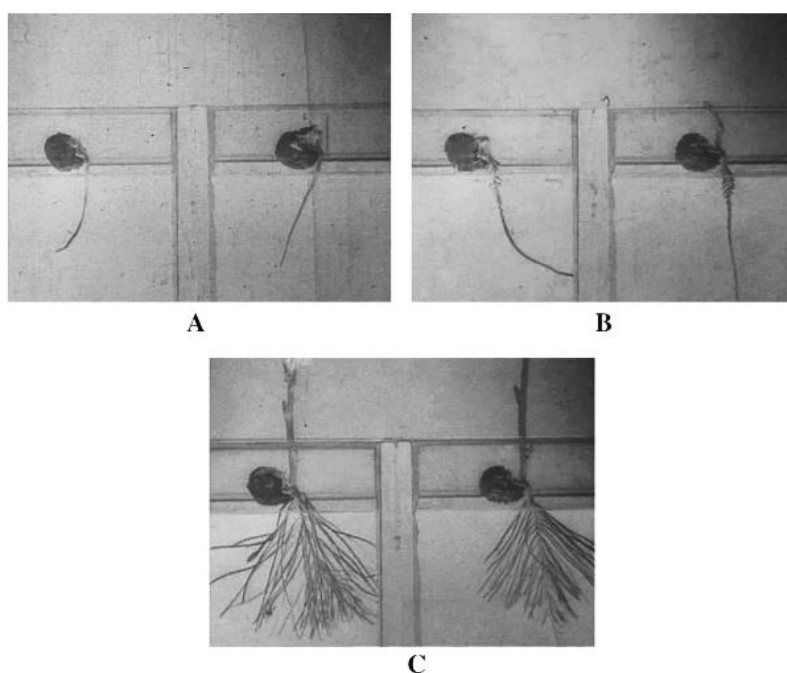


Imagem (5): Imagens fixadas de desenvolvimento das raízes de *Vicia Fava*.

Particularmente nesse filme pioneiro do biólogo alemão Wilhelm Pfeffer, de 1898 e intitulado ‘Tulips’ podia dar-se conta dos seus movimentos rítmicos, permitindo uma observação mais detalhada do crescimento, do florescimento e do murchar de diversas tulipas. As quais, tidas como seres imóveis e fixos, desvelavam assim um aproximar e a abertura de um fascínio pelo seu dinamismo. O aparato de fotografia ‘time-lapse’ por si desenvolvido para

³⁹⁹ Legenda de imagem original: Figure 3. Video stills from Wilhelm Pfeffer’s film on root development in *Vicia faba* (1898–1900); from *The Origins of Scientific Cinematography* (Virgilio Tosi 1990–3 apud Gaycken, 2012, p.58.

⁴⁰⁰ Tosi, V. (2005). *Cinema before cinema: the origins of scientific cinematography*. London: Wallflower Press.

permitir uma particular visualização do movimento de tulipas e de outras plantas, tirava fotografias em determinados espaços de intervalo temporal, e era apresentado sequencialmente em formato fílmico. Este, um método ainda hoje amplamente usado para o estudo do comportamento das plantas, ou outros processos orgânicos, e em diversas técnicas de análise de movimento. E se no início da sua descoberta e exploração, o estudo do movimento das plantas estava limitado à comunidade científica, a popularização desse tipo de produções fílmicas largamente atribuída a Oscar Messter (1866 - 1943), que com a anterior invenção de Wilhelm Pfeffer, passou a realizar produções fílmicas desta vez acessíveis ao público e dedicadas a demonstrar o sensacional movimento de plantas. Quando pensamos em primeiras imagens fílmicas em termos históricos, provavelmente a primeira imagem que nos vem, não será a de um filme do movimento de tulipas, mas antes o da produção dos pioneiros irmãos Lumière, quando apresentaram um breve filme da chegada à estação de um comboio a vapor ‘The Arrival of a Train at La Ciotat Station’ (*L’arrivée d’un train en Gare de la Ciotat*). Filme esse, filmado apenas três anos antes da produção ‘Tulips’, pois, como precursor das imagens cinematográficas, passou a simbolizar a habilidade da imagem fílmica para animar o mundo com imagens em movimento.

O interesse de Wilhelm Pfeffer pela imagem em movimento veio ainda encontrar sentidos de resposta à necessidade de transmissão pedagógica de informação, ganhando desse modo uma dimensão comunicativa, didática, implicada num rigor detalhado. A compreensão proporcionada assim, por um meio técnico de carácter mais visual, que em pouco tempo espelhava o crescimento e o movimento em particular, ao reproduzir de modo exato imagens plásticas das fases de progressão de um processo fisiológico das plantas em estudo, permitia fazer extrapolações e gerar de questões alargáveis a um mundo vegetal, potencialmente em permanente dinâmica. Poderíamos dizer que a sua sensibilidade para o valor percetivo da imagem, a partir da contemplação de sequências fotográficas que registam o movimento dentro de um contexto de desenvolvimento formal específico, e não apenas registado pela demarcação de fases estáticas e isoladas do estudo, traria já em si uma excecional extensão de pensamento de aproximação ao pressuposto da existência de um processo dinâmico de desenvolvimento como característica do mundo vegetal. O que, até então, não seria tão detalhado e alargadamente acessível. O seu trabalho, recorrendo a estes meios técnicos, incluía assim investigação de imagens, ditas científicas. Deste modo, Wilhelm Pfeffer, atribuía um novo e valioso valor ao instrumento cinematográfico, por via da aplicação de uma técnica que viabilizava assim uma oportunidade de observação especialmente detalhada dedicando-a ao reino vegetal. Incluindo

o estudo de fenómenos de movimento e a captação de processos de desenvolvimento extremamente lentos, tornando-os visionáveis e mais facilmente apreendidos, conectáveis e documentáveis. Com efeito, devido a esta intervenção de dispositivos técnicos de gravação do movimento, que permitiam acesso a uma temporalidade gerida para os propósitos de próprio estudo e investigação, abriam-se paralelamente portas para toda uma importantíssima reflexão crítica que orientou a experiência do uso de filmes, para criar observação e conhecimento científico desde que o meio foi inventado. Em termos gerais pode-se mesmo dizer que, alteraria e sugestionaria novas formas de pensar, sugestionaria novos fragmentos visuais como detalhes informativos, conectados por meios paralelizáveis. Assim passando a desafiar visões sobre o mundo e o que ele poderia ensinar a partir de novas concepções visuais de imagem apoiadas por meios tecnológicos. À medida, pois, que os dispositivos de análise de movimento foram sendo introduzidos na pesquisa botânica no final do século XIX, Charles e Francis Darwin, Wilhelm Pfeffer entre outros pesquisadores, usaram uma variedade de técnicas diferenciadas para visualizar os movimentos das plantas, cuja natureza de uma lentidão vegetativa os tornava imperceptíveis. Essas imagens, geralmente intituladas de ‘time-lapse’, proviam assim importantes registos visuais jamais antes contemplados e desafiavam nesses processos de estudo, algumas das concepções científicas até a data formuladas. Curiosamente, tais captações iniciais de imagem, pareciam indiciar o paradigma de algumas evidências conducentes a uma possível ligação evolutiva entre os reinos vegetal e animal. E muito embora as imagens de ‘lapso de tempo’ do crescimento de plantas, não pudessem fornecer provas de que as plantas estivessem evolutivamente relacionadas com os animais, as imagens geradas por via da técnica ‘lapso de tempo’, permaneceram claramente úteis como um meio de demonstrar a notável vitalidade das plantas. Permitindo, ainda, aceder a algumas fases do seu desenvolvimento vegetativo, as quais de interesse, quer para estudantes, quer para o público em geral. Nesse âmbito, faz-se referência a Oskar Messter, que, ao acompanhar o seu pai fundador do ‘*Optisches und Mechanisches Institut* Ed. (uard) Messter em 1859’⁴⁰¹ ⁴⁰², adquiriu habilidades empreendedoras, óticas, mecânicas e teatrais. As quais, veio a aplicar à cinematografia. Sendo este reconhecido por possuir uma mentalidade inovadora, veio a explorar o novo meio da cinematografia, quer para fins científicos, quer para fins artísticos e comerciais. Afigurando-se como particularmente reconhecido pelo seu trabalho com a fotografia em câmara lenta do

⁴⁰¹ Rossell, D. (1998). Beyond Messter: Aspects of early cinema in Berlin. *Film History*, Bloomington: Indiana University Press. 10(1), 52-69.

⁴⁰² Rossell, D. (1998). Beyond Messter: Aspects of Early Cinema in Berlin. *Film History*. Em linha: <https://www.cineforever.com/2012/01/17/oskar-messter-y-los-origenes-de-la-industria-cinematografica-alemana>.

desabrochar de flores, no início de 1897. E ainda por várias experiências em cinematografia microscópica realizados entre 1900 e 1910. Com efeito, a exposição de Oskar Messter, com o filme de crescimento de uma planta captado com técnicas de ‘lapso de tempo’, foi o primeiro de uma longa tradição de filmes sobre o crescimento das plantas, os quais foram colocados também a circular na cultura popular. Gaycken (2012), acentua ainda, o empenho e o compromisso de Oskar Messter em promover os limites da tecnologia cinematográfica numa visão do cinema visto como um dispositivo científico e educacional. Chegando ainda, a trabalhar com microcinematografia de campo escuro com lapso de tempo e com a produção de uma câmara de alta velocidade, o que permitiria um sistema de filme sonoro e colorido, num contributo inovativo para o desenvolvimento cinematográfico. Contundentemente, para além da captação fílmica deste crescimento de plantas com lapso de tempo de interesse no seio de um interesse científico, como tantas outras imagens em movimento ao serviço da ciência, certo é que, despertaram mais do que interesse científico, pelo que decorreu uma “proliferação de imagens de crescimento de plantas com lapso de tempo, que logo se tornariam uma parte duradoura e multifacetada do panorama visual do século XX” ⁴⁰³ (Gaycken, 2012, p.62). O cinema, considerado agora como um meio de acesso a diferentes escalas de tempo, por vezes também o associando a diferentes aproximações focais, como é o exemplo da apropriação de visão ampliada através do microscópio, ou a aproximação por via do telescópio que permitia a captação de imagens extremamente distantes, firmava sobretudo as suas capacidades de manipular o tempo, como algo particularmente adequado às capacidades representacionais da produção cinematográfica. Quer no uso de procedimentos cinematográficos de alta velocidade, praticados com vista à desaceleração dos movimentos, quer na aceleração de movimentos muito lentos para o fim de poderem ser percecionados pela visão humana, assistia-se agora, a novas impressões cinéfilas, estimulantes experiências visuais que contribuíam para tornar a experiência de um tempo profundo, mais diretamente acessível. Encimando uma consequentemente abertura de horizontes para uma intelectualidade emergente em torno do espaço de criação de imagem. Uma espécie de possibilidades infindas, de rearranjos e ajustes de imagem, que levariam a conceção de novas apreensões, recomposições de ideias, desenvolvimento de teorias e a abertura de uma nova fase do conhecimento que incluía a percepção visual do que se move. Esta, podendo mesmo incluir ou derivar num efeito estético, ou, o deparar com o que nos pode acontecer interiormente ao longo da descoberta de

⁴⁰³ Texto original: “() the proliferation of time-lapse plant growth images, which would soon become an enduring and protean part of the twentieth-century visual landscape” (Gaycken, 2012, p.62).

desconhecidos elementos, advindos de uma realidade antes impercetível, mas a acontecer e a coexistir num mundo em permanente transformação. Num demarcar do acesso perceptivo potencialmente mais aprimorado, seja quando um aparato telescópico nos permite ver objetos e deslocções distantes que seriam absolutamente invisíveis a olho nu, seja quando rumamos na direção de um universo de movimentos de células, ou captamos a ambiência de temperatura visual de uma tempestade, ou o voo de pássaros,... ou muito particularmente a observação do desenvolvimento de plantas no meio ambiente com a aplicação de técnicas de lapso de tempo, capazes de reduzir a duração de um evento extremamente longo para o apresentar num período muito mais breve. Evidenciando e memorando os estágios a que assistimos, mas sendo distintos do quanto nos é oferendado pela fotografia, ainda que decorrente de imagem cinematográfica. A bem da verdade, este enriquecimento visual, acontece por meio do recurso a ambos.

Como refere Oliver Gaycken (2014), relativamente à técnica lapso de tempo, “esta aplicação do cinema apareceu, antes de tudo, nos escritos do físico e filósofo Ernst Mach (1838 - 1916), que imaginou uma aplicação de lapso de tempo para a cronofotografia”⁴⁰⁴ (Gaycken, 2014, p.108). E que, após reflexões sobre os usos da cronofotografia de alta velocidade, afirmaria o valor e o interesse do princípio de uma diminuição temporal aplicada aos estágios de crescimento de uma planta, entre outros. Mas, como refere Thomas Blackmore (1970), “Ernst Mach também deu contributos significativos para a psicologia e a fisiologia. Realizou a primeira investigação científica sobre os fenómenos da Gestalt (1861), descobriu as impressões óticas inibitórias (1865), atualmente designadas por ‘bandas de Mach’, e foi a primeira pessoa a relacionar as tonturas e as ‘sensações motoras’ com o movimento inercial do líquido numa parte do nosso ouvido interno (1873)”⁴⁰⁵ (Blackmore,1970, p.xi).⁴⁰⁶ Gaycken (2014), referindo-se a uma observação de Julia Voss (2010)⁴⁰⁷, aponta que os campos da embriologia e da geologia, estiveram na vanguarda da visualização, nos períodos de tempo em que tais dados

⁴⁰⁴ Texto original: “This application of the cinema featured first of all in the writings of the physicist and philosopher Ernst Mach, who imagined a time-lapse application for chronophotography” (Gaycken, 2014, p.108).

⁴⁰⁵ Texto original: “Ernst Mach also made significant contributions to psychology and physiology. He made the first scientific investigation into Gestalt phenomena (1861), discovered optical inhibitory impressions (1865) now called “Mach bands”, and he was the first person to relate dizziness and “motor sensations” to the inertial movement of liquid in part of our Inner ear (1873)” (Blackmore,1970, p.xi).

⁴⁰⁶ Blackmore, J. T. (1970). *Ernst Mach-His Life, Work, and Influence*. University of California Los Angeles. Berkeley: University of California Press.

⁴⁰⁷ Voss, J. (2010). *Darwin's pictures: Views of evolutionary theory, 1837-1874*. London: Yale University Press.

escapavam da observação humana direta. “Ao dar aos observadores acessos a domínios conceituais que eram inconcebíveis anteriormente, as imagens [da evolução] cumprem a função que Paul Klee reivindicou para a arte do século XX: eles cumprem não reproduzir o visível, mas torná-lo visível” ⁴⁰⁸ (Voss, 2010, II apud Gaycken, 2014, p.109). A capacidade do cinema para manipular o tempo permitiu, pois, a observação de processos inacessíveis à percepção humana sem ajuda de instrumentos adequados.

No âmbito de estudos científicos emergindo, como refere Gaycken (2012), “embora o envolvimento mais proeminente com a fotografia no trabalho de Darwin se encontre na obra ‘*A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*’ (1872), as imagens de movimento das plantas, são igualmente devidas a um uso científico particular da fotografia, portanto, o uso de traços gráficos como forma de registrar fenómenos temporais” ⁴⁰⁹ (Gaycken, 2012, p.53). Estas práticas de visualização baseada no tempo, fazendo parte de uma cultura de observação científica em desenvolvimento, sedimentavam paulatinamente uma cultura de observação analítica particularmente sensível à captação de informação de dinâmicas visuais, aos processos de transformação no desenvolvimento e aos indicadores de direcionamento linear. Podendo mesmo dizer-se que, uma particular atenção a linhas de dinâmica com gestão temporal, aplicadas a observação do desenvolvimento vegetal, abriam, cultivavam e aproximavam uma atitude focal direcionada a novas vias de estudo do movimento. Assim, por meio destes caminhos de observação muito detalhada, quer reunindo informação percetiva abrangente, quer recorrendo a práticas fotográficas de imagem com implicação em partículas temporais, acompanhava-se de uma gestão de velocidade e composição formal da imagem. O âmbito de uma necessidade de vias de ligação e de síntese de informação, ganhava espaço de valoração e conformação estruturante através da captação da dinâmica visual contida no elemento linha. Denotar ainda, que o interesse de longa data de Charles Darwin pela botânica, tornou-se mais evidente no final da sua carreira, quando este se dedicou particularmente à investigação do movimento das plantas, o qual se encontra registado na obra, ‘*The Power of Movement in*

⁴⁰⁸ Texto original: “By giving observers access to conceptual realms that were inconceivable previously, the images [of evolution] fulfill the function Paul Klee claimed for twentieth-century art: they do not reproduce the visible but make visible.” ⁵⁵ Evolution’s emphasis on vast time scales constituted a basic affinity with the cinema’s ability to manipulate time, which allowed for the observation of processes inaccessible to unaided human perception” (Voss, 2010, II, apud Gaycken, 2014, p.109).

⁴⁰⁹ Texto original: “While the most prominent engagement with photography in Darwin’s work is in ‘The Expression of the Emotions in Man and Animals’ (1872), the plant-movement images are equally indebted to a particular scientific use of photography, thus the use of graphic traces as a way to register temporal phenomena” (Gaycken, 2012, p.53).

Plants' (1880) ⁴¹⁰ ⁴¹¹. Chegando a afirmar: “Até que um homem comece a trabalhar com plantas, ele está apto a conceder-lhes a palavra ‘vivo’ em um sentido bastante escasso. Mas quanto mais ele trabalha, mais vívido se torna o senso da sua vitalidade” ⁴¹² (Darwin 1878, p. 414). É também assim que, no contexto deste estudo, e através de uma leitura integrada deste ‘senso de vitalidade’, procuramos estabelecer algumas pontes com o que pode estar envolvido perceptivamente por via da tomada em consideração de parcelas informativas sugestionadas nos caminhos de desenvolvimento e progressão vegetal. O que implica parar uns segundos, para considerar um campo de possibilidades em que alguns aspetos de uma linha dinâmica, como entidade tradutora de forças de direção, conformação e percursos do crescimento, porventura possam vir a colaborar com o estudo do desenvolvimento vegetal. E, com efeito, desde os meios de conceção de aparatos instrumentais de captação fotográfica, da prática experimental para investigação que Charles e Francis Darwin montaram para chegar a uma especializada observação e registos captados, pode dizer-se que se podem observar semelhanças nos dispositivos e imagens produzidos mais tarde por Etienne-Jules Marey, cuja pesquisa desenvolvida também utilizou traços gráficos, fotografias e imagens em movimento. Etienne-Jules Marey (1830-1904), de origem francesa, considerado como um dos pioneiros da fotografia e da história do cinema, desenvolveu a fotografia animada em um campo da cronofotografia. Assim, através de estudos de captação do instantâneo e das dinâmicas de imagem, chegou a gravar as várias fases do movimento numa única superfície fotográfica, distinguindo assim importantes detalhes de dinâmica formal. A potencialidade dos estudos de movimento por via da utilização de imagens que destacam informação em fotogramas, não mais findou desde então. Passando a proporcionar a criação de descobertas científicas espantosamente articuladas e muito promissoras em inúmeras áreas de estudo. Aliás, “o envolvimento de Darwin com a visualização científica, abrangeu toda a sua carreira e tornou-se cada vez mais elaborada - podemos pensar no seu uso pioneiro de fotografias em ‘*A Expressão das emoções no homem e*

⁴¹⁰ Darwin, C. R. (1880). *The power of movement in plants*. London: John Murray.

⁴¹¹ Darwin, C.R. (1880), *The power of movement in plants* John Murray. Em linha: <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F1325&viewtype=text&pageseq=1>. Acedido em 15 agosto 2020.

⁴¹² Texto original: “Until a man begins to work at plants, he is apt to grant them the word ‘alive’ in rather a meager sense. But the more he works, the more vivid does the sense of their vitality become” (Darwin 1878, 414 apud Gaycken, 2012, p.56).

nos animais (1872)’⁴¹³ ⁴¹⁴ e o desenvolvimento de uma técnica de imagem de lapso de tempo na sua pesquisa de movimento de plantas em 1880” (Gaycken, 2014, p.95). Como valor e expressão de um pensamento visual que implantou as raízes de uma atenção a relevantes ligações de dados igualmente presentes em dinâmicas de desenvolvimento formal. E muito embora, através do gerar de imagens que despoletaram imensos campos do conhecimento em aberto, constituindo-se como verdadeiros motores de exploração e investigação, a análise histórica mostra que o distinto trabalho de Charles Darwin sobre os movimentos das plantas, inicialmente alinhado com as abordagens físico-químicas dos fisiologistas vegetais na tentativa de explicar a evolução dos movimentos das plantas, veio ainda a contribuir de um particular modo para importantes avanços no estudo da biologia vegetal. Referindo o resultado de experiências realizadas com seu filho Francis Darwin, onde se descreve e procura interpretar diferentes movimentos das plantas, quer observáveis na sua parte aérea, quer nas raízes. Afirmar: “Os cotilédones cor de cobre de algumas mudas de *Cassia mimosoides* eram horizontais pela manhã, mas depois que o sol brilhou sobre eles, cada um subiu 45 1/2° acima do horizonte. O movimento, nestes diversos casos, não deve ser confundido com o fechamento repentino dos folíolos da *Mimosa pudica*, que às vezes pode ser notado quando uma planta que foi mantida em local obscuro é subitamente exposta ao sol; pois neste caso a luz parece agir, como se fosse um toque”⁴¹⁵ (Darwin, 1880, p.447). Curiosamente, tal referência amplamente atenta a dinâmicas distintas, presentes nos diferenciados contextos, não só distinguia elementos visíveis no movimento aparente, como amplificava a necessidade de abertura a outros elementos porventura presentes. Os quais, de modo mais ou menos evidente, mas não menos relevantes para observação e constituição de conhecimento. Contudo, em todo este congregar de conhecimento, importa referir que, se “para alguns biólogos vegetais, o legado da pesquisa de Darwin sobre o movimento das plantas é a sua ideia de uma influência transmissível nas plantas, o que naturalmente contribuiu para a descoberta da auxina. Para outros, as suas inúmeras

⁴¹³ Gaycken, O. (2014). Early cinema and evolution. *Cambridge studies in nineteenth century literature and culture*, Cambridge: Cambridge University Press. 92(1), 94-120.

⁴¹⁴ Texto original: “Darwin’s engagement with scientific visualization spanned his entire career and became increasingly elaborate – we can think of his pioneering use of photographs in the ‘Expression of the Emotions in Man and Animals (1872)’ and his development of a time-lapse imaging technique in his plant-movement research in the 1880s” (Gaycken, 2014, p.95).

⁴¹⁵ Texto original: “The copper-coloured cotyledons of some seedlings of *Cassia mimosoides* were horizontal in the morning, but after the sun had shone on them, each had risen 45 1/2° above the horizon. the movement in these several cases must not be confounded with the sudden closing of the leaflets of *Mimosa pudica*, which may sometimes be noticed when a plant which has been kept in an obscure place is suddenly exposed to the sun; for in this case the light seems to act, as if it were a touch” (Darwin, 1880, p.447).

demonstrações de sensibilidade e capacidade de resposta das plantas marcaram um novo amanhecer para nossa compreensão das plantas” ⁴¹⁶ ⁴¹⁷ (Wippo, 2009, p.2125). E ainda, acentuar que, como refere Wippo (2009), “o principal objetivo de Darwin em *‘The Power of Movement in Plants’*, era determinar como as respostas biológicas ao meio ambiente surgiram durante a evolução. Distintamente, ao contrário de alguns de seus sucessores, Darwin viu o movimento da planta em termos de evolução e, portanto, contingente sobre os problemas que os organismos ancestrais enfrentaram ao responder ao meio ambiente, ao invés de apenas um problema de engenharia de um instantâneo atual no tempo” ⁴¹⁸ (Wippo et al., 2009, p.2124). Acrescendo que “os cotilédones de *Cássia* dormem e são sensíveis ao toque; mas o que me surpreendeu muito é que eles estão em constante movimento para cima e para baixo. O mesmo acontece com os cotilédones do repolho e, portanto, estou muito curioso para saber até que ponto isso é geral” (Darwin, 1903, p.441). ⁴¹⁹ ⁴²⁰ E, com efeito, a dimensão em termos evolutivos desta sua perspectiva, associada a captação de informação das dinâmicas presentes nos processos de desenvolvimento em investigação, por via de imagem, enuncia de antemão, uma fulcral necessidade de abrangência de informação advinda de temporalidades vastíssimas, a par de detalhadas relações contextuais. Ou seja, uma outra relação temporal bastante amplificada, viria a ser absolutamente necessário ter em linha de conta. Como refere Jeffrey Palmer et al. (2004), no artigo *‘The plant tree of life’*, ⁴²¹ este afirma que “somente com uma

⁴¹⁶ Whippo. C., Hangarter. R. (2009). The “sensational” power of movement in plants: A Darwinian system for studying the evolution of behavior. St. Louis: American journal of botany, 96(12), 2115-2127.

⁴¹⁷ Texto original: “For some plant biologists, the legacy of Darwin’s research on plant movement is his idea of a transmittable influence in plants, which of course contributed to the discovery of auxin. For others, his numerous demonstrations of plant sensitivity and responsiveness marked a new dawn for our understanding of plants” (Wippo, 2009, p.2125).

⁴¹⁸ Texto original: “Darwin’s main objective in *The Power of Movement in Plants* was to determine how biological responses to the environment arose during evolution. Unlike some of his successors, Darwin saw plant movement in terms of evolution and, thus, contingent upon problems ancestral organisms faced when responding to the environment, rather than only an engineering problem of a current snapshot in time” (Wippo, et al., 2009, p.2124).

⁴¹⁹ Texto original: “The cotyledons of *Cassia* go to sleep, and are sensitive to a touch; but what has surprised me much is that they are in constant movement up and down. So it is with the cotyledons of cabbage, and therefore I am very curious to ascertain how far this is general” (Darwin, 1903).

⁴²⁰ Darwin, C. (1903). *More letters of Charles Darwin: a record of his work in a series of hitherto unpublished letters* (Vol. 2). D. Appleton. Letter 742, London: John Murray. (Darwin, 1903, p.441).

⁴²¹ J. D. Palmer, D. E. Soltis & M. W. Chase (2004). *The plant tree of life: an overview and some points of view*. New Jersey: American journal of botany, 91(10), 1437-1445.

‘árvore’ precisa em mãos ⁴²² podemos compreender adequadamente a profunda riqueza e diversidade do mundo botânico” ⁴²³ (Palmer et al., 2004, p.1443). Este conceito, muito presente na atual sistematização de dados filogenéticos, pode igualmente ser situado em termos metafóricos através de uma decorrente amplificação de visão, pode descrever relações entre os organismos, vivos e extintos, e pode sustentar sentido na constituição de leituras de evolução da vida.

Importa assim realçar, que atualmente, embora tenhamos uma muito mais ampla e detalhada apreensão e compreensão do modo como bactérias, plantas, fungos e animais se relacionam atualmente e evolutivamente, a partir dessa informação podemos hoje apreciar mais plenamente a evolução nos seus diversos níveis de organização e desenvolvimento. Seja o ecológico, o morfológico, o bioquímico e o genómico. As aplicações específicas dos estudos filogenéticos, expandem exponencialmente as suas potenciais aplicações e abrem análises que nunca contemplaríamos antes considerar. O cerne do que motivou Darwin para as suas observações, registos e questionamentos respeitante a evolução dos movimentos das plantas, mantém-se relevante para o desenvolvimento de compreensões mais profundas das dinâmicas presentes no movimento das plantas, dos organismos em geral e dos seus ambientes de inter-relação sensível. Sejam eles mais ou menos visíveis, mais ou menos facilmente captáveis. Mais ou menos, sondáveis. Espantosamente, e engrandecendo o valor dessas observações, “Darwin, escreveu e afirmou várias vezes que considerava as plantas os seres vivos mais extraordinários que já havia encontrado (“sempre me agradou exaltar as plantas na escala dos seres organizados” ele confessou em sua autobiografia), um tema que retomava e ampliava na sua obra fundamental *‘The Power of Movement in Plants*, publicado em 1880” ⁴²⁴ ⁴²⁵ (Mancuso, 2015, p.21). Darwin, pelos seus métodos de observação da natureza, pela sua recolha de elementos detalhados referentes a décadas de pesquisa, procurava na narração de histórias

⁴²² A expressão ‘árvore da vida’, refere-se a um modelo, diagrama ou ferramenta de pesquisa e compilação de dados filogenéticos, usada para explorar a evolução da vida e descrever as relações entre os organismos, tanto vivos quanto extintos.

⁴²³ Texto original: “Only with an accurate tree in hand can we properly make sense of the profound richness and diversity of the botanical world” (Palmer et al., 2004, p.1443).

⁴²⁴ Texto original: “Darwin wrote and affirmed several times that he considered plants to be the most extraordinary living things he had ever encountered (“It has always pleased me to exalt plants in the scale of organised beings,” he confessed in his autobiography), a theme that he took up again and amplified in his fundamental *‘The Power of Movement in Plants*, published in 1880” (Mancuso, 2015, p.21).

⁴²⁵ Mancuso, S., & Viola, A. (2015). *Brilliant green: the surprising history and science of plant intelligence*. Washington: Island Press.

sustentadas em dados de observação, evidenciar importantes relações ecológicas e os seus respectivos laços (Imagem 6). Com efeito, Darwin descreve “um mundo de ligações muito mais complexo e inapreensível do que alguma vez se supôs. Relações de tal modo complexas que unem numa única rede os seres vivos, todos com todos”^{426 427} (Mancuso, 2020, p.38).



Imagem (6): Imagem de Teoria evolucionária de Darwin.

In: Darwin's Pictures: Views of Evolutionary Theory, 1837-1874 - Julia Voss - Google Livros. Acedido em 15 agosto 2020.

Considerações absolutamente fascinantes quando olhadas a uma contemporaneidade de visões atuais. De modo geral, pode dizer-se que “a pesquisa de Darwin sobre botânica e fisiologia vegetal foi uma tentativa marcante de integrar os movimentos das plantas em uma perspectiva biológica do comportamento”⁴²⁸ (Wippo, Hangarter, 2009, p. 2115) E as pontes entre áreas diversas de conhecimento tornavam-se na altura, e agora, cada vez mais evidentes.

⁴²⁶ Mancuso, S. (2019). *A nação das plantas*. Lisboa: Pergaminho, Bertrand Editora.

⁴²⁷ Voss, J. (2010). *Darwin's pictures: Views of evolutionary theory, 1837-1874*. London: Yale University Press.

⁴²⁸ Texto original: “Darwin’s research on botany and plant physiology was a landmark attempt to integrate plant movements into a biological perspective of behavior. Since antiquity, people have sought to explain plant movements via mechanical or physiological forces, and yet they also constructed analogies between plant and animal behavior” (Wippo, Hangarter, 2009, p. 2115).

Pela sua natureza estruturante e transversal, a observação da linha e a sua dinâmica, parece ter assim, um lugar sempre presente, potenciado por múltiplas relações temporais. Deve, porém, dizer-se que, “as ideias de Darwin sobre o movimento das plantas permaneceram controversas por vários anos, mas, no início do século XX, a ideia de Charles Darwin de sensibilidade e o desenho de analogias entre a sensibilidade das plantas e dos animais, tornaram-se mais amplamente aceites” ⁴²⁹ ⁴³⁰ (Wippo, Hangarter, 2009, p.2122), ainda que, no âmbito de uma aceitação parcial da teoria do movimento das plantas. O caráter de maleabilidade permitida pela imagem cinematográfica, forneceu um método notavelmente adequado para visualizar a mutabilidade, a adaptação formal e a dinâmica de desenvolvimento. Esta fotografia cinematográfica aplicada, ao longo do seu percurso de desenvolvimento técnico e estético, caminhou par a par com investigadores e herdou as várias vertentes de evolução do pensamento. Este reconhecimento do valor e dos potenciais advindos de uma gestão temporal de imagem, envolvendo múltiplos propósitos, e renovados acessos à realidade, traduz também a devida plasticidade de informação detalhada tão cara à da criação de imagem, e muito particularmente à composição de imagem animada. Atualmente, não subjazem tantas dúvidas, de que os contributos de abordagens que procuram a constituição de visão global com base em informação detalhada, apoiada no campo de estudos do movimento – incluindo particularmente a observação de progressão linear - permitem um significativo exercício de encontro de informação oriunda de diversos campos de investigação. No vasto terreno intelectual em torno da linha, destaca-se assim uma magnitude de percursos de desenvolvimento, uma valia na transformação formal e análise de progressão linear, evidenciando a linha como um relevante conector. A noção do como tais processos dinâmicos acontecem, explícita ou implicitamente, o como afetam a perceção e a compreensão da informação da imagem em movimento, permitindo uma exploração estética, leva-nos, aqui, a considerar o estudo do movimento oriundo do desenvolvimento das plantas, como uma complementar janela de visão. Podendo trazer visibilidade a linhas de relevo quando implicadas no trabalho de criação de imagem animada temática.

⁴²⁹ Texto original: “Darwin’s ideas about plant movement remained controversial for several years, but by the beginning of the 20th century Darwin’s idea of tip sensitivity and the drawing of analogies between plant and animal sensitivity became more widely accepted” (Wippo, Hangarter, 2009, p.2122).

⁴³⁰ Whippo, C. W., & Hangarter, R. P. (2009). The “sensational” power of movement in plants: A Darwinian system for studying the evolution of behavior. *St. Louis: American journal of botany*, 96(12), 2115-2127.

II.3.3 - Uma linha de transformação e criação de imagem animada

Quer consideremos, imagem cinematográfica por via de fotografia em ‘time-lapse’ ou aplicada a movimento lento, na realidade, todas podem ser aceleradas, ampliadas, reduzidas ou mesmo pausadas. Permitindo assim, o acesso à experiência do movimento, captando-o de modo explícito e implícito, acedendo a informação complementar que pode assumir distintos níveis de observação. E, se, por via dessas técnicas cinematográficas passámos a poder assistir ao processo de desenvolvimento que decorre ao longo do crescimento das plantas, ou se com o apoio de um microscópio passámos a poder revelar um mundo de sistemas ínfimos, ou ainda se, por via de instrumentos de observação espacial se nos abriu o espaço infinito, em comum, estão os meios tecnológicos de acesso a imagem. Daí decorrendo as múltiplas possibilidades de exploração das mesmas. Ao longo desse percurso de descoberta e afirmação, assumindo-se que os meios tecnológicos passaram a intermediar o acesso a dados e novas vias de informação, poderemos reconhecer como resultado uma abertura de espaço conceitual. E que, permitindo renovadas apreensões acompanhadas da congregação de leituras que tornem e intermediem uma relação com a natureza e o mundo envolvente, tal nos possa conduzir a um situar mais próximo e aprofundável. Atualmente, permite-nos uma maior aproximação, aliás, a mais ampliada daquela que alguma vez tivemos. Pelo que, no seio de um potencial de abertura de janelas de visão para mundos tão inusitados como reconhecíveis, que estavam anteriormente fechados aos nossos sentidos, chegamos ao que são possibilidades de acesso a informação de teor mais sistemático, expansivo e perscrutável em distintas escalas. Configurando a cada desenvolvimento técnico, a possibilidade de se elaborar, se procurar confirmar e de se tentar assegurar percepções anteriormente acessíveis apenas no domínio das impressões subjetivas. E, neste sentido, a tecnologia como via de estudo dirigível a processos de aproximação a informação e produção científica, é aqui assumida como um complementar meio pelo qual se nos permite um progredir por entre novas aceções, lidar com informação significativa passível de estabelecer pontes e de conformar novas formas artísticas enriquecidas por visões com dimensão estética. Ultrapassando a questão material tecnológica nesta partilha de horizontes amplificada, a valência humana de um equipamento expandindo e potenciando um espírito criativo a manifestar-se em novos modos de observar, pensar e criar, é plenamente acolhida rumo a uma linha que também é pensar a transformação na criação de imagem animada.

Tendo em conta técnicas de produção de imagem animada, num à priori, importa referir que sendo a fotografia ‘time-lapse’, um processo cinematográfico em que a frequência de cada fotograma por segundo de filme, é muito menor do que aquela em que o filme será reproduzido para visualização final, pode verificar-se que, quando observado a uma velocidade cinematográfica em que o tempo aparente avançar mais depressa, podem acontecer alterações de imagem que aparentam uma menor continuidade. Tal, numa consequente possibilidade perceptiva ‘de saltar’ (laping) da imagem. Sendo um facto a ter em conta, pois as alterações circunstanciais no ambiente ao nosso redor, que se percecionam normalmente de modo subtil aos nossos olhos, tornam-se por esse meio, mais evidentes. Para uma melhor compreensão, poderia ainda dizer-se que o método de fotografia em ‘time-lapse’, pode ser considerado uma técnica diametral à de realização de fotografia de alta-velocidade. Contudo, sendo a técnica ‘time-lapse’, uma técnica muito específica no que diz respeito à gestão do fator temporal, podendo mesmo dizer-se ter uma operacionalidade que no limite tem uma dimensão muito similar a uma técnica cinematográfica de manipulação de imagem extremamente lenta e muito útil no desenvolvimento de técnicas de animação de paragem de movimento ‘stop-motion’, deve reconhecer-se as especificidades desta distinção. Esta, uma importante distinção, aliás, que pode ser igualmente vista, como um frutífero ponto de encontro, no campo de estudos de movimento e na apropriação de dinâmica linear aplicada à criação de imagem animada. Um ponto de encontro, quase na aceção de uma promessa visual, a de uma máquina capaz de lidar e gerir espaço e tempo. Recorrendo a técnicas que possibilitam congregar sequências de fotografia cinematográfica que abrem o valor da imagem e os poderes do cinema para representar o ‘tempo profundo’, nem sempre inteligível, que cabe na tradução de linhas que sintetizam fragmentos de instante. Informação válida, impregnando momento de imagem, que na verdade, fazem parte da longa linhagem da observação, do estudo de movimento, da captação de elementos de dinâmica, ancorados em registos cinematográficos.

Os iniciais estudos de Wilhelm Pfeffer, relativos ao desenvolvimento das plantas revelam e caracterizam um alinhamento investigativo extremamente frutífero e ramificado em inúmeras vias de saber. E que, de certo modo, também ao qual este deste trabalho se associa, no sentido dos múltiplos potenciais desse fascinante começo. Mas também revelam um particular começo, através do demarcar de rotas temáticas sustentadas em análise de imagem. A perspectiva de uma aproximação ao estudo da natureza, virá a apresentar mais tarde duas análises fílmicas dentro deste enquadramento temático. No fundo, pretendendo-se continuar a assinalar o como, os novos media de criação de imagem cinematográfica e animação, permitem

um expandir de investigação e de criação estética, sugerindo espaço de visão e vivência do mundo natural.

A respeito de percursos literários e de produções fílmicas trilhando a ampliação de observação rumo à descoberta de um mundo visual, que se veio a inspirar no acesso a este florescente tipo de imagens advindas do ambiente natural, faz-se um breve apontamento de uma historicidade que aponta para esta mesma via exploratória. Para tal, refere-se como, Janet Janzen, na obra *'Media, Modernity and Dynamic Plants in Early 20th Century German Culture'*, (2016), ⁴³¹ desenvolve reflexões em torno do conceito de 'planta dinâmica', por via de análise de produções fílmicas e de literatura da cultura alemã do início do século XX. Refletindo sobre o processo histórico do pensamento, apresenta um conjunto de eventos que desencadearam a evolução e mudança de paradigma na conceção de planta, referindo-se ainda a uma vertente de símbolo e metáfora da experiência humana. Nomeadamente, faz referência a como o botânico e filósofo cultural, Raoul Francé, em 1905, aquando da observação das iniciais produções fílmicas produzidas com a técnica de lapso de tempo, vem a salientar o seu valor. A capacidade dessas imagens cinematográficas, no sentido de retratarem o movimento das plantas, leva-o a reconhecer que tais recursos poderiam contribuir para a ilustração do conceito de um mundo 'natural dinâmico'. E que as suas observações apontariam para as grandes transformações que viriam a ocorrer na viragem do século XIX, no sentido de colocarem em questão, de se refletirem em classificação, em definições e hierarquias 'de vida', as quais até então formadas a partir das tradições aristotélicas. Uma primeira transformação apontada no sentido de uma evolução intelectual, faz notar que em reação ao que era visto como um excessivo materialismo e positivismo, decorrido em meados do século XIX, artistas, cientistas e escritores, redirecionaram as suas visões para florescentes aspetos do Romantismo e até para o vitalismo

⁴³¹ Janzen, J. (2016). *Media, Modernity and Dynamic Plants in Early 20th Century German Culture*. Leiden: Brill.

⁴³² ⁴³³ ⁴³⁴ ⁴³⁵ ⁴³⁶, como um tema igualmente presente na discussão entre os biólogos. Sendo este clima intelectual que esteve na base de um renascimento das explorações de Wolfgang von Goethe (1749-1832) em torno de visão de paisagem e natureza. Alusões a transição, transformação, estrutura e dinâmica, podem ser claramente identificados na sua obra '*A metamorfose das plantas*' (1790), dado que "o ensaio sobre a metamorfose das plantas é uma obra cuja trama se constrói sobre as inúmeras observações realizadas por Wolfgang Goethe em torno do crescimento das plantas, apontando para a determinação das leis da sua formação e transformação. Esse propósito é concretizado pelo dar conta das constâncias visíveis nesse crescimento, expressas na dinâmica expansiva e contractiva que caracteriza o espaço do próprio crescimento, dotando-o de uma figura identificável" ⁴³⁷ (Molder&Goethe,1993, p.20). Aliás, uma noção emergente de 'planta dinâmica', leva-nos a considerar que "esse clima intelectual coincidiu com o surgimento de novas formas de media baseada no tempo que permitiram que o movimento das plantas fosse visualizado pela primeira vez. Situada neste contexto, a 'planta dinâmica', passou a constituir um motivo privilegiado, que ilustra a passagem da classificação da natureza como um conjunto de objetos discretos numa perspetiva materialista e mecânica para uma de processos, intuição e unidade. Novas tecnologias, como o cinema, ajudaram a visualizar essa 'outra' natureza, de outra forma invisível a olho nu" ⁴³⁸ (Janzen, 2016, p.180). Assim é que, apesar do questionamento da comunidade científica, novas possibilidades de

⁴³² "O Vitalismo é tipicamente apresentado como a crença - científica, metafísica, poética e outras - na singularidade da Vida, apresentada como uma "substância", "força" ou "princípio" (Wolfe, 2022, p.1).

⁴³³ Texto original: "Vitalism is typically presented as the belief – scientific, metaphysical, poetic and other – in the uniqueness of Life, presented as a 'substance', 'force', or 'principle' "(Wolfe, 2022, p.1).

⁴³⁴ "O vitalismo apresenta-se sob diferentes formas. Algumas delas parecem estar muito para além do pensamento biomédico e biológico dominante, embora possam também ter-se sobreposto e interagido com as fases iniciais de auto-definição e auto-constituição da biologia. Outros podem servir como heurísticos ou correctivos úteis na tentativa de lidar com a questão do estatuto ontológico das entidades vivas" (Wolfe, 2022, p.6).

⁴³⁵ Texto original: "Vitalism comes in different forms. Some of them seem well beyond the pale for mainstream bio-medical and biological thought, although they may also have overlapped and interacted with the early phases of self-definition and self-constitution of biology. Others can serve as useful heuristics or correctives in attempting to deal with the question of the ontological status of living entities" (Wolfe, 2022, p.6).

⁴³⁶ Wolfe, C. (2022). Vitalism. *Online Encyclopedia Philosophy of Nature*, (2).

⁴³⁷ Molder, M. F., & GOETHE, J. V. (1993). *A metamorfose das plantas*. Lisboa: Imprensa Nacional.

⁴³⁸ Texto original: "This intellectual cli-mate overlapped with the emergence of new forms of time-based media that allowed plant movement to be visualized for the first time. Situated in this context, the "dynamic plant" came to form a privileged motif, which illustrates a shift from classifying nature as a set of discrete objects within a materialist and mechanical perspective to one of processes, intuition and unity. New technologies such as film helped to visualize this "other" nature otherwise invisible to the naked eye" (Janzen, 2016, p.180).

interpretação advindas de um mundo pós-darwiniano, permitiram o contextualizar da planta como um organismo em desenvolvimento dinâmico. Tal premissa, abarca o espaço necessário para o veículo tecnológico de grandes transformações, e ilustra o histórico e inquestionável entrelaçamento decorrido, por via da aplicação de meios fotográficos de criação de imagem em movimento no mundo das ideias e concepções. Acresce referir como o filósofo Michael Marder, na obra *'Plant-thinking: A philosophy of vegetal life'* (2013)⁴³⁹, na procura de dar proeminência à vida vegetal, revisita a presença e a interação entre humanos e plantas. Acentuando atenção a processos de desenvolvimento refere que, “um tempo de crescimento vegetal é discernível no ritmo periódico a que este se processa”⁴⁴⁰ (Marder, 2013, p.110). E, acrescenta, “há sempre um espaço ou um atraso, por mais minúsculo que seja, entre o momento da expansão e o da contração, um espaço que temporaliza o fluxo contínuo de nutrientes e determina a sua direção”⁴⁴¹ (Marder, 2013, p.110). Michael Marder, frequentemente descrito em estudos culturais, faz ainda referência ao filósofo Friedrich Hegel e à sua *'Filosofia da Natureza'*, onde, também, na descrição da forma da planta, o faz com referência à linha. Hegel, na sua ambição de um sistematismo racional que procurava integrar todos os domínios da realidade que só encontra paralelo em Aristóteles⁴⁴², como refere Michael Marder em “Na *'Filosofia da Natureza'* de Friedrich Hegel, refere que a ‘forma mais livre’ é a mais diferenciada da rigidez de linhas retas que delimitam as entidades inorgânicas (mais emblematicamente, um cristal); é o corpo flexível, sem falar na célula, de um animal que faz jus à descrição de uma forma física liberada. Embora não seja tão rígida como uma pedra, a planta não cresce com a fluidez do animal, mas apenas fica “entorpecido e rígido [erstarrt]” em seu movimento para fora⁴⁴³ (Hegel, *Philosophy of Nature*, p. 307 apud Marder, 2013, p.124). “Neste respeito”, continua Friedrich Hegel, “a

⁴³⁹ Marder, M. (2013). *Plant-thinking: A philosophy of vegetal life*. New York: Columbia University Press.

⁴⁴⁰ Texto original: “a time of vegetal growth is discernible in the periodic pace at which it proceeds” (Marder, 2013, p.110).

⁴⁴¹ Texto original: “There is always a spacing or a delay, however miniscule, between the moment of expansion and that of contraction, a spacing that temporalizes the continuous flow of nutrients and determines its direction” (Marder, 2013, p.110).

⁴⁴² Friedrich Hegel - Infopédia (infopedia.pt); [https://www.infopedia.pt/\\$friedrich-hegel](https://www.infopedia.pt/$friedrich-hegel). Acedido em 12 janeiro 2021.

⁴⁴³ Texto original: “In Hegel’s *Philosophy of Nature*, too, the freest shape is the one most dissimilar from the rigidity of straight lines delimiting inorganic entities (most emblematically, a crystal); it is the flexible body, not to mention the cell, of an animal that lives up to the description of a liberated physical form. While not as stiff as a stone, the plant does not grow with the fluidity of the animal, but only gets “benumbed and rigid [erstarrt]” in its movement outward (Hegel, *Philosophy of Nature*, p. 307 apud Marder, 2013, p.124).

planta fica a meio caminho entre o cristal da esfera mineral e da forma animal livre; pois o organismo animal tem a forma oval elíptica, e o cristal a forma de linha reta de compreensão. A forma da planta é simples. O entendimento ainda é dominante na linha reta do caule, e no todo da planta a linha reta é preponderante” ⁴⁴⁴ (Hegel, *Philosophy of Nature*, p.320 apud Marder, 2013, p.320). Afere-se assim que, o pensamento Friedrich Hegel, sensível a uma dimensão dinâmica do desenvolvimento, “concebe o saber não como um dado, mas como um processo, recusando-se a interpretá-lo isolada e independentemente da realidade efetiva. Sensível à essência dinâmica da realidade, todo o esforço sistemático será conduzido à luz da dialética, método através do qual pretende apreender o devir, fundamento da essência do pensamento e da realidade” ⁴⁴⁵, no interior de um projeto de organização do saber como um todo. Por consequência de todo um vasto universo de reflexão e uma vasta gama de implicações advindas dos aparatos tecnológicos que incluíam a aplicações da técnica de ‘lapso de tempo’, pode dizer-se que, esta sinergia, foi e continua a ser notavelmente presente. Tendo vindo a ser ampliada e continuando a proporcionar percepções tanto científicas como estéticas, não apenas para cientistas como enriquecendo o trabalho de artistas e cineastas contemporâneos.

Posto isto, a dimensão de um potencial de relação com a gestão de escalas de tempo que trazem a possibilidade de revelar noções de um tempo processual e de aprofundamento de informação e percepção, pode assim levar-nos a dizer mais claramente que, tais meios tecnológicos, permitiram a expansão das possibilidades de conhecimento científico e abriram novos domínios de apreensão. E, se, em diversos exemplos cinematográficos, se assiste a muitas representações das plantas como um apelo ao seu carácter de realismo, noutras, as impressões, destas, apresentam-se na dimensão de uma representação da subjetividade que foi implicada como imersa nas próprias plantas. Como que, situando-se entre dois extremos, por um lado assistindo-se à referência a um movimento da planta como o reflexo de uma identidade própria traduzindo a sua dinâmica de desenvolvimento e existência no espaço vivo. E, por outro, a tomada em consideração da imagem que acentua a imobilidade, ou mesmo, o atribuir de um

⁴⁴⁴ Texto original: “In this respect,” Hegel continues, “the plant stands midway between the crystal of the mineral sphere and the free, animal shape; for the animal organism has the oval, elliptical form, and the crystal the straight-line form of Understanding. The shape of the plant is simple. The Understanding is still dominant in the straight line of the stem, and altogether in the plant the straight line is preponderant” (Hegel, *Philosophy of Nature*, 320 apud Marder, 2013, p.320).

⁴⁴⁵ Porto Editora – Friedrich Hegel na Infopédia. Em linha: [https://www.infopedia.pt/\\$friedrich-hegel](https://www.infopedia.pt/$friedrich-hegel). Acedido em 12 janeiro 2021.

universo emocional inspirado na identidade humana. Assim indo anunciando caminhos de um processo que encerra descoberta, momentos de aprendizagem do que se não vê, de comunicação e de criatividade apoiadas por novos media, de tecnologias com sucessivas inovações científicas. Através do que, de algum modo, promovem a renovação de um longo debate sobre a maior ou menor sensibilidade das plantas, questionando-se inteligência, taxonomia e dinamismo, enquanto se procura aprender e aludir ao movimento da planta. O universo das plantas, que estiveram assim na vanguarda de servir como objeto de interesse e de estudo do movimento através de registo fotográfico de imagem por via da técnica de lapso de tempo, também terá contribuído com a sua parte de fascínio por implicar o lidar com uma outra relação de tempo. Um universo menos aparente, e consideravelmente distinto do veloz mundo animal. Numa abertura a renovados objetos de estudo, de dimensões tanto ínfimas e próximas, como vastíssimas e distantes, podendo chegar a registar a atender a desenvolvimento e de progressão formal e contribuindo para o retratar de importante informação. No fundo, viria a abrir uma quantidade enorme de dados relacionados com as mais diversas áreas de estudo, incluindo a astronomia, a física, a geologia, entre outras. E, sem espanto, também acabando por permitir refletir uma fascinante vivacidade de imagem que abriria campos de investigação para o estudo detalhados de movimento com aplicação em criação de imagem animada.

Deste modo considerando, e acentuando-o na perspetiva da construção da imagem animada, sugere-se como um valor de atenção, a apropriação de relevante informação advinda da observação do desenvolvimento vegetativo, que, como já vimos, nos chegaria de um modo potenciado por meio de estudos de imagem em ‘time-lapse’. Como um importante precursor de análise de movimento com particular aplicabilidade nos estudos visuais e criação de imagem em movimento, salienta-se, pois, uma sua relevância dirigida a contemplação dos elementos de dinâmica e transformação da forma em desenvolvimento no espaço observável. Elementos de ligação, condução e transformação, efetivamente fundamentais. A título de exemplo, no contexto de uma aplicação específica a uma muito utilizada técnica de criação de imagem animada, intitulada nalguns ambientes visuais como um veículo de metamorfose de imagem. E, com efeito, o poderoso processo de se ir desenvolvendo uma transformação ao longo de uma modificação visual do corpo figurativo da imagem, no contexto da apelidada metamorfose, estando particularmente presente no cinema de animação como figura expressiva preponderante, proporciona ao animador um dos mais dinâmicos e mais amplos meios de criação de simbiose da forma. E fundamentalmente, colocada ao serviço de trabalho visual imerso em vias de transformação com progressão formal. As suas valências de, quer na

aproximação de elementos distintos, quer nas possibilidades de uma constante recreação quase primordial da imagem em desenvolvimento e transformação, inundam e enriquecem o processo de construção visual. Decorrendo um forte incitar da leitura visual, enriquecida pela chegada a múltiplos elementos, enquanto apelos simbólicos particularmente sugestivos, emergem no enquadramento. Processualmente, a acontecer, aquando duas fases muito distantes, ou conformações muito distintas se operem visualmente com aproximações ao longo de um processo transformativo que as metamorfoseia, numa dita nova conformação. Como refere o investigador Marcel Jean (1995), em *‘Le langage des lignes Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d’animation’*⁴⁴⁶, assim é que “pela metamorfose, duas formas se encontram, se unem a tempo de criar uma única imagem. É dessa imagem específica no filme que a emoção nasce”⁴⁴⁷ (Jean, 1995, p.71). Elementos de desenvolvimento, progressão dinâmica e características formais de vitalidade, que geram desse modo, expansores críticos ao nível da observação, criação e leitura de significado. Acrescentar como em primórdios da animação, se poderia já estar a procurar transmitir uma ideia de transformação e passagem. Não apenas de transmitir a ideia de movimento, mas uma eventual procura de fazer mover imagens para ‘vivificá-las’, transformá-las, ligando-as. Aliás, no interior de uma via de apropriação simbólica simples, mas de consequências criativas significativas. E ainda que, para se fazer mover uma imagem desenhada por via de desenho animado, mesmo que minimamente deslocada numa brevíssima relação espaço-temporal, já se, de algum modo, procederia efetivamente ao retratar de um processo de transformação, mais ou menos intencionalmente. Tal noção advinda de um potencial transformador de tudo o que está imerso de dinâmica, aproximaria o observador e o cineasta, desde muito cedo, a apreender importantes e distintivos elementos visuais dentro das possibilidades representativas oferecidas pela animação. Tornando-se, pois, uma via de atenção à raiz da impressão do mover, à impermanência da forma inicial, à transformação dinâmica inerente na imagem, ao recurso a técnicas dirigindo os focos de intensidade para vias de chegada uma metamorfose ‘natural’, consequência de uma importante e enriquecedora exploração. Aliás, contribuindo para uma apropriação de imagem, inigualável. Pois que, estudando globalmente os diversos modos como os cineastas de animação fazem uso específico da transformação por metamorfose, poderíamos ainda dizer, não se tratar apenas de desenvolver uma elaboração inventiva da figuração, muito embora também tal seja

⁴⁴⁶ Jean, M. (1995). *Le langage des lignes. Séquences: la revue de cinéma*, (181), 56. Montreal: Consortium Érudit, Université de Montréal.

⁴⁴⁷ Texto original: “Par la métamorphose, deux formes se rencontrent, s’unissent dans le temps pour faire qu’ une seule image. C’est de cette image spécifique au film, que naît l’emotion.” (Jean, 1995, p.71).

possível. Mas antes e sobretudo, como a vertente de um ‘à priori’, uma antecipação de se vir a lidar com um especial detalhe de informação e um efeito figurativo do tempo, perante permanência e mudança, durante todo o desenvolvimento e conformação de imagem animada. E de facto, a transformação gerada pela tensão entre a permanência e a mudança, pode acentuar de modo muito sistemático a evolução formal de uma personagem, ou de um ambiente, ou de uma muito específica conjunção de ambos. Categoricamente, se cada ação corresponde a um resultado gráfico do que lhe é precedente, também um ambiente cenário pode ser analisado na mesma perspetiva. Sendo que um estado cénico, será sempre o resultado de algo precedente e por natureza estando em desenvolvimento contínuo, transformação imbuída de permanentes apelos de impermanência. Fortemente e muitas vezes, constituindo imagens intensas, cujas sequências de imagens abrem um preponderante espaço de montagem entre duas formas em fases de desenvolvimento distinto. O que emergem num estado que recria uma nova apropriação formal e plenamente identitária, quase a cada instante. Acentuando a impressão do processo que atravessa o aparente momento disforme, ou a alusão a uma passagem com a preponderância do aspeto dinâmico da evolução gráfica. Ou a um característico modo de transformação intrínseco a tudo o que se desenvolve, move, cresce, muda e é impermanente, precisamente por carregar o sinal de relação e de vitalidade de um mundo em constante dinâmica. E, ainda, curiosamente, através da aparente travessia por estados de passagem e instantes de desordem formal, como que valorando e acentuando os intervalos de algo intermediário, surpreendente. Que pode demarcar a descoberta dos elementos de passagem de um objeto a outro, de um corpo a outro, de um ambiente a outro. A transformação de imagem, seja por metamorfose ou quaisquer outros veículos de mudança de estado, abre assim, interessantes portas a uma colocação em causa do real visível, do apreensível e do sugestionável. Como refere ainda, Marcel Jean, a esse propósito, na sua magnitude, “de todas as figuras presentes em animação, a metamorfose é sem dúvida a mais singular. De facto, o carácter de síntese do cinema de animação oferece ao artista a possibilidade de transformar tudo – os seres tanto quanto coisas – sem que isso implique a menor sobretaxa de meios”⁴⁴⁸ (Jean, 1995, p.59). Assim, considerando o interior das características formais proporcionadas pelas técnicas de metamorfose, mas também uma implicada transformação do que se move, com potenciais de referência ao real – podendo efetivamente estar representado algo do real, ou não – esta surge como um singular

⁴⁴⁸ Texto original: «De tout les figures présentes un animation, la metamorphose est sans doute celle qui est la plus singulière. En effet, le caractère synthétique du cinema d’animation offre à l’artiste la possibilité de tout transformet – les êtres autant que les chose – sans cela implique la moindre surenchère de moyens» (Jean, 1995, p.59).

convite a novas e sucessivas apreensões do estado da forma. Tal, evidencia o momento de um aspeto assente na dinâmica processual subjacente ‘à natureza’ do que ‘está a decorrer ali’. Enquanto sugere o que acontece no presente e sinaliza o impulso observável dos segmentos que sugerem a passagem de um estado, ou da forma, a outra. Implicando, pois, a ideia de sucessivas possibilidades de reaproximação e transposição para algo novo e renovável. De tal modo que, em cada revelação instantânea, se nos imprima uma sugestão renovada e permita a chegada a um sentido do novo. Apropriadamente, não se tratando apenas de duas formas que se sucedem, mas antes a chegada à experiência de uma ideia única a cada instante, em qualidade presente. Quer no seu processo de criação, quer no momento da sua leitura fílmica da animação. A título de exemplo, e mesmo perante o processo de ilustração de imagem criada através de metamorfoses simples, quer por aproximação de dinâmica de linhas, quer por gestão de outros elementos formais, podemos dizer que, frequentemente se assiste a qualidades de mensagem implícita discursiva. Eventualmente chegando-nos por uma rudeza do traço, por uma obscuridade espacial, ou uma subtil impressão. Pois, que, “as conexões trazidas pela metamorfose são portadoras de significado, às vezes são mesmo portadoras de uma verdade que se esconde na distância das formas. Por isso, podemos dizer que a metamorfose às vezes é revelação, que é iluminação” ⁴⁴⁹ (Jean, 1995, p.74). Espanto e ‘iluminação’ que podemos frequentemente, e igualmente, encontrar em espaços de observação do desenvolvimento vegetal. Numa atenção ao que se quase invisivelmente se move, ao que seja um intrínseco desenvolvimento e transformar da forma, seja a partir do real, seja através do que pode ser desenvolvido e apresentado através do elemento linha aplicado à animação. A chegada à experiência de uma ideia da linha a cada instante de leitura, atentos qualitativamente ao que se opera no interior do seu processo de criação. Sugerindo-se um potencial determinantemente implicado na animação cinematográfica. Este o traçar de um abrangente potencial de estudo da linha afeta a relações cinematográficas, atenta a desenvolvimento vegetativo, transformação e animação. Uma linha dinâmica que igualmente retratada, relações ambientais como potencial espaço do desenhável.

⁴⁴⁹ Texto original: “Les rapprochements opérés par la métamorphose sont porteurs de sens, ils sont même parfois porteurs d’une vérité qui se dissimule dans l’éloignement des formes. À cause de cela, on peut dire que la métamorphose est parfois révélation, quelle est illumination” (Jean, 1995, p.74).

II.4 – Linha, criadora de dinâmica e animação

II.4.1 – A linha em ação no espaço

Uma linha em ação no espaço é mais propriamente ‘uma linha de ação dinâmica’, transporta em si o pressuposto de uma presença formal da linha, que aqui se assume como fazendo parte da produção de cinema de animação, mas também prestável a cinema de imagem do real. E muito embora, frequentemente, ambos os meios de produção aparentem destacar uma certa oposição em termos de questões narrativas, estéticas e temáticas devido à diferenciação de técnicas, estes, parecem ficar acrescidos de uma ainda menor clareza na sua distinção, quando por via dos atuais meios digitais, assistimos a uma dimensão de imagem advinda de particulares efeitos especiais, cada vez mais capazes de estabelecer uma proximidade da animação com a imagem real. Ainda assim, conseguimos conceber que em ambos os casos, implica ou explicitamente, o recurso à linha como um veículo tradutor de ação possa emergir. Numa ressalva, afastamo-nos desde já, de qualquer visão mais simplista que pudesse inicialmente considerar a animação como uma produção inteiramente dedicada ao uso exclusivo da linha, ou à imaginação e a um maravilhoso mundo destinado essencialmente a simplificar mensagem. A qual muitas vezes a ser direcionada a uma audiência majoritariamente mais juvenil, no sentido de se afastar de temáticas mais realistas, ou expressões da linha algo mais simplistas. Pretendemos antes, valorizar um efeito de realidade transcrito pela imagem em movimento e considerar significativamente as relações mantidas entre a imagem animada e as partes do real, através dos seus pontos de encontro. As quais incluem visão estética, temática e técnica. No fundo, considerar as valências e as capacidades da animação para questionar uma relação com o mundo, para questionar leituras do nosso olhar, e muito particularmente atender ao valor estruturante e plástico de uma linha, valorizando alguns dados que se apresentem como oportunidades de estudo e criação de imagem. O efeito de realidade transcrito pela imagem em movimento e o destacar de aspetos relevantes contidos em elementos focais e lineares presente em imagem animada, será analisado detalhadamente mais adiante, através de duas representativas obras de cinematografia de animação, onde as mesmas remetem elas próprias para metáforas do ato de criação da imagem. Sendo que, através desse processo de enfoque, se acentua a presença da linha em ação de um modo estrutural. De um modo abrangente pretendemos ainda remeter para um olhar dirigido à animação, como uma representação inscrita em um meio, que vai tomando em si mesma o meio de apreender o mundo em redor.

Grandemente proporcionado pelo estudo e desenvolvimento da forma representada, centralizada em enquadramentos e deslocamentos focais ao longo de linhas estruturais que imprimem a sensação de ação. Traduzindo de um modo simbólico a imagem, que se ajusta e reproduz uma visão humana. Pela inclusão múltipla de inúmeras fontes de informação, seja por primeiras noções de perspectiva, seja por fotografia para capturar uma parte da realidade e manter imagem dentro de um enquadramento, seja pela expressão criativa desafiadora dos processos de desenvolvimento e transformação da imagem. Quer advenham essas impressões de ação a partir de elementos bi ou tridimensionais, impressas em papel fotográfico ou através de algo iluminado, estáticas ou em movimento, desenhadas ou imaginadas. Podendo-se então passar por um processo de procura de se ampliar apreensão formal e compreensão do movimento implicado. Concebendo-o através de decomposição imagem a imagem, elemento a elemento, capacitando-o a um nível de informação capaz de ampliar a sua possibilidade detalhada de compor, deslocar, acentuar, focalizar, dirigir, recriar. Desenhando. Compondo. E essencialmente, abrindo assim um espaço de reflexão de distinção entre representação, realidade, imaginação. Certo é, que, nesta paulatina descoberta das imagens que ganhavam vida durante uma projeção e deixavam marcas numa humanidade que historicamente se abria a enquadrar possibilidades de imagem que fossem distintas da realidade factual do presente, decorria um elaborado processo de descoberta. O procurar e o encontrar de uma intensa disponibilidade para a atenção emergindo simultaneamente ao longo de se assistir a uma abertura ao cinema e aos seus potenciais. Em termos simbólicos poderíamos quase dizer que, após o realismo fotográfico de observação de um simples comboio que chega ao cais, chegaríamos a uma reprodução do espaço-tempo numa projeção de tela, mas também nas nossas mentes. O cinema de animação, por meio de uma sua especificidade técnica relativa a um sistema de composição de imagem por imagem, estando intimamente ligado à palavra cinematógrafo, abre implicitamente a implicação de uma espécie de criação de tempo próprio e de escrita do movimento. Pelo ato de o atender, de o apreender, captar, desenhar e vir a imprimir ‘anima’, ‘vida’. Esta possibilidade de criação de imagem de animação, que também poderia ser advogada como uma arte de contar detalhe e sequências de olhar, de instantes, de ideias, de ações, de ligações, de matérias físicas, ou outras, por via de um enaltecer do caráter de movimento que vai emergindo do desenho, da pintura, da plasticina, dos objetos. E através do qual, a imagem pode assim vir a acentuar, perpetuar e promover o desenvolver de um olhar sobre ela. Através dela mesma. E por meio do enfoque centralizado numa quase promessa de persecução de uma ação, de uma linha que está lá, e sabendo que algo lhe advirá ao longo do

mover. No fundo, no que implica de intermeio de dispositivos construídos para o efeito, o cinema permite fundamentalmente uma interrogação a partir de uma realidade observada. Pela noção de ‘real’, quer aqui referir-se a algo relativo a uma existência física, factual, na natureza e nas sociedades humanas. Aliás, deve ainda referir-se que um filme realizado a partir de fotografia cinematográfica do real implica em si, a reconstrução de uma composição criteriosa e de algum modo encenada, recorrendo a cenários naturais ou construídos, alinhamentos sequenciais de ação, e por vezes incluindo atores. Os apelos de atenção à imagem produzida, sendo dirigidos ao olhar do espectador contêm em si mesmo o pressuposto da emergência de uma leitura que tende a aproximar o cenário e os acontecimentos fictícios, tidos ao longo da leitura, praticamente como uma realidade espelhada. Contudo, no caso específico da animação de imagem cinematográfica, poderia dizer-se que se amplia e se acresce uma via aberta para a inclusão de conteúdos e processos dinâmicos de um campo imaginário infindo, com a possibilidade de se modificar a estrutura de impressão da realidade através de imagens em movimento que podem assumir as mais variadas formas, técnicas e mensagens. Sejam esses elementos em conformação, acentuações impressas de elementos explícitos ou implícitos a acontecer ao longo do discorrer da criação de mensagem, anunciando, entre outros, valores de uma possibilidade de composição e estética de natureza composta, aludindo-se permanentemente, a um seu espaço de criação de imagem. Como refere Bastien Cheval (2014)⁴⁵⁰ em ‘*A animação e a interrogação do real*’, “no entanto, apesar de uma superfície desenhada, pintada ou modelada que não mostra qualquer preexistência na natureza como na fotografia, o filme animado é por essência um objeto híbrido que carrega em si uma parte da realidade impressa na sua técnica, qualquer que seja o registo ou a estética abordada”^{451 452} (Cheval, 2014, p.8). Seja através de um traço de lápis, ou do processamento de matérias, ou por meios de representação digital, a representação assumida como uma extensão direta do criador numa humanidade que dá à imagem animada todo o seu empenho emocional. Pode mesmo dizer-se que a capacidade de maravilhamento que a animação consegue produzir esteja enraizada nas

⁴⁵⁰ Cheval, B. (2014). *Le cinéma d'animation et l'interrogation du réel: hybridations et enchevêtrements du domaine de l'humain et de l'image par image* (Doctoral dissertation) Montpellier III: Université Paul Valéry.

⁴⁵¹ Texto original: “Pourtant, en dépit d’une surface dessinée, peinte ou modelée ne laissant rien paraître d’une préexistence dans la nature comme pour la photographie, le film d’animation est par essence un objet hybride qui porte en lui une part de réel imprimée dans sa technique même, quels que soient le registre ou l’esthétique abordés” (Cheval, 2014, p.8).

⁴⁵² Cheval, B. (2014). *Le cinéma d'animation et l'interrogation du réel: hybridations et enchevêtrements du domaine de l'humain et de l'image par image* (Doctoral dissertation).

próprias origens da relação humana com a imagem, nomeadamente na associação do desenho à ideia, à síntese, ao símbolo, dando origem à evocação do seu conteúdo, reinventando percepção através do movimento e significado poético da imagem. E, por maioria de razão, ao carácter primordial da linha. Mas poderíamos ainda dizer neste momento, que um outro relevante componente do poder da animação consista na possibilidade de apreensão de traços característicos da realidade, numa procura de os sintetizar e de se os revelar acentuando-os por vezes para traduzir movimento e dar expressividade às imagens, num valor de tradução de linhas de ação significativa. No âmbito das técnicas digitais de animação atualmente disponíveis, a coabitar com um património de criação de imagem animada em contínua expansão, reinvenção e recriação de múltiplas técnicas mistas de composição de imagem, mantém-se surpreendentemente um seu carácter de fascínio. E mesmo no evidenciar de técnicas que remontam ao amanhecer dos tempos, alguns dos potenciais dessa magia parecem permanecem intactos.

Deste modo, o cinema de animação, conhecido e distinguido maioritariamente pelo carácter da sua representação, que sendo diversificado e multiforme, tanto esteticamente como pelas implicações visuais do seu suporte, dificulta algumas tentativas de definição mais gerais e exatas. O necessitar, e por vezes até carecer, de alguma categorização de produções para se chegar a alguma especificidade formal e técnica, remete para que por vezes possa não ser tão amplamente reconhecido dentro de noções mais abrangentes de cinema. A uma complexidade advinda dos seus distintos padrões técnicos e estéticos, acresce o necessário enquadramento temático que dá forma a géneros distintos, como são exemplos o da animação na produção de comunicação científica, comédia, entre outros. Na sua génese, implicando uma ligação, um assimilar de dados, ou pontos de contacto relativo a temáticas contextuais, mas no âmbito de tratamentos específicos de imagem apresenta-se com claras distinções relativamente aos procedimentos de registo de imagem a partir do real. Com efeito, o carácter de ‘recriar’ da animação, recorrendo a uma diversidade formal disponível e a um infindo potencial de composição criativa, abre uma flexibilidade e uma multiplicidade de extraordinário valor. Podendo mesmo dizer-se que, ultrapassando a sua potencialidade de recriação, e como arte de representar o movimento, a animação seja antes de tudo, um veículo de gestão temporal da imagem. No seu âmago, encontramos intrinsecamente presente a linha em ação. A qual, um seu fundamental veículo de elaboração, capaz de abarcar relações de forças espaciais e temporais. E até, capaz de as traduzir a ambas, numa única linha.

Ao longo das múltiplas vias de exploração do movimento e especialmente atendendo ao desenvolvimento de linhas em ação no espaço, entendeu-se como relevante, denotarem-se a alguns relevantes trabalhos que fizeram parte da acentuação e descoberta de linhas de movimento. Para o que se referem alguns exemplos paradigmáticos de uma arte cinética, associando a impressão de movimento ao que seriam diversos modos de expressão artística dessa mesma procura. O âmbito tanto de imagem bidimensional fixada quando uma exploração tridimensional do gesto que imprime a linha, revelam os múltiplos caminhos de perseverar essa procura. Pelo que, se refere, a influente exposição coletiva “*Le Mouvement*” (1955), exibida na Galerie Denise René em Paris, com trabalho artístico de Alexander Calder, Marcel Duchamp, Yaacov Agam, Pol Bury, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely e Victor Vasarely, cujas palavras expressaram: “Encontramo-nos no início de uma grande era. A era começou agora, na qual são possíveis projeções escultóricas em ecrãs bidimensionais e tridimensionais, tanto de dia como de noite”^{453 454} (Vasarely, 1955). Essas obras, contribuindo significativamente para o desenvolvimento de formas de arte cinética onde os elementos – movimento, espaço e tempo – são visualizados por meio de várias abordagens artísticas, chegando a incluir a expressão fílmica, vieram a expandir a linguagem da arte de modo que, determinantemente, se assistia à sugerida inclusão de uma dimensão do mover. “A tela é plana, declara Victor Vasarely, mas permitindo o movimento, ela também é espaço. Portanto, não tem duas, mas quatro dimensões”.^{455 456} Qual missiva de expressão capaz de anunciar a chegada e a contemplação de uma quarta dimensão disponível para a percepção visual, mesmo em plano bidimensional. Com efeito, as ferramentas de gestão do tempo que permitem elevar a evidência da noção de movimento tecnicamente sugestionado por técnicas de repetição, ou deslocamento de imagem, ou registo de linhas de dinâmica, foram amplamente utilizadas em formatos de imagem fixada, ou digamos que estática, como em pintura, fotografia, cronofotografia, escultura, instalação. A título de exemplo, podemos observar a pintura ‘*Nu descendant un escalier, n°2*’ (1912) de

⁴⁵³ Referência original: “We are at the beginning of a great era. The era has now begun in which sculptural projections on two- and three-dimensional screens are possible, both day and night” (Vasarely, 1955). Manifeste jaune « in the catalogue » *Le Mouvement. The Movement* «German translation Jean-Louis Ferrier, “Conversations with Vasarely” (Cologne: Galerie Der Spiegel, 1977), p. 173f. ».

⁴⁵⁴ Manifeste jaune, ZKM. Em linha: <https://zkm.de/en/artwork/le-mouvement-the-movement-paris-1955>. *Le Mouvement / The Movement / Paris 1955 | ZKM*. Acedido em 17.12.22.

⁴⁵⁵ Nota: Arnauld PIERRE, «OPTIQUE ET CINÉTIQUE ART», *Encyclopædia Universalis*. Em linha: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-optique-et-cinetique/>. Acedido em 16 dezembro 2022.

⁴⁵⁶ Referência original: “L’écran est plan, déclare Vasarely, mais permettant le mouvement, il est aussi espace. Il n’a donc pas deux, mais quatre dimensions”.

Marcel Duchamp, (Imagem 7). Ou, a exploração de caminhos visuais proporcionados pela fotografia e pela cronofotografia que encontramos nos estudos da marcha de Étienne-Jules Marey (1882) (Imagem 8, 9 e 10). O acesso a linhas de dinâmica ao longo do deslocamento, por d'Edward Muggerridge (1880) (Imagem 11). Ou as linhas de luz presentes em fotografia de Pablo Picasso (1949) (Imagem 12, 13 e 14) nas quais a representação do gesto e do movimento implicado, surge através da impressão de linhas de luz no espaço, acentuando o registo progressivo dos estágios da deslocação e tornando-se em si mesmos, a forma com a linha fixada. Estamos, através destes estudos, ensaios e modos de captura do que se move no espaço, a confrontarmo-nos muito mais do que com linhas de contorno. Acolhem-se os contornos, mas acentuam-se e destacam-se os percursos e linhas estruturais indutoras da sensação dinâmica subjacente. Aliás, assistindo-se intrinsecamente a prevalente redimensionar do que cabe na forma em mobilidade com toda uma panóplia de dados emergente. E muitas vezes discerníveis apenas pelo acesso a impressão de linhas. O que contribuiria para a procura e o encontro de modos de uma re-dimensão técnica por via de uma intencionalidade de criação da impressão de movimento. Concebida como capaz de produzir ação, sensação de movimento, e por fim, animação da imagem. Nesta, a noção de representação, implica o uso do desdobramento do movimento, que apenas é percecionado dinamicamente com a exibição cinéfila, e, que, portanto, supõe modos de distanciamento com gestão de imagem adequáveis às novas propostas cinéticas de apresentação final da imagem.

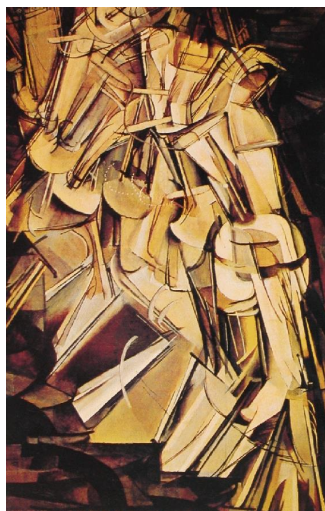


Imagem (7) Marcel Duchamp “Nu descendant l’escalier, n°2” (1912).

In: Marcel Duchamp. «Nu descendant un escalier», 1912 | Download Scientific Diagram (researchgate.net).
Acedido em 19.01.2021.



Imagem (8 e 9): Estudos da marcha de Étienne-Jules Marey com a Cronofotografia.

Imagem (8) In: Mili Gjon | Nu Descendant L'Escalier (Hommage a Marcel Duchamp) | MutualArt.
<https://www.mutualart.com/Artwork/Nu-Descendant-L-Escalier--Hommage-a-Marc/B9E3655195FD2317>. Mili Gjon | Nu Descendant L'Escalier (Hommage a Marcel Duchamp) | MutualArt. Acedido em 19.01.2021.

Imagem (9): In: Mili Gjon | Nude descending a staircase (1950) | MutualArt.
<https://www.mutualart.com/Artwork/Nude-descending-a-staircase/8BB0C5AD6B0FD171>. Acedido em 19.01.2021.

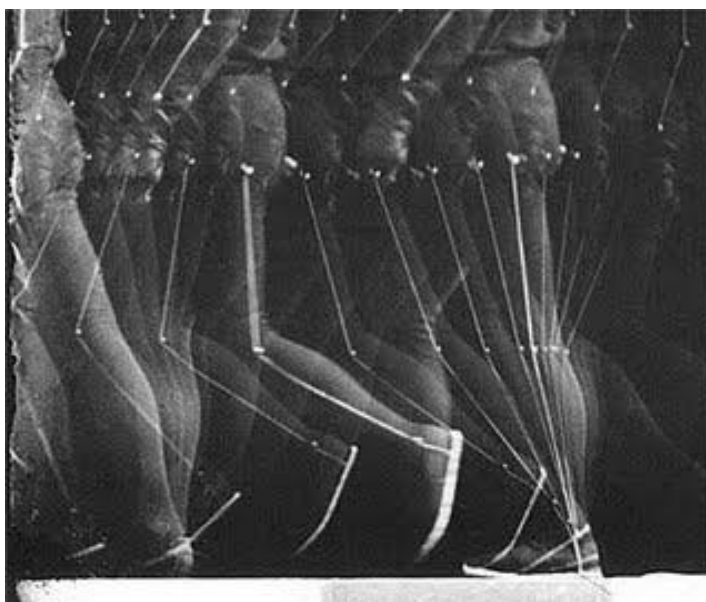


Imagem (10): Estudos da marcha, Étienne-Jules Marey.

In: Étienne-Jules Marey, Études de la marche par la Chronophotographie, vers 1882. I-MEDIA: Nu descendant un escalier de Marcel Duchamp (imediaweb.blogspot.com). <http://imediaweb.blogspot.com/2010/09/analyse-type-dune-oeuvre-dart.html>. Acedido em 19.01.2021.

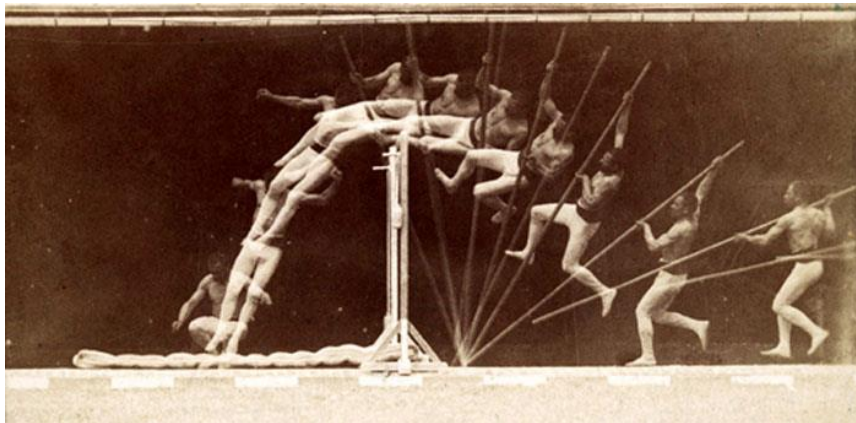


Imagem (11): Linhas dinâmicas de deslocamento, Edward Muggeridge, 1880.

In: I-MEDIA: Nu descendant un escalier de Marcel Duchamp (imediaweb.blogspot.com). Acedido em 19.01.202.



Imagem (12): As linhas de luz de 'Picasso's Bull.

In: Mili Gjon. <https://www.mutualart.com/Artwork/PICASSOS--BULL-/F7B8C031FDE5AA7F>
PICASSO'S BULL“, 1949. Acedido em 19.01.2021.

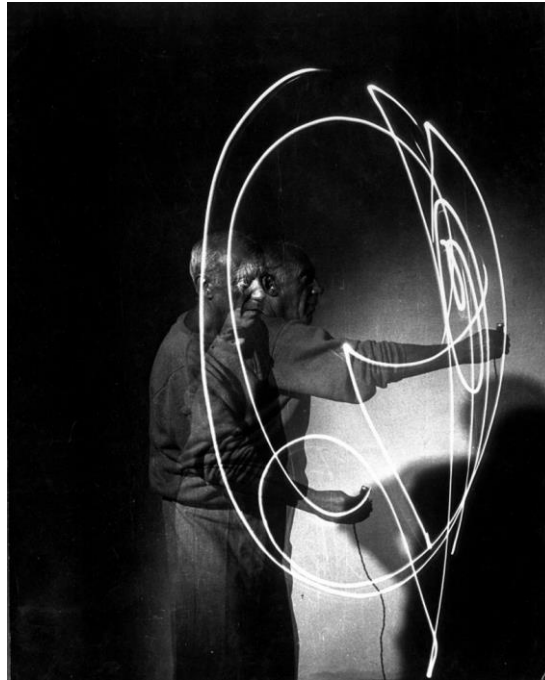


Imagem (13): Desenhos de linhas luz de Pablo Picasso.

In: Mili Gjon image courtesy LIFE magazine – gjon mili. pablo picasso's light drawings from 1949 (designboom.com). Em linha: https://www.designboom.com/art/pablo-picassos-light-drawings-from-1949/?utm_campaign=daily&utm_medium=e-mail&utm_source=subscribers. Acedido em 19.01.2021.

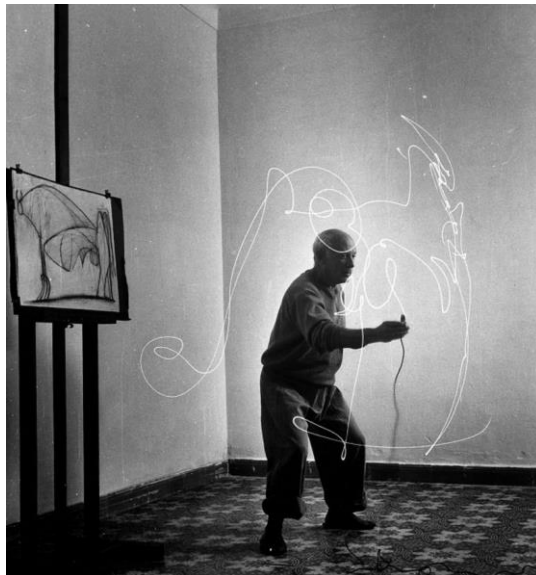


Imagem (14): O gesto em desenho de linhas luz de Pablo Picasso.

In: Pablo Picasso's light drawings from 1949.image courtesy LIFE magazine – gjon mili. Em linha: [Pablo picasso's light drawings from 1949 \(designboom.com\)](https://www.designboom.com/art/pablo-picassos-light-drawings-from-1949). <https://www.designboom.com/art/pablo-picassos-light-drawings-from-1949>. Acedido em 19.01.2021.

Diametral e historicamente, aproximando-nos da animação, referindo o trabalho de Walt Disney (1901 - 1966), na sua vasta procura de apropriação de uma informação cinética no domínio do realismo, precisamente para a transcrição dos movimentos de impressão inspirados em imagem do real. E, ainda, o trabalho de Norman McLaren (1914 – 1987), na procura de estabelecer um diálogo privilegiado entre o processo criativo do artista e a sua obra final. E conduzindo a um abrir de portas para abordagens que recorrem a processos de síntese e impressões de movimento, num à priori que gerou novos formatos. Imagem por imagem, numa relação livre com a realidade, habilmente apropriada a partir de fragmentos visuais, ajustados à sua tradução focal e gráfica, traduzindo movimentos capturados nos seus diferentes processos de desdobramento.

Passando-se assim a assumir, a via de uma propriedade da imagem móvel que conta com uma nova possibilidade. A de se vir a estabelecer uma proposta como uma relação visual, que conta com uma dimensão implicada que é precisamente, a leitura do que se move e a abstração interior do espectador. Aliás, um processo de composição visual, que verdadeiramente também ao espectador pertence. Muito, por também, poder trazer alguns elementos de significação ligados à realidade e outros diferenciadamente sugeridos por uma proposta dinâmica de apropriação dos elementos apresentados em continuidade. Eis, pois, explicitada mais uma valência da animação, neste inerente à priori, que permanentemente remete para uma apropriação da percepção de dinâmica. Sugerindo um campo visual que permite estabelecer de ligações implícitas no interior de uma proposta de sequenciação de imagem, convidando a um conectar de elementos lineares do que se apresenta como ‘contínuo’. *E* que, de algum modo, esperamos que aconteça em modo quase perpétuo. Pelo que, poderíamos dizer também, acontecer no interior de um processo de trabalho que consubstancia elementos do que é primordial. Quer no momento da sua criação, quer da sua projeção, no pressuposto intencional da sua leitura. Uma linha em ação no espaço, fortemente ligada ao potencial para animar, ou (re) criar o movimento, atribuindo-se uma dinâmica a elementos que na origem da sua composição são tidos como estruturas, focos e instantes, momentaneamente estáticos. Tal, através das potencialidades técnicas de composição e da leitura interpretativa do movimento, disponibilizadas pelas características do médium, da interpretação do animador e consequentemente do leitor. Digamos que, tendo-se em conta uma figuração especializada nas impressões de transição alocadas entre imagens, remodelando sequencialmente a sucessão formal, para que durante a projeção se estabeleçam os processos de ligação estrutural, se estabeleçam conceções e linhas de leitura. De um modo amplo, a criação de imagem para

animação, considerada como uma via composta na direção de um exaltar da imagem, é imensamente capaz no seu uso da linha. Atribuindo deslocação, atitudes humanas a humanos, atitudes humanas a não humanos, a animais e plantas, a objetos, a cenários ou outros, e até no aparente vazio. Na procura de vivificar mito e parcelas da realidade. Podendo mesmo fazer emergir referentes culturais, psicológicos, estéticos, associando-os intrinsecamente à linha, ao espaço, à cor, à textura, à luz, à linguagem gestual, à linguagem de desenvolvimento das formas. Gerindo um conjunto grandioso de informação e um elaborado número de componentes, que parecem fazer emergir o perscrutar de processos de síntese e suas dinâmicas compositivas, a confluir na leitura visual. Baseando-se, pois, em técnicas que envolvem um domínio muito acentuado de componentes sequenciais de imagem, em abordagens sujeitas às contingências materiais da própria constituição morfológica das figuras e tendo no modo de se moverem no espaço, uma forma de proporcionar uma relação visual criativa com dimensões cénicas e espaciais inclusivas. Desta relação intrínseca entre a constituição e a percepção, trazendo para um palco único as intenções temáticas e emocionais do autor, a par de um envolvimento do olhar e interpretação do observador, nasce a linha dinâmica como uma mensagem emanada a partir de uma substância móvel. Quer seja a partir da argila, na sua qualidade de matéria escultórica, ou do traço da linha numa folha branca, da mancha sobre um suporte digital, nascem os elementos visuais pelos quais um apelo de leitura dinâmica, nasce. Eis que, um ser se reconfigura, e ainda que não trazendo a realidade objetiva em cada registo gráfico, desperta e emite apelos de ligação e desafios para um relacionamento com a própria realidade em si mesma. Esta a expectativa intrínseca, plenamente assumida como um apelo de atenção dirigido ao espetador, para que este apreenda a figuração como que animada de vida em si mesma e por direito próprio. Nascida em sequências de figuração animada com vista a fascinar o espetador à medida que este questiona a sua relação com o próprio ato de criar, a sua capacidade de agir no ambiente em redor, inspirando, modelando, acentuando e modificando a forma como o vemos, como o vivemos, e desejavelmente potenciando horizontes através dos quais, por vezes, não imaginámos antes prosseguir. Verdadeiramente, um permanente apelo a simbolismo intrinsecamente ligado ao que nos define como humanos. Em modalidades cinematográficas de animação que capturam e reproduzem imagens inscritas desde o início remoto dos tempos, através de uma linha premente. Muitas vezes quase invisível, que gere passagens, figuras, ambientes que se transformam ao longo do tempo, reforçando tanto memória como advir. Numa dimensão gráfica capturada nas vias de uma quase transcendência pelo movimento que ofereça um modo de olhar. Ainda que seja o de um mundo aparente, na expectativa de contar com o

restaurar de uma composição e leitura, significativo campo de emoção, por meio da familiaridade com elementos reconhecíveis, situações retratadas, sugestões expansoras do imaginário. Num desígnio gráfico que captura e pretende transcender o próprio movimento que regista. O que, naturalmente, implica um conhecimento de operações formais na gestão dos dispositivos, oferecendo, pois, uma aparência, a qual, quase impõe um compor reflexivo de ambas as partes. Eis-nos, pois, perante o enunciado de um traço humano possivelmente advindo de muito detrás, restaurado por um artifício visual de apreensão do real e da sua reprodução em imagens. E que, na sequenciação das formas continua a apelar a uma mesma composição de processos visuais. Trazem um olhar para as infindas vias do conformar. Mas igualmente solicitam o olhar do espectador, numa encenação que se justapõe ao seu próprio universo interpretativo e através do qual se permite estabelecer pontes, para que, por momentos se possa nele ‘perder’, retornando depois, quem sabe, renascido de impressão e recomposição interior. Diríamos assim, poder estar a falar-se de uma tradução gráfica de tal modo intrincada, que inevitavelmente nos remete para processos de leitura em profundidade. Como refere Graça (2002) ⁴⁵⁷ no seu trabalho de investigação ‘*Entre o Olhar e o Gesto: elementos para uma poética da imagem animada*’, a “tradução gráfica da profundidade não é só um modo de representar o mundo tridimensional sobre a superfície bidimensional, mas o modo que irá permitir a sua observação e hierarquização em planos: sua racionalização. A análise e a memória tornam-se visuais, e o desenho é o único instrumento adequado na conversão do sensível em inteligível” ⁴⁵⁸ (Graça, 2002, p.48). Estamos deste modo a considerar o estudo da animação como uma linguagem que, ao poder aqui estar acentuadamente apoiada no discorrer do elemento linha dinâmica, como meio de acentuar processos de profundidade e ação contemplativa, nos permite contar com essa sua valência implicada. Pelo que, dirigirmo-nos seguidamente para a imagem fixa e o mover implicado de intencionalidade e acentuação interpretativa.

⁴⁵⁷ Graça, M.E. (2002). *Entre o Olhar e o Gesto: elementos para uma poética da imagem animada*. Lisboa: Universidade Nova Lisboa.

⁴⁵⁸ Graça, M. E. (2006). *Entre o Olhar e o Gesto: elementos para uma poética da imagem animada*. São Paulo: Editorial Senac.

II.4.2 - A imagem fixa e o mover implicado

Através de uma linguagem visual em franco desenvolvimento no mundo cinematográfico, refletindo a apropriação de dimensões do movimento gerado por direções giratórias, por deslocamentos simples, por desafio à gravidade ou de acordo com ela, o estabelecimento de movimentos chave que delineiam progressão e efeito formal, fazia-se assim renascer uma imensidade de saber contida numa história da percepção do movimento de longuíssima data. Trata-se do estabelecimento de um movimento que parte da deslocação de um ponto fixo, deslocando-o para frente ou para trás, flexibilizando o seu posicionamento no contexto de um espaço que é um enquadramento, para chegar a um dimensionar visual de acordo com um contínuo processo de síntese e uma estruturação focal de onde emerge a ideia de ação. A montagem de uma sequenciação de espaço e de tempo, que modula a própria imagem e clama no imediato pelo que está por vir sequencialmente e, muito, pelas subjacentes relações com o contexto em torno. Quer seja por via da composição visual, quer da narração, quer da sonorização, quer da iluminação, assiste-se ao lançamento de trilhos de ideias que convidam o espectador a compartilhar ativamente um percurso vivo no seu universo interior. Imagem fixa a imagem, instante a instante, som a som, uma sequenciação fixa de múltiplos elementos, como uma base da composição plenamente imbuída do movimento implicado. Um espaço, aliás, por natureza, modulado pela difusão da composição da imagem que vive na atmosfera dos locais, do silêncio e dos ecos, intentando resgatar o momento presente, como quem o quer imprimir na imagem o que poderia reproduzir infinitamente. Movimento e vida numa intenção de resgatar uma intrínseca ligação que conforma tanto fantasia, quanto pretende capturar totalidade e presença. A criação animada que vive do estabelecer de padrões de estrutura espaço-temporal, instante fixo a instante móvel, adaptados a um prosseguimento dos processos imagéticos a discorrer durante a projeção de imagem, contando com a atividade intrínseca do criador e do espectador. Desenho pelo desenho e desenho pela dimensão poética do desenho, conferindo um movimento com uma execução processual na demonstração da ação convergente. Sempre imagem a imagem, num espelhar do caráter maravilhoso que encerra, no âmbito de uma economia de efeitos, capaz de desencadear a sugestão que apenas anuncia o curso de uma ação na mente de quem observa e lê. É tudo isto, o que cabe, neste enriquecido meio de expressão. A acontecer mesmo no interior da imagem fixa, no interior do mover implicado, no interior da viagem de uma linha dinâmica e mesmo quando a operar num interior silencioso e invisível.

E se pensarmos que o cinematógrafo dos irmãos Lumière (1895) apresentando imagens isoladas e relativas a uma captura do cotidiano, então sem o recurso sonoro, nem edição, contando com a admiração do espectador que reage com espanto perante a dimensão de uma reprodução da realidade, podemos ainda melhor situar este efeito. Qual progresso técnico que proporciona uma aproximação à realidade de modo tão fidedigno, e ao mesmo tempo, capaz de remeter para uma distinção clara do ambiente, para nos oferecer perspetivar. Muito quase que por uma espécie magia imanente. O que, anteriormente seria proporcionado por uma construção imaginativa apresentada em caixas de luz e movimento, como são exemplo o cinetoscópio de Thomas Edison ou os brinquedos óticos. Uma dimensão de espanto, que poderemos imaginar, e importa não esquecer, num crescendo de novas apreensões e descobertas perante a maravilha de um processo de visão através da luz. Perante uma ótica científica cativada ao perscrutar dos mais ínfimos detalhes das formas. Perante os focos distintivos entre personagem, ação e paisagens, como que perante um espelho, que é também uma outra oportunidade de visualização e conceção do real. Uma memória do movimento do mundo que despertava dos mais confins de um universo de sentidos. Esta a viagem de uma imagem fotográfica, momentaneamente fixa e estática, qual dimensão de um ponto de chegada e partida. Uma relação formal vigente que vive do deslocamento e de evoluções gráficas criteriosamente alinhadas. Pois que, a relação com a imagem em movimento agora projetada, associa vida à visão do real. Seja ela no seu estado estático ou dinâmico, por via de movimento implícito e explícito, não podia outro que não representar uma possibilidade de participação na percepção do mundo. E resultar numa expansão concetual e criativa de produções. Seja emergindo como possibilidades de aprofundamento da ação, ou, apenas, redesenhando-a contando com o ancorar nalgum gesto. A natureza revista numa representação que agora cria a distinção entre o tempo das filmagens, o tempo de projeção das imagens a irromper em novos processos de criação de renovadas imagens em movimento. Levando à descoberta e à redescoberta dos acontecimentos que passavam a ser seguidos, reconstruídos, recompostos num criar imagético e num contar histórias cinegráficas. Por intermédio deste novo meio que, apresentando a captação de porções da realidade, produz sequências de ideias e corresponde à mobilização da aspiração de conhecer, compreender, saber, descobrir, divertir, ainda que em distintas categorias temáticas, procedimentos, fatores temporais, resultados analíticos de imagem gerada no contexto dos diferentes propósitos críticos.

Mas se uma dimensão de estudo do movimento e a criação de imagem para cinema de animação ganhou uma tamanha valência multifacetada de exploração do mundo, não nos

podemos esquecer o como uma alvorada da imagem cinematográfica partia de conteúdo de imagem fixo sujeitando- a algum tipo de transformação. Efetivamente, é através dessa necessidade e prova de superação da realidade crua, que emerge a utilização desta nova ferramenta. E mesmo perante cada novo domínio de exploração de imagem assente em recursos de tratamento visual, podemos voltar atras, ao que é atribuível a pioneiros da animação. Pensemos em Georges Méliès, (1861 -1938), ilusionista e cineasta francês, famoso por liderar muitos desenvolvimentos técnicos e narrativos no alvorecer do cinema. “Considerado por muitos como o pai dos efeitos especiais - e até mesmo do cinema narrativo. Entre 1896 e 1912, Méliès criou mais de 500 filmes, combinando truques de palco com os primeiros efeitos óticos para produzir alguns dos mais conhecidos filmes de efeitos especiais” ⁴⁵⁹ (Gress, 2014, p.23) ⁴⁶⁰, aliás, sendo ‘um dos primeiros experimentadores franceses a filmar narrativas ficcionais’ ⁴⁶¹. O que aconteceu graças a uma capacidade de manipular e transformar a realidade através da cinematografia fazendo uso de efeitos especiais e desenvolvendo técnicas variadas como a de ‘stop-motion’, exposições múltiplas, camara rápida, dissoluções de imagem, filme colorido. Podemos até referir, dois dos seus filmes mais famosos, *Le voyage dans la Lune* (1902) e *Voyage à travers l'impossible* (1904), onde se narram jornadas fantásticas inspiradas nas obras literárias de Júlio Verne ⁴⁶² ⁴⁶³. Acontece que até aí, a noção de um efeito de continuidade que imprime impressão de movimento a partir de imagem fixa sujeita a transformação, esteve presente. Tratando-se de um iniciante recurso exploratório da imagem cinematográfica, mas que viria a manter atualidade, permitindo a ampliação do estudo do movimento e uma extensa criação de imagem para cinema de animação. Sendo para tanto importante, manter as anteriores considerações e pressupostos dirigidos a uma perspectiva de uma dinâmica integrada no enquadramento global. Isto porque, perante o lidar com a imagem fixada para efeitos de mover implicado, enfrentamos plenos domínios de composição dinâmica em campo visual

⁴⁵⁹ “Georges Méliès is considered by many to be the father of special effects – and even of narrative cinema, for that matter. Between 1896 and 1912, Méliès created over 500 films, combining stage trickery with early optical effects to produce some of the most well-known early special effects films” (Gress, 2014, p.23).

⁴⁶⁰ Gress, J. (2014). *[digital] Visual Effects and Compositing*. Indianapolis: New Riders Publishing.

⁴⁶¹ Georges Melies | Biography, Films, & Facts | Britannica. Acedido em 20 janeiro 2021.

⁴⁶² *Le Voyage dans la Lune* (1902) - Georges Méliès. Em linha: *Le Voyage dans la Lune* (1902) - Georges Méliès - (HQ) - Music by David Short - Billi Brass Quintet - YouTube. Acedido em 20 janeiro 2021.

⁴⁶³ *Voyage à travers l'impossible* (The Impossible Voyage) by Georges Méliès (1904). Em linha: *Voyage à travers l'impossible* (The Impossible Voyage) by Georges Méliès (1904) - YouTube. Acedido em 20 janeiro 2021.

bidimensional. O qual mantém a importância de se lidar com o aspecto estruturante de uma tensão dirigida, como fundamental. Ou, dito de outro modo, em termos visuais e panorâmicos, também no caso de imagem considerada para efeitos de estudo de movimento em animação, a dinâmica intrínseca à forma, pressupõe que cada objeto no seu espaço, ou parte dele ao longo de transformação de imagem se encontre num enquadramento fixado. Sendo concebido, em si mesmo, como fixado. E, em simultâneo como um acontecimento dinâmico, de onde deriva um consequente campo de interações mútuas no espaço de uma composição global. Aliás, como referido por Rudolf Arnheim (1992), quando destaca que “a dinâmica inerente a qualquer forma, cor ou movimento em particular, pode fazer sentir a sua presença se se integrar na ampla dinâmica da composição total” (Arnheim, 1992, p.423). Assim, este trabalho, ao propor o desenvolvimento de um modo de olhar através da linha no seio de uma sua expressão dinâmica, implica manter o reconhecimento do conjunto de forças que levam ao progresso do mover, ou da transformação de algo, materializando registo. E mesmo, quando apenas retrate uma impressão de movimento fortemente implícito. Para o ilustrar, passaremos de seguida a pensar em linhas de um espaço fílmico no enquadramento de animação cinematográfica. Especialmente dirigindo-nos a parcelas de informação sustentadas na linha dinâmica e respetivos efeitos visuais decorrentes dos seus processos de conformação, nos permitem referenciar os efeitos de impressão de movimento.

PARTE 3

PARTE 3

CAPÍTULO III - A linha dinâmica no espaço de produção fílmica

III.1 - O discorrer de uma linha em cinema de animação

No presente capítulo intitulado de ‘a linha dinâmica no espaço de produção fílmica’, querendo continuar a referir-mo-nos transversalmente à linha, importa recordar que se pretende observar o discorrer de uma linha vista como um recurso visual dirigido a particulares aspetos do mover em cinema de animação. Decorrendo aqui de uma nossa direção de análise auxiliada por um aspeto qualitativo da linha que imprime sensação de mover sustentado por campos de dinâmica visual. Na perspetiva de se procurar ampliar uma visualização tanto abrangente, como também específica, captando relevantes dados do movimento que sejam potencialmente determinantes para a leitura de imagem produzida em contextos de animação.

Como referido em capítulos precedentes, pela grande complexidade visual e conceptual de acesso a este elemento - linha dinâmica - em destaque, optou-se por se situar a título de investigação, uma linha de referência de apoio estrutural e de sustentação visual das reflexões. Implicando-a sobre a imagem em estudo e observando o modo como se ajusta a uma progressão formal impressa de qualidade dinâmica. Servindo esta, como uma espécie de referência matricial de análise, detalhando o acesso e a descrição de relações espaciais da forma, mas também permitindo aferir relações desta para com o ambiente em que se desenvolve e progride. Essa linha de apoio visual, como que representante de uma primeiríssima referência à noção de uma ‘tendencial flutuação’ e a relevante força de inflexão, aparece aqui traduzida na impressão de uma confluência dinâmica que permite destacar particulares momentos-chave. Num enfoque espacial do instante, determinante de um impulso que gera desenvolvimento, redireccionamento e reequilíbrio no espaço de um contexto, através do constante gerar de pontos de progressão a ter em conta. Portanto, uma linha dinâmica considerada como uma estrutura de referência que acompanhará os destaques de imagem em análise. Deste modo, ressalva-se que para uma melhor apreensão, se optou ao longo deste estudo aplicado, por se procurar evidenciar esta linha como uma identidade referencial capaz de revelar e suportar visualmente relevantes aspetos de dinâmica. A constatação inicial de campos de maior tensão e sentido do mover, sugeriram a alocação principal desta. Implicando-a, sobretudo nalguns casos, em distintos posicionamentos de base, de acordo com o que fosse mais pertinente no

espaço visual do enquadramento como um todo. Considerando-a sempre, e apenas, como um auxiliar no âmbito de um possível suporte de observação, mas com valor para a leitura da progressão do desenho em enquadramento visual. A consideração desta particular linha de apoio visual, de caráter flexível e por vezes destrinchável pelo seu elevado aspeto qualitativo de uma inflexão situada contextualmente num ambiente de paisagem, é vista como um indicador múltiplo de progressão perante o que se encontra em permanente conformação. Apropriadamente caracterizando-a como uma linha de referenciação e acentuação da dinâmica. Ela mesma indo sendo sugerida como podendo estar implicitamente contida, ou apenas a ela se recorrer como matriz referencial complementar no âmbito de uma observação crítica de suporte a processos artísticos direcionados para a criação da imagem em movimento.

Salientar ainda, que na seleção dos estudos de caso que nos levaram a uma apresentação sequencial de imagens, se optou, por se incluir a alusão a alguns elementos da paisagem envolvente. Concebendo-o como um ambiente de estudo imerso na leitura do movimento, mas também procurando evidenciá-lo como inspiração temática. Havendo sempre a ressaltar que o destaque destes processos de correspondência de informação, a par dos estudos de movimento neles presentes, pretendem manter o promover de uma reflexão sobre a linha dinâmica no enquadramento das relações anteriormente expressas, entre arte, media e cultura. Acresce-se que as insígnias de observação anteriormente referenciadas, ou seja, a de se considerar o envolvimento de conceitos como diversidade, multiplicidade e elementos de ligação imersos nas impressões de dinâmica perante o meio envolvente, se mantêm presentes e relevantes. Encontrando-se globalmente implicados na composição da imagem e apoiando um nosso enfoque dirigido para as linhas de desenvolvimento formal mais acentuados, como indicadores de elementos-chave da progressão, quer sejam relativos a movimento explícito ou implícito, forças, sentidos ou outros. Aliás, frequentemente chegando a colaborar com o anúncio de implícitas linhas revelando uma dinâmica centralizadora e um deslocamento por meio de pontos focais de desenvolvimento ou transformação formal. Nessa perspetiva, procurar-se-á estabelecer um destaque de referências de imagem que aluda a partes específicas da forma, mas também a outros aspetos complementares que evidenciem as suas relações contextuais, aqui igualmente consideradas como cruciais para a conceção da linha. Neste âmbito, serão globalmente referenciados e apresentados alguns termos dirigidos a composição de imagem, intercorrendo com aspetos de destaque percetivo do que se move ao longo de uma linha, em si mesma estruturante e tradutora de dinâmica a discorrer na imagem animada. E

sempre, perspectivando a direção do estudo da linha dinâmica ao longo do desenhar do movimento.

III.1.1 – Uma linha estruturante tradutora de dinâmica

Relembramos ainda que, no âmbito das considerações de estudo de uma linha tradutora de dinâmica em espaço de produção fílmica, pretende-se essencialmente refletir sobre a importância do estudo da linha, auxiliando-se a análise por uma linha de impressão de dinâmica, a qual, já anteriormente referida, na perspectiva de uma estrutura de apoio à observação da direção focal e a indicadores de movimento potencialmente relevantes em animação. Para o que, perante uma metodologia de trabalho que considera a relevância da imagem fixa ou uma imagem momentaneamente apresentada como fixada em instantes, estas serão apresentadas como um aspeto instantâneo de uma apresentação sequencial. Estes momentos, destacados individualmente e no seu conjunto, como uma base de suporte ao estudo do movimento implicado, permitem aceder a aspetos relevantes da linguagem visual a emergir ao longo da composição de imagem. Imagem fixa, imagem sequencial e destaques sequenciais de imagem, foram aqui considerados no contexto de uma realidade processual técnica, aplicada ao presente estudo. Deste modo, procurando-se refletir sobre parcelas de informação relativas a movimento, observando forças direcionais sugeridas por posicionamentos e deslocações, simples ou complexos, acompanhando ou desafiando a gravidade, estabelecendo movimentos-chave ao longo de um percurso que delinea a progressão, ou o efeito formal do desenvolvimento de ação globalmente considerando. E, porquanto proporcionando no seu conjunto, o promover de uma imensidade de saber contido numa história da perceção do movimento a discorrer desde uma longuíssima data e, na realidade, em permanente desenvolvimento no mundo cinematográfico.

Mais concretamente, considera-se que o estabelecimento de um movimento que parte da deslocação de um ponto, deslocando-o, gerindo o seu posicionamento no contexto do espaço de um enquadramento, para o dimensionar de acordo com um processo que sintetiza conteúdo e que faz emergir a ideia de ação, é aqui analisado através de aspetos intrínsecos à constituição do elemento linha. O que, neste contexto específico, será sempre associado ao destacar de campos focais de maior intensidade e a pontos de acentuação de força na direção do mover como um todo. Por esse meio de observação e composição, a análise da montagem de uma

sequenciação visual de espaço e de tempo composto, é considerada como a acontecer ao longo da modulação da própria imagem geral, o que, como sabemos, clama no imediato pelo que está por vir sequencialmente. Denotando-se que, mesmo perante relações visuais a acontecer perante um entorno, estas imagens são analisadas com o suporte de uma linha matriz, que pretende acentuar alinhamentos muitas vezes presentes de modo implícito, mas essencialmente estruturantes no seio de uma qualidade dinâmica implicada. Ao longo do desvelar de cada imagem intencionalmente aqui fixada, vista individualmente como uma via de conformação contextual, mas também como um direcionamento focal significativo, procederemos à análise do espaço visual fílmico, em instantes que nos surgirão facilitados visualmente pelos intitulados ‘destaques sequenciais’ eleitos para os fins de referenciação.

Denota-se ainda que, a seleção destas sequências de imagens fixadas especificamente para os efeitos deste estudo, na direção de se pretender ampliar uma atenção a específicos detalhes da imagem coincidentes com o aspeto de linhas mais ou menos difusas, procuram igualmente considerar, em cada uma delas, elementos visuais complexos de características intrínsecas a um enquadramento. No sentido deste estudo, processualmente apoiado pela proposta de integração de uma específica linha, aqui dita como tradutora de dinâmica e como que refratora de instantes da imagem. Com efeito, a opção de recurso a uma particular linha dinâmica, que, por vezes, pode ser vista através de uma sua qualidade estruturante ou como uma matriz de análise visual do movimento por meio de um suporte de focos tensores, vem procurar proporcionar um recurso complementar, de natureza adaptável a alguns contextos de criação de imagem. De um modo mais alargado, considerando-se estarmos perante uma linha dinâmica de suporte visual, que pode igualmente ser vista como uma espécie de matriz de apoio a quadros de observação e criação de imagem quando o seu uso se torne pertinente na composição como um todo.

Será relevante ter em conta que, seja ela vista como uma linha implícita ou como uma linha explícita, inerentemente constitutiva da progressão em decurso ou como um indicador que evidencia a direção demarcando um campo focal indicativo dos pontos de força assentes numa matriz flexível de apoio referencial, a sua pertinência é associável à intensidade do mover que nos impele a atenção para os pontos de maior intensidade e como preconizadores das forças de mudança. Na expectativa de que o recurso a uma linha dinâmica, a par do permitir uma aproximação a alinhamentos de informação passíveis de virem a apoiar referenciação, sustente sobretudo a possibilidade de se estabelecer uma correspondência de dados por meio de uma análise dos pontos focais que auxiliam a relevância de tomada em consideração dos

posicionamentos compostos. Os quais, a acontecer no discorrer processual do elemento linha capacitam uma sua pertinente presença no interior da imagem.

Acentuamos ainda, que como estudo preliminar de um processo de deslocamento, o posicionamento inicial desta linha dinâmica sobre a base do enquadramento em estudo, potencialmente visto como um alinhamento estruturante no interior da imagem, é alocável e ajustável ao modo como visualmente esta linha parece emergir e se constrói de modo mais forte na totalidade da imagem e na globalidade da mudança destas imagens. Ou, caso estejamos a trabalhar com a criação de imagem, podendo-se igualmente considerar uma alocação de posicionamentos que possam constituir-se como fatores de força e de ligação no discorrer da leitura dos elementos. Porquanto estes, indicadores de intensidade dinâmica. Ao longo das leituras visuais proporcionadas e ampliadas por este suporte, procura-se questionar, que sentido pode fazer estar atento à presença de implícitas linhas estruturais, se estas podem ser úteis de forma transversal a toda a construção de imagem. No acentuar de um valor de estudo da linha em termos de uma sua utilidade processual de leitura e composição dirigida ao estudo do movimento, procuramos assim, aproximarmo-nos de contextos fílmicos decorrentes da produção de animação.

III.1.2 – Uma linha dinâmica em análise fílmica de animação

Tendo em conta a anteriormente descrita imagem fixa como uma base para o estudo do movimento e, neste caso em concreto, o recurso a imagens fixadas sequencialmente, na direção de se vir a proporcionar uma apreensão de relevantes dados de composição visual especificamente integrados em ambientes de cinema de animação, denota-se que no trabalho que se segue, teremos especialmente em conta, uma visão de estudo suportada por uma linha referencial, vista como parcela informativa de uma estrutura mínima, tradutora de dinâmica. Linha de dinâmica essa, fortemente advinda da impressão de campos de flutuação perceptiva, captáveis diretamente ou como uma tradução visual de dados perante um desenvolvimento formal, a acontecer ao longo do seu deslocamento por ação de forças. Salienta-se que, a justificação da aplicabilidade e a pertinência desta análise através da constituição de uma específica qualidade da linha, remeter-nos-á constantemente para uma particular atenção à característica identitária da sua natureza transformadora, o que igualmente acentua um eixo focal e uma inflexão de direção. Querendo com isto dizer que, implicamos aqui um fator de variabilidade da intensidade ao longo do aspeto visual de uma ondulação, nas suas múltiplas

possibilidades de conformação. Considerando ainda que esta, possa colaborar com o acesso a planos de visibilidade que remetem inclusivamente para aspetos de tridimensionalidade. Portanto, espaço volumétrico e impressões de perspectiva em planos de profundidade, podem igualmente estar a ser implicados, ao longo do uso desta linha dinâmica em proposta de estudo.

Salienta-se ainda, que prestaremos uma atenção distintiva relativamente a um ponto em particular. Este ponto, surgindo como assente num lugar central da linha, ou podendo ser visto como um ponto de destaque que expressaremos teoricamente como um ponto focal de atenção, alerta-nos para um espaço determinante, no qual, tendencialmente, ocorre uma acentuada mudança de direção, ou ainda, uma proposta de captação espacial de tridimensionalidade. Como indicador de uma acentuada confluência de dados a sugerir leitura por via de uma recondução direcional apontada pela inflexão, rumo a uma intensificação da sensação de espacialidade e do movimento. Nesse sentido, teremos ainda em conta que, qualquer impressão de flutuação sugerida ao longo da leitura das imagens, nos possa trazer uma possibilidade de ampliação da atenção, ou para alguma outra via de acentuação do mover que permita uma aferição de mudança relativamente a aspetos de dinâmica relevantes a decorrer no ambiente global da imagem em enquadramento. Ou seja, considerando que a raiz desta breve parcela informacional, que poderíamos intitular de lugar de inflexão, possa ter como um seu potencial, o proporcionar de um questionar crítico dirigido a um ponto de aumento da sensação de intensidade visual. Como um ponto vórtice que movendo a perceção da imagem, nos pode levar a apreender um campo de forças visuais que ampliam o despertar para a captação de linhas. Aliás, podendo mesmo construir um anúncio da linha dinâmica com acentuadas potencialidades dentro da imagem enquadrada. E mesmo quando se trate de se considerarem imagens que conjunturalmente aparentem uma massa quase indiferenciada de figurações a acontecer ao longo de múltiplas movimentações, elas são aqui vistas, de alguma forma, como concretizáveis também ao longo de uma linha estruturante – uma linha de força da imagem em si mesma, de modo contendor, mas também movimentadora da imagem como um todo trazido pelo mover da linha. E, portanto, importa acentuar que, o lado crescente do desenvolvimento desta linha ao longo da construção de uma imagem, não deixa nunca de permitir a acentuação da presença da linha, ou de relevantes linhas, com características estruturantes ao longo do seu desenvolvimento e do seu desempenho visual dirigido ao gerar de movimento e transformação visual. Esta, que é, essencialmente, uma linha da sua direção com destaque para uma inflexão que se poderia dizer primária, ou mesmo uma linha que chega a uma acentuação do seu foco pelo campo de tensão tridimensional que parece conter. Tal, ainda que se revele a coexistir com

múltiplas outras linhas de contorno ao longo da conformação de personagens e de ambientes, dentro do contexto em retrato, podendo sequencialmente emergir de modo mais, ou menos, evidente. Consentaneamente, podemos dizer que, muito frequentemente dentro de diferentes filmes de animação, conforme seja a característica da imagem da produção cinematográfica de animação, o uso de diferentes elementos lineares, pode ter uma natureza mais explícita, ou mais implícita. Podendo mesmo quase não se aceder, de todo, a linhas da sua elaboração, não se tornando assim visíveis. Mas, importa referir, que, havendo filmes de animação constituídos visualmente com recurso quase apenas ao elemento linha, seja importante destrinçar dois aspetos. O termos, por um lado, a linha que faz o desenho do filme, que constrói o filme em termos visuais, muitas vezes a evidenciar aspetos de conformação das figurações e os elementos cinéticos envolvidos. E por outro lado, o suporte a campos dinâmicos de gestão da ação na composição global do mover. Sendo que, em ambos, temos, de novo e sempre, o uso de linhas estruturantes, intrinsecamente construtoras do foco do interesse do filme e denunciadoras de força e direção do mover. Ou seja, estando a linha tanto presente no caso de se pretender traduzir a dinâmica de uma ondulação como um interesse de foco da imagem em si mesma, mas também numa perspetiva de uso da linha numa sua qualidade de evidenciar força e direção. Não é ainda de descurar, um seu potencial de ampliar a impressão da sensação de tridimensionalidade, na elaboração volumétrica das formas e nas potenciais impressões de profundidade espacial. Assim é que, a apropriação do uso desta linha em destaque, além das suas qualidades mais evidentes de anunciar o contorno, ou uma conformação visual em vias de transformação das formas, é, portanto, aqui acentuado numa sua raiz potencial de anúncio do mover em plano integrado, com uma dimensão que se estende para além da linha. Assumimos assim, a relevância de uma observação dos campos de tensão no interior da construção de uma dinâmica compositiva, vista aqui como um campo de forças em deslocação. A qual, ao ser assumida como componente do movimento ativo nos apresenta frequentemente a leitura de uma direção a emergir. Aspeto que nos permite situar que, como refere Rudolf Arnheim (1992), falamos “de tensão dirigida quando analisamos a dinâmica visual” (Arnheim, 1992, p.409). Procurando-se assim assistir à presença de linhas de dinâmica acentuadas como vias intrínsecas de conformação de objetos numa permanente proposta de confirmação do mover global e estrutural das figurações no espaço. No fundo, tratando-se do espelhar de uma via de desenvolvimento formal relacionando-a com a capacidade de proporcionar a impressão do movimento, de gerar direção e de imprimir ou desvelar de força com intensidade focal. Efetivamente, procuraremos igualmente manter e acentuar a noção de que a experiência da

mobilidade provenha de um conjunto sucessivo de instantes de imobilidade. E que, mesmo quando estejamos perante momentos fixos e estes se nos apresentem com aspetos de descontinuidade, sabemos que dada a prevista exposição cinematográfica que implicará determinantes na velocidade de apresentação das mesmas, poderemos vir a assistir a movimento contínuo. Dado que um princípio de ligação se mantém como um fator fortemente implicado, fazendo com que nos apareça como ‘algo que liga’, como algo que conduz, une e se constrói por via de uma perceção que conecta. Ou seja, por via de um princípio estrutural inerentemente implicado quando situamos a própria conceção cinematográfica de movimentos a discorrer num enquadramento. Ao longo de alinhamentos em si mesmos tradutores de uma dinâmica inerente que vão ficando evidenciados por deslocamentos a surgir através de espectáveis processos de tensão e de ligação de elementos no espaço.

Aprioristicamente trata-se igualmente de se conceber um desenhar da linha, esperando sempre uma atenção participada pelo espetador, aceitando que, aquando acolhida como uma linha quase imaginária, esta possa mesmo não aparecer expressa claramente na imagem, mas mesmo assim, estar francamente implicada aquando da sua leitura visual. Naturalmente que os movimentos em desenvolvimento ao longo destas linhas imersas na animação, constituem em si mesmo, uma base para uma multiplicidade de imagens. As quais constroem a identidade visual e o próprio processo de animação, pois, que, o movimento, é-nos dado na animação quando esta junta um confluir justaposto e sequencial de imagens, por processos técnicos mormente advindos do estudo das impressões de movimento. Deste modo, a análise fílmica que se apresentará seguidamente, terá em consideração, a seleção e a priorização de um olhar dirigido para algumas dessas vias de atenção a alinhamentos de intensidade formal, perscrutando linhas ditas essencialmente estruturantes, entre tantas outras linhas presentes ou sugeridas em imagem. No fundo, abrindo-se aqui um considerar do compor visual subjacente como uma possibilidade de se destacar campos de visão no que concerne a uma particular presença de linhas dinâmicas. Sobretudo procurando-se aceder ao desenvolver de aspetos assentes ao longo desta e identificando a qual se considere fortemente presente dentro da conformação e foco principal de imagem, específica e globalmente considerando. Para tanto, no caso das duas produções fílmicas de animação que aqui serão referenciadas como estudos de caso, foi destacado um conjunto de imagens-chave que pretendem situar momentos testemunhais de uma via de conformação de mensagem, na direção de se procurar proporcionar a visualização e o evidenciar desta linha focal estruturante e condutora da ação configurando um suporte visual para facilitação da análise. De modo intencional, a opção por ambas as

animações em estudo apresentando estas características visuais muito distintas, unem-se no facto de não recorrerem maioritariamente a um uso da linha como um veículo de conformação explícita dos contornos das imagens, por um lado. E por outro, por recorrem a linhas de força acentuadamente implícitas. Tal opção pretende proporcionar uma abertura de imagem que sugere uma leitura transversal atenta à estruturação dinâmica da imagem fixa e da imagem-movimento como um todo. Por conseguinte, a escolha das sequências fílmicas decorre da sua identidade visual individualmente considerando, mas também, de seleção de sequências de imagens de foro temático, onde se denote a evidência de uma movimentação acentuada, gerando-se um espaço de atenção que aponta para um ponto de acentuação de mudança. Perante imagem de construção complexa, aflorando assim a chamada à direção do olhar como campo potencial da imagem, dirigindo-nos para o que é um espaço de mensagem inclusiva e central. Propondo-se uma atenção apontada para o demarcar de uma mudança ditada pelo movimento no presente enquadrar visual, o que no contexto emergente é visto como a evidência de uma linha de força geradora do impulso do mover sequencial. No fundo, recorre-se a uma permanente referência a uma linha que se constrói ela mesma de um modo acentuado na globalidade da imagem. Ou, revelando a sua presença através de uma sequenciação de imagens, refletindo-se assim numa estrutura linear de qualidade dinâmica, de algum modo centralizadora e indicadora de força e mudança imersa nas imagens. E ainda que se observe que, a sequência de imagens vá mudando, que sejam acentuadamente distintas e que os contextos em transformação, possam mesmo ser diversos da imagem inicial, esta linha destacada surge como algo que revela o que as liga, o que conduz todo um contexto marcante da imagem. O que em simultâneo permite traduzir a própria narrativa essencial alocada no plano em animação pela construção das sequenciações de imagens segundo a segundo. Que, como sabemos, concreta e tecnicamente, parte daí, de uma base de resolução sequencial de 24, ou 25, ou 30 imagens, conforme as situações, ou de outros números de imagens, que tecnicamente se opta por se colocar umas a seguir às outras. Nesse sentido, olhamos aqui para a imagem fixa de diferentes instantes, ou ditos ‘frames’ em destaque, numa sua raiz de movimento sequencial dentro da criação do filme de animação.

Na pretensão de constituição de uma atitude reflexiva de observação fílmica, importa referir que os destaques das imagens que serão apresentados seguidamente, levaram-nos a um observar atento e comparativo, a um questionar de alinhamentos compositivos e a um refletir sobre o valor e a utilidade processual de visualização de algumas destas linhas estruturadoras. A par de se pretender perscrutar o valor do seu pré-anúncio de cada posicionamento focal no

seio de uma qualidade dinâmica. Naturalmente reconhecendo-se estarem a ser concebidos em termos da aplicação de processos técnicos da animação mais propriamente dirigidos para a produção de imagem em movimento animado. Ou seja, levando-nos a considerar que sentido poderia fazer estar atento a esta linha em concreto ao longo da procura de se procurar perceber se ela poderia ser útil de uma forma transversal. Ou, em casos mais específicos, procurando-se verificar onde um seu desenvolvimento progressivo se encontra mais acentuado contribuindo para o desenvolvimento dinâmico da figuração em causa. Desse modo, procurando igualmente percecionar e perceber como este aporte referencial de dinâmica colabora com o estudo visual, ao longo da linha no instante e como um todo progressivo.

Numa primeira constatação do nosso estudo, observámos que globalmente, pensar nesta linha dita estruturante alocando-a ao longo do desenvolvimento de uma sequenciação das imagens, permitiu denotar a sua valência auxiliar de suporte a visualização, situando momentos da progressão do mover, suportando grandemente a acentuação do instante para captação de elementos específicos mas também a dimensão conjuntural. Tal efeito simultâneo, não é alheio ao processo pelo qual o cinema de animação de algum modo cria e sustenta o desenvolvimento de uma imagem que é gerada dentro de uma sua característica de base, que é a de um enquadramento. Seja ele inserido no enquadrar de um retângulo, ou noutro contexto espacial, mas concebendo-se que lidamos com uma visibilidade que inexoravelmente tem fim. Ou seja, em que há um limite que é dado por medidas da largura e altura perante um do posicionamento focal dos objetos no espaço e perante o espetador. E, portanto, a dimensão de um enquadramento, propõe à partida um delimitar daquilo que é preciso e fundamental percecionar, considerando alguns termos base da construção da imagem como características específicas e contextuais onde decorre o emergir do movimento da animação. Aliás, poderá acentuar-se genericamente que sendo o cinema de animação frequentemente consubstanciado numa imagem retangular, com a largura maior que a altura, muito embora atualmente com a chegada dos equipamentos móveis, tenham vindo a surgir animações construídas num posicionamento inverso de acordo com a mais frequente imagem de telemóvel, a utilização na maior parte dos suportes da animação, ainda remete para esse enquadramento mais convencional. Sabendo-se que, de um modo, ou de outro, quem está a construir o filme, sabe à partida que um enquadramento é o seu limite do visível e onde decorrem as propostas de imagem. E, portanto, que as linhas a que vai recorrer para fazer surgir a animação, têm de ser consideradas dentro desse espaço no reconhecimento de que, também será constituído por linhas de força compositiva que têm de se ajustar a esse mesmo enquadramento do visionável. A relevância

deste aspeto, tem tudo a ver com a importância da raiz do lado visível da imagem, mesmo quando se recorre a elementos implícitos não visíveis ou não muito clarificados. Isto, muito embora o filme possa contar também com aspetos relativos ao recurso a diferentes elementos sensoriais a serem paulatinamente propostos, mesmo quando como que advindos de fora do ecrã, ou imersos na constituição das imagens do ecrã. E nesse caso, não sendo de todo visíveis, nem progressivamente visionáveis, como por exemplo, se considerarmos os sons no ambiente. O facto de o espetador poder estar a perceber que fora daquele enquadramento algo acontece, apesar de não estar explicitamente apresentado na imagem, contempla também os pressupostos das estruturas de leitura implicitamente sugeridas no espaço visual. Ou seja, importa também considerar que, apesar desse tipo de possibilidades narrativas que o cinema igualmente tem, em termos de animação, o foco mais premente e fundamental, é na maior parte dos casos, o que é apresentado visualmente, o que é desenhado e propõe um visionar imersivo. Tendo-se em conta as respetivas linhas de força de imagem que vão ajudar à perceção do que foi desenhado para se consubstanciar a impressão do movimento. Ora estas linhas de força de imagem, encontrando-se referenciadas em animação de diversos modos, também podem aparecer desveladas com a noção de uma existência de linhas de movimento a existir dentro dos movimentos descritos pela animação. A esse respeito, Paul Atkinson (2009), no artigo *‘Movimentos dentro de Movimentos: seguindo a linha na animação...’*, refere que “o movimento gestual da mão é efetivamente transferido para o corpo animado enquanto este está em movimento, o que, devido à sua legibilidade - o corpo é contido pelas linhas de contorno - é capaz de adotar um conjunto complexo de movimentos. Esta contração de detalhe do corpo em movimento significa que o movimento de figuras em animação pode ser desenhado de forma muito mais simples - o olho atende ao movimento do corpo em vez do movimento expressivo da linha”^{464 465} (Atkinson, 2009, p.278), sendo que neste caso a linha aqui apontada, possa dizer essencialmente respeito à prevalência de linhas de conformação. A esse respeito, diríamos que o corpo em si, pode assumir e transportar implicitamente o deslocamento de uma linha de dinâmica, e esta, de algum modo permite simplificar a captação do que se move no conjunto da imagem. Relembrando que, ao processo de captar e transportar de uma linha captada no interior

⁴⁶⁴ Atkinson, P. (2009). *Movements within Movements: Following the Line in Animation and Comic Books*. Animation, London: Sage, 4(3), 265–281.

⁴⁶⁵ Texto original: “The gestural movement of the hand is effectively transferred to the animated body while it is in motion, which due to its legibility – the body is contained by the les lignes contours – is able to adopt a complex array of movements. This contraction of detail into the moving body means that moving figures in animation can be drawn much more simply – the eye attends to the movement of the body rather than the expressive movement of the line” (Atkinson, 2009, p. 278).

de um processo de registo, como refere Paul Atkinson (2009), “há movimento em qualquer desenho, independentemente da narrativa ou o meio em que é apresentado. O gesto de desenhar, ao contrário do de tirar uma fotografia, não começa com a plenitude de um campo visual, mas em vez disso, descreve um processo pelo qual o espaço da folha é marcado pelo movimento gestual do artista, em um processo que é mantido por algum grau da imagem completa. A linha ainda traz consigo o movimento imanente à sua própria produção” ⁴⁶⁶ (Atkinson, 2009, p.269). Deste modo, podemos dizer que uma forma de construir uma expressão visual com potencial acentuação do mover imanente na imagem, pode precisamente ocorrer através do uso de linhas fortemente estruturantes e assentes na percepção de dinâmica em campo, mas também poder ficar enriquecida com a sugestão do que a antecede na sucessão, ou do que a precede. Imaginemos uma paisagem em que escutamos o vento fora do enquadramento, ou mesmo apenas o movimento ondulado de uma seara ao vento. Poderia ser que não se assistisse a uma linha indicativa da dinâmica em campo no interior da seara, mas tornar-se claro uma sua presença suspensa. Esta linha podendo trazer consigo o movimento imanente, pode assim ser entendida como um processo que imprime enquanto se assume em gesto para chegar à própria produção por via da linha. Considerando-se, pois, aqui, as linhas visíveis e também as sugeridas ou invisíveis, como podendo ser relevantes ao longo da sugestão dos campos de força e de ação, como os que procurámos evidenciar nos exemplos que serão apresentados. Linhas dinâmicas, estas, que ao estarem de algum modo a ser consideradas como imbuídas na imagem durante o decorrer de uma ação, durante uma operacionalização da sequenciação de muitas imagens, ou mesmos em todas as imagens contando com o fator tempo, irão contribuir para evidenciar a presença de alinhamentos estruturais como indicadores de direção e ampliadores da ação. Encontrando-se estes, igualmente, a decorrer como conectores e como intensificadores de campos focais determinados, trazendo a atenção para a gestão de uma conjunção de forças, frequentemente assentes em pontos de inflexão. E até porque, mesmo perante o olhar de um personagem, a direção desse olhar pode mesmo ser considerado como uma relevante linha. A qual, de alguma forma adjudica sentido, implica atenção e participa na construção de uma sustentadora linha de direção da ação. Unindo-se assim, globalmente, ao contexto em enquadramento e acompanhando os alinhamentos focais em campo. E de facto, na análise da

⁴⁶⁶ Texto original: “There is movement in any drawing irrespective of the narrative or the medium in which it is presented. The act of drawing, unlike taking a photograph, does not begin with the plenitude of a visual field but instead describes a process whereby the space of the page is marked by the gestural movement of the artist, a process which is retained to some degree in the completed image. The line still carries with it the movement immanent to its own production” (Atkinson, 2009, p.269).

direção de imagens do olhar, podem frequentemente encontrar-se contributos para um acentuar da direção focal mesmo considerando-se um todo espaço dinâmico, podendo corresponder essas direções igualmente a linhas estruturais, ou mesmo permitindo ser paralelizáveis a linhas estruturantes com força de acentuação do envolvimento emocional.

Os diferentes aspetos mencionados anteriormente serão seguidamente referenciados com o suporte visual de duas produções fílmicas que seguidamente se apresentam.

III.1.3 – Considerações iniciais de dois estudos de caso

Consequentemente, a fim de se investigar a presença e a relevância da linha em imagem fílmica, foram selecionadas duas obras cinematográficas de animação representativas da literatura e do cinema, como dois estudos de caso. Tematicamente incluem trechos visuais de referência a relações humanas perante o mundo natural, aludindo de um certo modo, a um universo vegetal ou a um ‘mundo verde’.

Na justificação da escolha dos filmes, teve-se em linha de conta constituírem-se estes, como duas obras de importância considerável, sendo uma delas um filme clássico do cinema de animação canadiano e a outra, uma recente produção de cinema de animação português. Correspondendo a produções com geografias e técnicas de imagem diferenciáveis, salientamos alguns paralelos de interesse que pretendem destacar sumariamente algumas diferenças e algumas suas proximidades.

Algumas das suas diferenças: um filme canadiano versus um filme português; uma adaptação de uma obra literária versus uma história original; um filme produzido em desenho animado de modo tradicional versus um filme produzido em animação 3D; um filme produzido na América do Norte e em língua francesa versus um outro produzido no espaço europeu e em língua portuguesa; um filme que tem um só realizador de idade avançada versus outro um outro filme que tem dois realizadores de meia-idade; ambos os filmes apresentam qualidades gráficas muito distintas entre si.

Algumas das suas proximidades: ambos os filmes são curtas-metragens; ambos acontecem em espaço exterior com referências ao meio ambiente natural; as florestas e a relevância de um desenvolver vegetativo aparecem em ambos os filmes; o protagonista de ambos os filmes é um e uma ermitã; em ambos os filmes as mensagens humanistas estão presentes; nos dois filmes a relação dos protagonistas com as árvores e a natureza, estão

acentuadamente presentes; em ambos os filmes a linha é, em diversos momentos, só implícita, às vezes difusa e sempre de construção complexa; a cor em ambos os filmes, tem sempre uma dominante que se molda à narrativa; ambos os filmes têm uma acentuada unidade gráfica; ambos os filmes recorrem a linhas de força acentuadamente implícitas; ambos os filmes recorrem a uma narração; ambos os filmes sugerem ambientes de reflexão e valores de harmonia procurando-se um equilíbrio entre humanos e natureza; ambos os filmes apresentam uma grande fluidez linear e cromática; ambos são filmes relevantes nos seus países e com projeção internacional bastante significativa.

III.1.3.1– Curta-metragem ‘*O Homem que Plantava Árvores*’

A obra literária ‘*O Homem que Plantava Árvores*’, um texto breve e largamente difundido, sendo baseada em eventos reais, emerge num livro que “emocionou e inspirou várias gerações ao longo de décadas, em todo o mundo, e serve de parábola para os tempos modernos” (Giono, 2017). De um modo sucinto, pode-se dizer que “conta a história de um jovem que, em 1913, sozinho, atravessa os Alpes franceses em busca da natureza e da paz, longe das grandes cidades, acabando por encontrar o abandono humano e a desertificação de uma paisagem desoladora. Há dias sem água, cruza-se com um velho pastor e as suas ovelhas. O pastor dá-lhe água, comida e abrigo, e revela-lhe a sua missão de vida: plantar centenas de árvores por dia a fim de recuperar a floresta. Ao longo de décadas, o jovem torna-se homem e visita o velho com regularidade, percebendo como a ação, a generosidade e a perseverança de uma só pessoa podem mudar aquilo que parecia perdido para sempre”⁴⁶⁷ (Giono, 2017). Transposto para uma curta-metragem realizada no Canadá, como referido no *Portal da Literatura*⁴⁶⁸ com o título original ‘*L’homme qui plantait des arbres*’⁴⁶⁹, é baseado num conto original em língua francesa escrito em 1953 pelo escritor Jean Giono. Este conto, inicialmente composto em francês, mas

⁴⁶⁷ Giono, J. (2017). *O Homem que Plantava Árvores*, Lisboa: Cultura Editora (Edição portuguesa).

⁴⁶⁸ ‘*O Homem Que Plantava Árvores*’ por Jean Giono - *Portal da Literatura*. Em linha: <https://www.portaldaliteratura.com/livros.php?livro=9778>. Acedido em 23 agosto 2022.

⁴⁶⁹ Giono, J. (2018). *O homem que plantava árvores* (Vol. 1). Lisboa: Cultura Editora.

primeiramente publicado em língua inglesa, contendo uma dimensão alegórica, conta essencialmente a história de uma reflorestação. Apresentada ao longo de uma tarefa humana desenvolvida solitariamente por um pastor com forte ligação ao mundo natural e mais especificamente reportando o valor de uma floresta vegetal. Este pastor, de nome Elzéard Bouffier, ao contribuir para o florestar de um vale localizado nos Alpes, na Provença, assiste ao ocorrer das transformações sociais durante a primeira metade do século XX (entre 1913 e 1947). Contendo mensagens de reflexão ambientalistas, humanistas e mesmo políticas, obteve sucesso internacional, sendo considerado como um manifesto paradigmático que traz uma imagem da potencial ação positiva do homem sobre o meio onde vive, consequência futura de um valor acrescido por meio dessa harmonização. Este conto, tendo sido transposto para um conto fílmico de animação com o mesmo título na versão de uma curta-metragem, foi realizado pelo ilustrador Frédéric Back e narrado por Philippe Noiret. Salienta-se ainda que obteve inúmeros prémios mundiais, como é exemplo o Prémio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas como melhor curta-metragem em 1988 (OSCAR de animação). Pode, portanto, dizer-se que este sugere uma reflexão crítica dirigida ao acentuar de valores de intervenção humana perante a procura de distintos equilíbrios com a natureza. Discorrendo tal aceção, inclusivamente através da sua unidade gráfica que apresenta uma grande fluidez linear e cromática. Sendo estas características temáticas e plásticas, fortes elementos de eleição no destaque das imagens selecionadas para a análise fílmica deste estudo. Sobre ‘*O Homem que plantava Árvores*’, Saramago escreve: “Imagino que Jean Giono haverá plantado não poucas árvores durante a sua vida. Só quem cavou a terra para acomodar uma raiz ou a esperança dela o poderia ter escrito... Em verdade estamos esperando o aparecimento de uns quantos Elzéard Bouffier reais. Antes que seja demasiado tarde para o mundo” Saramago.^{470 471}

⁴⁷⁰ Saramago, J. (2009). Recordações. *Outros cadernos de Saramago, abr.* Lisboa: Fundação José Saramago.

⁴⁷¹ Extrato do texto original - Agosto 2009 - Outros Cadernos de Saramago (josesaramago.org): “14 Ago, 2009, Jean Giono. Imagino que Jean Giono haverá plantado não poucas árvores durante a sua vida. Só quem cavou a terra para acomodar uma raiz ou a esperança dela poderia ter escrito a singularíssima narrativa que é “O homem que plantava árvores”, uma indiscutível obra-prima da arte de contar. Claro que para que tal sucedesse era necessário que existisse um Jean Giono, mas essa condição básica, felizmente para todos nós, era já um dado adquirido e confirmado: o autor existia, só faltava que se pusesse a escrever a obra. Também faltava que o tempo decorresse, que a velhice se apresentasse para dizer: “Aqui estou”, pois só talvez numa idade avançada, como já então era a de Giono, seria possível escrever com as cores do real físico, como ele o fez, uma história concebida no mais secreto da elaboração ficcional. O plantador de árvores Elzéard Bouffier, que nunca existiu, é simplesmente uma personagem feita com os dois ingredientes mágicos da criação literária, o papel e a tinta com que nele se escreve. E, contudo, ficamos a conhecê-lo logo à primeira referência que se lhe faz, como alguém a quem estivéssemos esperando há muito tempo. Plantou milhares de árvores nos Alpes franceses, depois esses milhares, por acção da própria natureza assim ajudada, multiplicaram-se em milhões, com elas regressaram as aves, regressaram os animais dos bosques, regressou a água, ali onde não tinha havido mais que secura. Em

Ficha Técnica

Título em Português: ‘O homem que plantava árvores’

Título Original: L’homme qui plantait des arbres

Realização: Frédéric Back

Argumento: Frédéric Back

Texto original: Jean Giono

Narração: Philippe Noiret, Christopher Plummer

Música: Normand Roger

Ano: 1987

Duração: 30 minutos (Curta-Metragem)

País de origem: Canadá

Gênero: Animação/Drama

III.1.3.2 – Curta-metragem ‘Conto do Vento’

A curta-metragem ‘*Conto do Vento*’, tendo sido realizada em Portugal com o recurso da animação 3D, retrata uma fábula sobre uma menina e a sua mãe enquanto vivem no seio de numa sociedade situada no interior norte de uma aldeia portuguesa, impregnada de preconceitos. Uma história que emerge do imaginário popular de contos e lendas de bruxas, vindo a retratar a influência de um ambiente contextual que nesta produção surge contado pelo elemento vento. A ideia inicial da história, tendo surgido na sequência de um workshop realizado em 2006 no Festival Internacional de Cinema de Avanca com o realizador americano Jeff Burr, teve a sua estreia no mesmo festival em 2010, recebendo o prémio de Competição Avanca 2010 e uma Menção Honrosa na categoria de Estreia Mundial. Recria personagens e ambientes da tradição

verdade, estamos esperando o aparecimento de uns quantos Elzéard Bouffier reais. Antes que seja demasiado tarde para o mundo.P.S. Tem razão o sr. D. Duarte de Bragança, tratava-se do Evangelho, não do Memorial, mas já não a tem quando diz que eu atribuo a paternidade de Jesus a um soldado romano. Nenhum dos milhões de leitores que o livro teve até hoje lho confirmaria. Conheço a tese, mas, creio que por uma questão de bom gosto, não a utilizei na história que escrevi. Em compensação, dediquei umas quantas páginas à concepção de Jesus por José e Maria, seus pais. Permitto-me sugerir ao sr. D. Duarte de Bragança que leia o meu Evangelho. Atreva-se, não seja tímido, garanto-lhe que aproveitará com a leitura”. Fundação José Saramago. Em linha: [Agosto 2009 - Outros Cadernos de Saramago \(josesaramago.org\)](http://josesaramago.org). Consultado em 23 agosto 2022.

portuguesa ancestral, tendo sido produzido com o apoio do ICA/Ministério da Cultura e da RTP. Esta curta-metragem de animação portuguesa, sendo bem-sucedida entre a comunidade cinematográfica mundial tem vindo a receber inúmeros prémios em diferentes países, nomeadamente França, Espanha, Brasil, Grécia e Eslovénia, Albânia, entre outros. Poderia acrescentar-se que de acordo com o blogue/site do Cine-Clube de Avanca, o júri que distinguiu o filme luso na 9ª edição do festival em Tirana, justificou a sua escolha com o facto de este “escavar o espaço espiritual pleno de reflexões e harmonia para o equilíbrio entre humanos e natureza” através de “uma fluidez quase cromática” ⁴⁷². A este respeito, salientamos que, à semelhança do filme anterior, no decorrer do presente filme ‘Conto do Vento’ são sugeridos ambientes de reflexão com alusão a valores humanos que preconizam uma possibilidade de momentos de harmonia perante uma busca de equilíbrio entre humanos e natureza. Discorrendo tal perspectiva, inclusivamente, através de uma grande fluidez linear e cromática. Sendo as suas características temáticas e plásticas fortes elementos de eleição no destaque das imagens seleccionadas para os fins de análise fílmica presentes neste estudo.

Ficha Técnica

Título Original: ‘Conto do Vento’ (Curta-Metragem)

Realização: Cláudio Jordão e Nelson Martins

Produção: Filmógrafo, KotoStudios, Cine-Clube de Avanca

Autoria: Cláudio Jordão e Nelson Martins

Narração: Maria d’Aires, Maria João

Música: João Paulo Nunes

Ano: 2010

Duração: 12 minutos

País de origem: Portugal

Género: Animação/Drama

Curta-metragem de animação ‘Conto do Vento’ ⁴⁷³

⁴⁷² Em linha: <https://ccavanca.blogspot.com/search?q=Tirana>. Acedido em 23 agosto 2022.

⁴⁷³ Em linha: ‘O conto do vento’ - *O Sopro da Estreia (v2)* - YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=8gha10xwNwM>. Acedido em 23 agosto 2022.

III.1.4 - Uma linha dinâmica em análise fílmica de animação

Neste contexto, procurando-se manter uma particular atenção dedicada ao elemento linha e a determinantes instantes do mover que gera a impressão visual de dinâmica em campo, apresentaremos um estudo visual aplicado no interior de um espaço de experimentação e consolidação da proposta de trabalho. Os contextos figurativos das duas animações que retratam relações humanas para com o mundo natural, procuram ainda proporcionar o acentuar de uma pertinência temática de suporte a uma aceção da linha perspectivada estruturalmente por um lado, mas também procurando-se destacar a valência de uma sua abrangência visual significativa e globalmente participativa no todo da imagem.

Tendo por base os dois estudos de caso referentes aos dois filmes selecionados para um desenvolvimento metodológico aplicado, procuraremos seguidamente realizar uma análise fílmica com recurso à linha dinâmica em estudo. Para tal, apresentaremos quadros de imagem considerados como espaço instantâneo de enquadramento de uma imagem que foi momentaneamente fixada. Dispondo-se momentos sequenciais de base, momentos sequenciais com justaposição de uma linha de referência (denotando com um círculo o campo de tensão presente na estrutura dinâmica), e um destaque de quatro momentos sequenciais extraídos da sequência anterior. A partir do conjunto desses três elementos apresentamos uma análise das imagens, considerando-as individualmente e como imagem de conjunto. Acresceremos a indicação de alguns elementos técnicos referentes aos planos de imagem em destaque. Por fim, após a apresentação dos destaques sequenciais apontados por quatro imagens fixadas, desenvolvemos as reflexões decorrentes das análises fílmicas que realizámos no contexto do presente estudo.

Relativamente à produção fílmica *‘O Homem que Plantava Árvores’*, apresentamos quatro sequências em estudo:

Sequência I

Sequência II

Sequência III (correspondendo a uma primeira parte da sequência)

Sequência IV (correspondendo a uma segunda parte que decorre da anterior).

No que se refere à produção fílmica ‘O conto do vento’, apresentamos cinco sequências em estudo:

Sequência I

Sequência II

Sequência III

Sequência IV (correspondendo a uma primeira parte da sequência) – parte a)

Sequência V (correspondendo a uma segunda parte da sequência) – parte b)

Em ambas as produções fílmicas, dispomos as Sequências (I a V) apresentando as ‘imagens de conjunto’ do seguinte modo:

Momentos sequenciais – Base

Momentos sequenciais – Linha

Destaques sequenciais (4 imagens extraídas de momentos sequenciais – Linha)

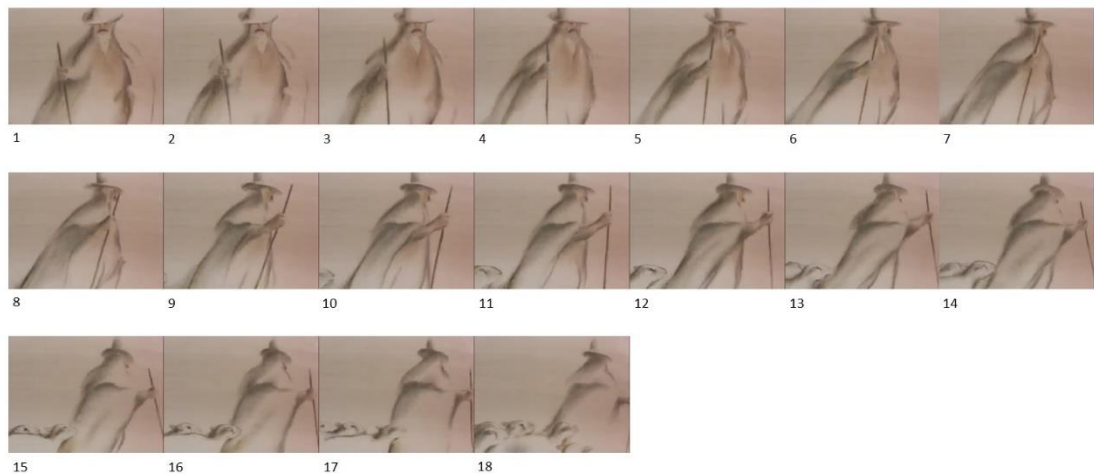
Análise de imagem e reflexões.

III.1.4.1 – Análise de excertos ‘O Homem que Plantava Árvores’

- ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência I – Base:

‘O HOMEM QUE PLANTAVA ÁRVORES’

HPA.C1.a

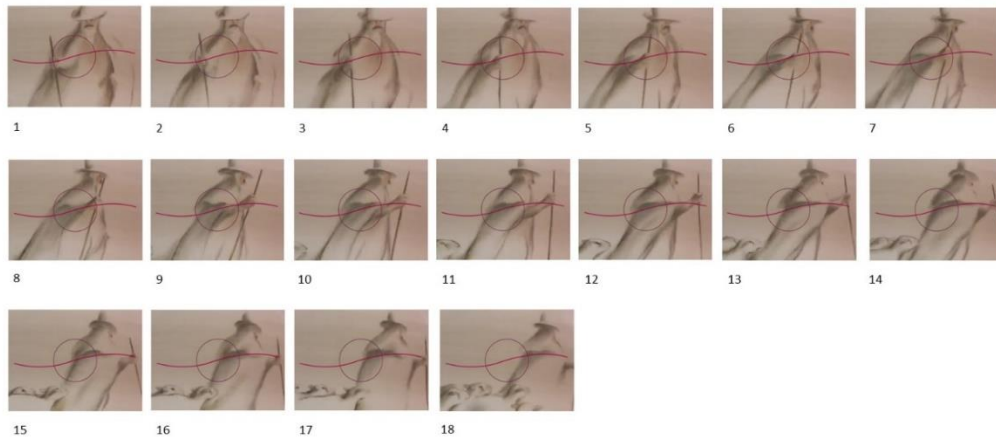


Momentos sequenciais: HPA.1.frame.09.19.99; HPA.2.frame.09.20.03; HPA.3.frame.09.20.12; HPA.4.frame.09.20.20; HPA.5.frame.09.20.28; HPA.6.frame.09.20.37; HPA.7.frame.09.20.45; HPA.8.frame.09.20.53; HPA.9.frame.09.20.70; HPA.10.frame.09.20.78; HPA.11.frame.09.20.87; HPA.12.frame.09.20.95; HPA.13.frame.09.21.04; HPA.14.frame.09.21.12; HPA.15.frame.09.21.20; HPA.16.frame.09.21.29; HPA.17.frame.09.21.37; HPA.18.frame.09.21.66

Imagem de conjunto (1): Momentos sequenciais ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência I – Base.

- ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência I – Linha:

‘O HOMEM QUE PLANTAVA ÁRVORES’
HPA.C1.b.Linha

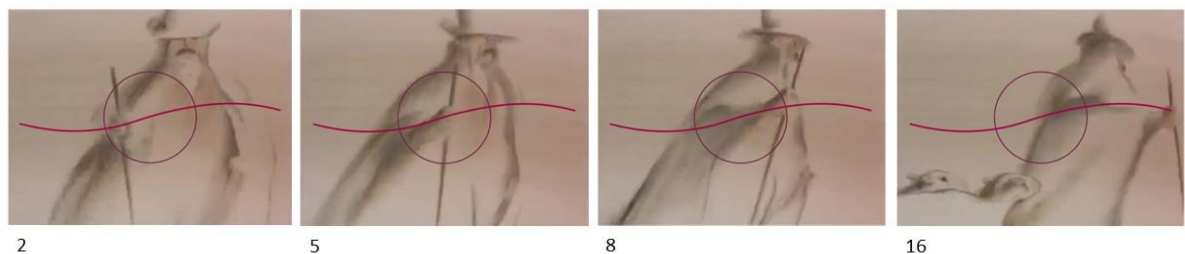


Momentos sequenciais: HPA.1.frame.09.19.99; HPA.2.frame.09.20.03; HPA.3.frame.09.20.12; HPA.4.frame.09.20.20; HPA.5.frame.09.20.28; HPA.6.frame.09.20.37; HPA.7.frame.09.20.45; HPA.8.frame.09.20.53; HPA.9.frame.09.20.70; HPA.10.frame.09.20.78; HPA.11.frame.09.20.87; HPA.12.frame.09.20.95; HPA.13.frame.09.21.04; HPA.14.frame.09.21.12; HPA.15.frame.09.21.20; HPA.16.frame.09.21.29; HPA.17.frame.09.21.37; HPA.18.frame.09.21.66

Imagem de conjunto (2): Momentos sequenciais ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência I – Linha.

- ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência I – Destaques:

‘O HOMEM QUE PLANTAVA ÁRVORES’ - HPA.C1.b.Linha



Destaques sequenciais: HPA.2.frame.09.20.03; HPA.5.frame.09.20.28; HPA.8.frame.09.20.53; HPA.16.frame.09.21.29.

Imagem de conjunto (3): Destaques sequenciais ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência I – Linha.

No presente destaque sequencial de ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência I (09.20.03 a 09.21.29) – (Imagem de conjunto 1, 2 e 3), que apresenta a figuração do pastor e do rebanho de ovelhas, pode acompanhar-se visualmente o movimento de rotação lateral da figura principal, desde o início da sua apresentação (2) segurando uma vara no alinhamento do princípio de um espaço de tensão, situado dentro do campo focal destacado pelo círculo. A deslocação da mão aparece assente ao longo da continuidade da linha estrutural (5, 8, 9). Denotar o ponto de imersão e firmeza dos posicionamentos de deslocação, acentuados pela mão-vara, centralizando-se fortemente no eixo do ponto focal de maior tensão (5). Repare-se como, na chegada a um posicionamento lateral (8), a linha dinâmica estrutural de apoio ao deslocamento, poderia ainda corresponder a um posicionamento do braço ao assentar estruturalmente nele mesmo. Observar um sentido contextual desta linha dinâmica numa perspetiva da composição global do enquadramento, justapondo-se e paralelizando-se à conformação da linha de deslocamento estrutural (16) onde o posicionamento das ovelhas e a condução do braço que segura e dirige a vara, parece levar o movimento em diante. Poderia mesmo dizer-se, que nas impressões lineares de conformação das figuras há um acompanhamento da linha estrutural em destaque, gerando mover de um modo fluido, pelo conjunto das restantes impressões de linhas contextuais submersas na imagem.

Globalmente, a figura principal emerge no enquadramento, frontalmente e desloca-se ao longo da linha estrutural de ação, permitindo a captação da rotação corporal e a sensação de deslocamento com saída do campo de visão, justapondo-se, em simultâneo, com a visualização da entrada do rebanho e permitindo uma noção de movimento composto entre os elementos pastor, vara, ovelhas, espaço.

Reforçar ainda, como esta linha de dinâmica proporciona um corroborar da nossa percepção relativamente à ligação das figuras, como que envolvendo ou denunciando forças de relação dinâmica e apoiando impressões de tridimensionalidade que parecem suportar a conformação do quadro conjunturalmente considerando. Na perspetiva de consideração de uma flexibilidade desta linha dinâmica, descendo-a e justapondo-a ao nível da entrada das ovelhas no campo visual, poderíamos dizer que esta manteria um sentido global, bastante acentuado, corroborando os planos de visibilidade de uma flutuação em campo. Tal, a par de podermos percecionar um foco centralizador, alocado num espaço visual (17 e 18) que diríamos de ligação entre ovelhas e pastor.

Tecnicamente, um efeito de rotação e deslocação lateral, assente numa linha de dinâmica estruturalmente implícita.

Trata-se de um plano médio em que a câmara está a uma distância média do objeto, de modo que ele ocupa uma parte considerável do ambiente, mas ainda tem espaço à sua volta. Aqui o personagem principal é enquadrado por inteiro, com omissão de uma parte inferior das pernas e pés. As ovelhas são apresentadas de acordo com esta mesma caracterização.

Na definição do plano quanto ao ângulo horizontal, trata-se de um plano de 3/4, no qual o personagem pastor é captado num ângulo a decorrer entre o frontal e o lateral.

Na definição do plano quanto ao ângulo vertical, não se assiste a uma acentuação.

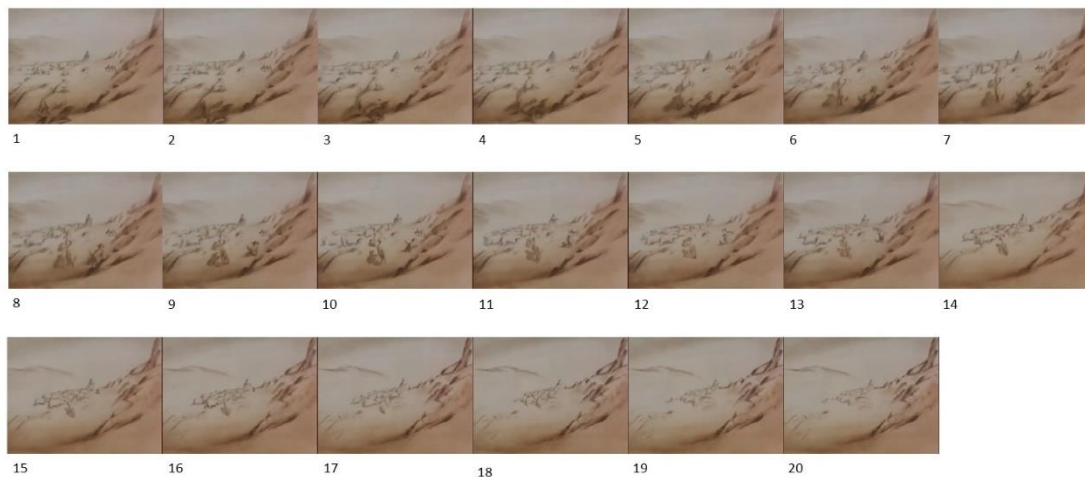
Na definição do plano quanto ao movimento, observa-se a utilização de um plano fixo, no qual a câmara permanece parada ao longo do movimento interno a discorrer no enquadramento do pastor e ovelhas.

Na definição do plano quanto à duração, este decorre ao longo do intervalo 09.19.99 a 09.21.66, criando uma dinâmica breve.

- ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência II:

‘O HOMEM QUE PLANTAVA ÁRVORES’

HPA.C2.a



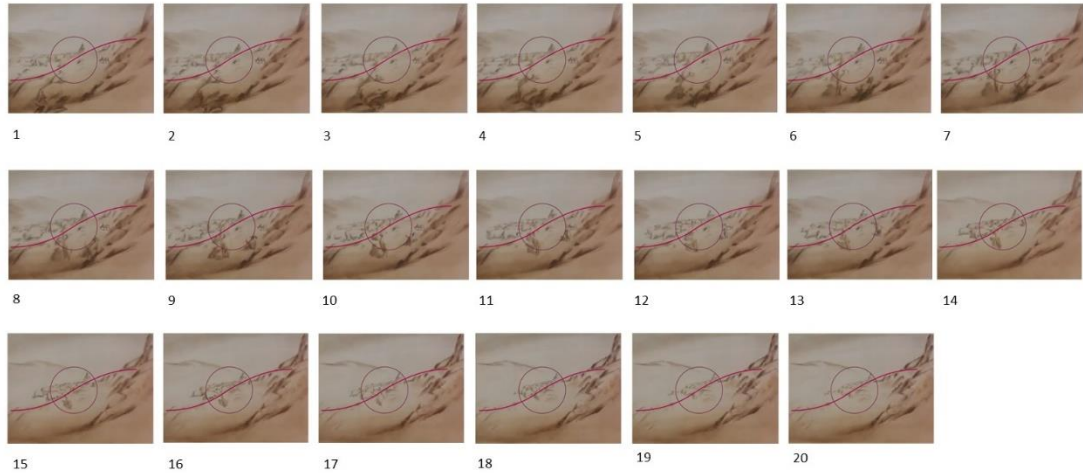
Momentos sequenciais: HPA.1.frame.09.26.04; HPA.2.frame.09.26.12; HPA.3.frame.09.26.21; HPA.4.frame.09.26.29; HPA.5.frame.09.26.46; HPA.6.frame.09.26.75; HPA.7.frame.09.26.96; HPA.8.frame.09.27.12; HPA.9.frame.09.27.33; HPA.10.frame.09.27.71; HPA.11.frame.09.28.08; HPA.12.frame.09.28.33; HPA.13.frame.09.28.63; HPA.14.frame.09.30.59; HPA.15.frame.09.31.09; HPA.16.frame.09.31.55; HPA.17.frame.09.32.09; HPA.18.frame.09.33.96; HPA.19.frame.09.35.17; HPA.20.frame.09.35.22.

Imagem de conjunto (4): Momentos sequenciais ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência II – Base.

- ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência II – Linha:

‘O HOMEM QUE PLANTAVA ÁRVORES’

HPA.C2.b.Linha

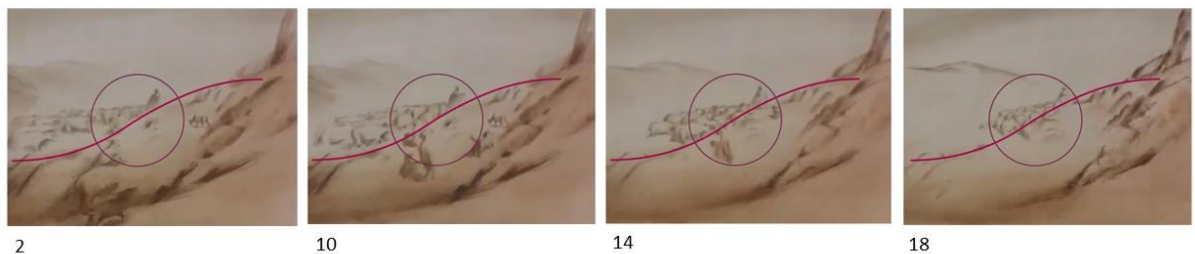


Momentos sequenciais: HPA.1.frame.09.26.04; HPA.2.frame.09.26.12; HPA.3.frame.09.26.21; HPA.4.frame.09.26.29; HPA.5.frame.09.26.46; HPA.6.frame.09.26.75.; HPA.7.frame.09.26.96; HPA.8.frame.09.27.12.; HPA.9.frame.09.27.33; HPA.10.frame.09.27.71; HPA.11.frame.09.28.08; HPA.12.frame.09.28.33; HPA.13.frame.09.28.63; HPA.14.frame.09.30.59; HPA.15.frame.09.31.09; HPA.16.frame.09.31.55; HPA.17.frame.09.32.09; HPA.18.frame.09.33.96; HPA.19.frame.09.35.17; HPA.20.frame.09.35.22.

Imagem de conjunto (5): Momentos sequenciais ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência II – Linha.

- ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência II – Destaques:

‘O HOMEM QUE PLANTAVA ÁRVORES’- HPA.C2.b.Linha



Destaques sequenciais: HPA.2.frame.09.26.12; HPA.10.frame.09.27.71; HPA.14.frame.09.30.59; HPA.18.frame.09.33.96.

Imagem de conjunto (6): Destaques sequenciais ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência II – Linha.

No presente destaque sequencial de ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência II (09.26.12 a 09.333.96) – (Imagem de conjunto 4, 5 e 6), apresenta-se a figuração do ambiente de montanha e o percurso do pastor numa deslocação em profundidade, acompanhado pelo seu rebanho de ovelhas. Poderíamos dizer que uma linha estrutural de força, poderia agora assentar na paisagem, fazendo emergir visualmente o percurso do pastor com o rebanho, que acontece ao longo do ambiente e centralizadamente dentro do alinhamento focal de maior intensidade. Neste caso, a linha estrutural de suporte, foi opcionalmente colocada no alinhamento mais intenso e diametral à massa do rebanho que está a entrar na imagem a partir da parte inferior direita. Tratou-se de uma opção que teve em linha de conta uma impressão da profundidade, mas também o peso visual da grande massa de ovelhas a entrar em campo. Sem detrimento desta linha dinâmica poder suportar uma análise pertinente mesmo se fosse colocada à partida, num posicionamento dito horizontal, relativamente à base limítrofe do enquadramento. Assume-se, pois, a mais-valia da presente opção, a de uma acentuação da força pela justaposição da inclinação desta linha, como que ampliando a sensação de profundidade, proveniente de um ajuste a esta linha dinâmica estrutural, colocada sobre o alinhamento da deslocação das ovelhas versus o horizonte da paisagem. Com efeito, neste destaque, pode acompanhar-se visualmente o movimento de uma traslação conjunta dos figurantes ao longo daquela que é a suposição de um percurso no espaço em perspetiva, mantendo sempre o campo focal principal e gerando a sensação de mover por redução da proporção das figuras em enquadramento, deste modo centralizando-as num eixo principal de tensão. Na realidade, a sensação de afastamento das figuras, vai sendo intensificada por uma justaposição à linha de tensão estrutural, a qual, foi, neste caso, justaposta a uma linha de força, que poderíamos dizer ainda, assente em dois níveis diferentes no interior do espaço contemplado. Ou seja, digamos que o posicionamento desta linha estrutural permite englobar um campo de tensão relativo ao espaço onde se situa o percurso pedestre por um lado, e a um enquadramento global entre terra e céu, por outro. Na apresentação em que pastor como que impulsiona o mover ao longo da linha situada dentro do campo focal, mas como que a parecer aproximar-se de um sair visualmente dele (2), assistimos inicialmente a uma grande ocupação de espaço, por uma proporção próxima, ampliada e numerosa, das ovelhas que vão entrando visualmente. À medida que o deslocamento se produz, assistimos como que a um acentuar do alinhamento desta linha de tensão, pela concentração de um maior número de ovelhas, mas em menor dimensão no que respeita a proporção visual anterior (10).

Repare-se como o interior do campo focal vai ficando densificado pelo progressivo aglomerar visual das ovelhas (14), como que entrando estas, imersiva e paulatinamente, dentro do alinhamento ao eixo focal. Observe-se como, na chegada a um potencial início de desaparecimento visual do pastor, todo o rebanho e pastor se encontram englobados dentro deste campo central, mantendo-se a sensação de se levar o movimento por diante (18). Repare-se como a base de andamento do pastor parece surgir ao longo do deslocamento desta linha de apoio que suporta uma inclinação que causa perspectiva (1 a 20).

Globalmente, a figura principal, emerge no enquadramento, alinhada com o campo principal de tensão, trazendo a sensação de deslocamento e potencial saída do campo visual, criada por uma justaposição simultânea com o alinhamento direcional do rebanho, permitindo-se uma noção de movimento composto entre os elementos pastor, ovelhas, espaço de montanha e céu.

Reforçar, como esta linha de dinâmica global, proporciona um ampliar da nossa percepção relativamente à ligação das figuras com o espaço, denunciando conjuntamente, forças de relação dinâmica que apoiam a intensificação das impressões de tridimensionalidade ao longo do suporte visual de conformação do quadro, conjunturalmente constituído.

Tecnicamente, um efeito de impressão de deslocação com redução da proporção e da concentração da focalização num campo visual centralizador, assente no espaço de maior tensão, realçado, aqui, pelo uso da uma linha de dinâmica estruturalmente implícita.

Trata-se de um plano geral mais aberto que revela uma paisagem, ou seja, um cenário observado a alguma distância, onde se observa a deslocação de um conjunto de personagens sobre os quais não se consegue identificar os rostos.

Na definição do plano quanto ao ângulo horizontal, trata-se de um plano traseiro, no qual o personagem pastor e as ovelhas são captados num ângulo que é visto por detrás. E embora, vejamos o cenário da montanha à nossa frente, visualizamos a deslocação das personagens a partir de um ponto de vista de trás.

Na definição do plano quanto ao ângulo vertical, não se assiste a uma acentuação.

Na definição do plano quanto ao movimento, observa-se a utilização de um plano fixo, no qual a câmara permanece parada ao longo do movimento interno a discorrer no plano do pastor e ovelhas.

Na definição do plano quanto à duração, este decorre ao longo do intervalo 09.26.04 a 09.35.22, criando uma dinâmica breve.

- ‘O Homem que Plantava Árvores’ - Sequência III

‘O HOMEM QUE PLANTAVA ÁRVORES’

HPA.a.b.2mov.Parte I



Momentos sequenciais: HPA.1.frame.00.28.42; HPA.2.frame.00.28.43.03; HPA.3.frame.00.28.44; HPA.4.frame.00.28.45; HPA.5.frame.28.47.24; HPA.6.frame.28.48.69; HPA.7.frame.28.50.09; HPA.8.frame.28.50.41; HPA.9.frame.28.51.08; HPA.10.frame.28.52.08; HPA.11.frame.28.53.04; HPA.12.frame.28.53.50; HPA.13.frame.28.54.12; HPA.14.frame.28.55.00; HPA.15.frame.28.56.04; HPA.16.frame.28.57.04; HPA.17.frame.28.58.21; HPA.18.frame.28.59.25; HPA.19.frame.29.00.34; HPA.20.frame.29.02.96.

Imagem de conjunto (7): Momentos sequenciais ‘O Homem que Plantava Árvores’ - Sequência III – Base.

- ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência III – Linha:

‘O HOMEM QUE PLANTAVA ÁRVORES’

HPA.a.b.2mov.Linha.Parte I



Momentos sequenciais: HPA.1.frame.00.28.42; HPA.2.frame.00.28.43.03; HPA.3.frame.00.28.44; HPA.4.frame.00.28.45; HPA.5.frame.28.47.24; HPA.6.frame.28.48.69; HPA.7.frame.28.50.09; HPA.8.frame.28.50.41; HPA.9.frame.28.51.08; HPA.10.frame.28.52.08; HPA.11.frame.28.53.04; HPA.12.frame.28.53.50; HPA.13.frame.28.54.12; HPA.14.frame.28.55.00; HPA.15.frame.28.56.04; HPA.16.frame.28.57.04; HPA.17.frame.28.58.21; HPA.18.frame.28.59.25; HPA.19.frame.29.00.34; HPA.20.frame.29.02.96.

Imagem de conjunto (8): Momentos sequenciais ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência III – Linha.

- ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência III - Destaques

‘O HOMEM QUE PLANTAVA ÁRVORES’- HPA.a.b.2mov.Parte I



Destaques sequenciais: HPA.1.frame.00.28.42; HPA.6.frame.28.48.69; HPA.13.frame.28.54.12; HPA.19.frame.29.00.34.

Imagem de conjunto (9): Destaques sequenciais ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência III – Linha.

No presente destaque sequencial de ‘O Homem que Plantava Árvores’ - Sequência III (00.28.42 a 29.00.34) – (Imagem de conjunto 7, 8 e 9), que apresenta (parte I), a espacialidade do ambiente de uma floresta e a figura do pastor, pode acompanhar-se visualmente a passagem de um enfoque no espaço natural como pano de fundo. O qual, apresentando inicialmente no lado direito da imagem por um conjunto de ramificações folhosas, acresce a acentuação de uma estrutura arbórea no lado esquerdo, numa condução dinâmica do olhar do espetador ao longo do ambiente da floresta (1). Progressivamente dirigindo o enfoque para o elemento árvore, que se assume num grande plano (6) e avançando para o acentuar de estabelecer de um campo relacional com a entrada em cena do pastor (13). Ao longo das justaposições das imagens, mantendo-se o anterior campo focal como centralizador da comunicação visual, repare-se como se gera a sensação de uma atenção que passa a ser focada num novo espaço aparentemente vazio entre a árvore e o pastor (13), porquanto o foco de dinâmica de tensão subjacente parece agora estar algures entre ambos. Na tensão final desta sequência de imagens, a absoluta centralização visual na figura do pastor, deixa adivinhar um possível foco, dirigido a um estado de presença interior do pastor (19). No fundo, aparenta estar a apelar-se a uma sensação de interioridade, que vai sendo intensificada por uma justaposição à linha de tensão estrutural, que não deixa de ser uma linha de força intrínseca condutora das relações e ligação das figuras no espaço em foco no enquadramento (13). Digamos que, o posicionamento desta linha estrutural aparentemente invisível, permite englobar um campo de tensão que é também um alinhamento cuja leitura visual permite a acentuação da percepção de estabelecimento de um possível campo relacional. Tanto assim é, que, a figuração prossegue para uma focalização centralizada no peito do personagem, espaço de leitura interpretativa relacional, intensificando um potencial mergulho na interioridade do pastor, que, de facto, se prosseguirá.

Globalmente, as figuras principais a emergir no enquadramento, alinham-se com o campo principal de tensão, trazendo a sensação de ligação entre elas e do seu espaço relacional. Apresentam-se sucessivamente no campo visual, por uma apresentação sequencial de elementos e aproximação, que na sua leitura conjunta, nos permite transpor os elementos diferenciados e ligá-los como que se traduzindo, não só um movimento composto ao longo de um cenário por entre árvores, como acentuar uma atenção dirigida para um espaço relacional, com enfoque posterior numa personagem principal, remetendo para a interioridade do pastor.

Reforçar, como esta linha de dinâmica globalmente proporciona um substanciar da nossa percepção relativamente a uma relação composta entre figuras, denunciando

conjuntamente forças de dinâmica que apoiam impressões de leitura conducentes a espaços de tridimensionalidade ao longo do suporte visual da sua composição. Conjunturalmente constitui um quadro figurativo múltiplo, que é também um quadro alusivo a dimensões relacionais, como que sugestionando um eixo de enfoque que nos dirige para dentro do pensamento do pastor.

Tecnicamente, um efeito de associação de figurações e condução do movimento e da leitura da dinâmica implícita, para dentro de uma imersão focalizada no campo visual, dirigida para um espaço de tensão centralizador e implicitamente interior. Assentando este conjunto de relações, numa linha de dinâmica estruturalmente implícita, repare-se ainda como, no quadro final em destaque (19) a envolvência circular das árvores entorno, parece acompanhar uma focalização que gera uma aproximação, ficando amplificada por um campo de luz envolvente que parece iluminar os contornos do pastor diluindo-os parcialmente.

Trata-se de um plano de conjunto, onde se mostra uma parte do cenário e a conjunção dos personagens em destaque. Neste caso distinguem-se uma árvore e o pastor cujo rosto se consegue identificar.

Na definição do plano quanto ao ângulo horizontal, trata-se de um ponto de vista lateral ou de perfil por quanto o personagem principal é visualizado de lado. E embora tenhamos dificuldade em definir a lateralidade da árvore, assumimos a caracterização geral de um plano que se apresenta dentro de uma lateralidade da imagem.

Na definição do plano quanto ao ângulo vertical, não se assiste a uma acentuação.

Na definição do plano quanto ao movimento, observa-se a utilização de um plano fixo, no qual a câmara permanece parada ao longo do movimento de deslocação da paisagem e pastor, até ocorrer um efeito de ampliação com aproximação do espetador.

Na definição do plano quanto à duração, este decorre ao longo do intervalo 28.42.00 a 29.02.96, criando uma dinâmica breve.

- ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência IV

‘O HOMEM QUE PLANTAVA ÁRVORES’

HPA.a.b.2mov. Parte II



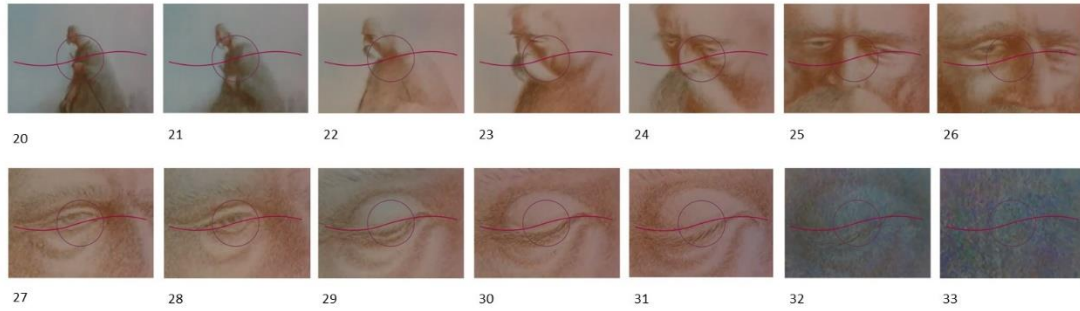
Momentos sequenciais: HPA.20.frame.29.02.96; HPA.21.frame.29.05.22; HPA.22.frame..29.08.62; HPA.23.frame.29.11.48; HPA.24.frame.29.14.33; HPA.25.frame.29.17.18; HPA.26.frame.29.18.64; HPA.27.frame.29.20.57; HPA.28.frame.29.21.11; HPA.29.frame.29.22.89; HPA.30.frame.29.23.28; HPA.31.frame.29.23.86; HPA.32.frame.29.25.86; HPA.33.frame.29.27.15.

Imagem de conjunto (10): Momentos sequenciais ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência IV – Base.

- ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência IV – Linha:

‘O HOMEM QUE PLANTAVA ÁRVORES’

HPA.a.b.2mov.Linha. Parte II



Momentos sequenciais: HPA.20.frame.29.02.96; HPA.21.frame.29.05.22; HPA.22.frame..29.08.62; HPA.23.frame.29.11.48; HPA.24.frame.29.14.33; HPA.25.frame.29.17.18; HPA.26.frame.29.18.64; HPA.27.frame.29.20.57; HPA.28.frame.29.21.11; HPA.29.frame.29.22.89; HPA.30.frame.29.23.28; HPA.31.frame.29.23.86; HPA.32.frame.29.25.86; HPA.33.frame.29.27.15.

Imagem de conjunto (11): Momentos sequenciais ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência IV – Linha.

- ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência IV - Destaques

‘O HOMEM QUE PLANTAVA ÁRVORES’- HPA.a.b.2mov.Parte II

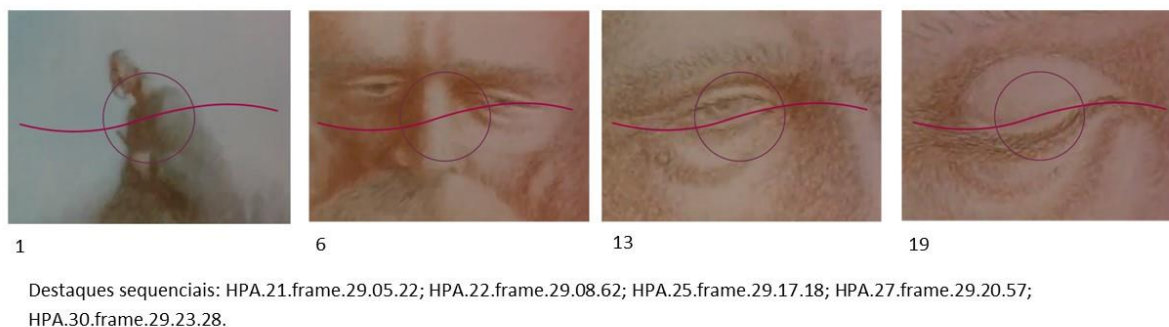


Imagem de conjunto (12): Destaques sequenciais ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência IV – Linha.

No presente destaque sequencial de ‘O Homem que Plantava Árvores’ - Sequência IV (29.05.22 a 29.23.28) – (Imagem de conjunto 10, 11 e 12), que apresenta (parte II) o que se vem a suceder às anteriores referências feita na parte I. Neste, assistimos a uma aproximação e a uma centralização da figura do pastor, a par de uma inicial diluição do seu entorno. Assim, no prosseguimento da anterior sequência, a tal que advinha da espacialidade do ambiente da floresta, abrindo-se posteriormente um potencial campo relacional entre pastor e árvore num prosseguir de um enfoque para a interioridade do pastor. Desta feita, assiste-se ao acentuar de um convite imersivo numa dimensão reflexiva e emocional do personagem principal. Tal, por uma apresentação sucessiva de imagem que revela rotação e aproximação focal. Ao acompanhar-se uma progressiva justaposição a uma linha de dinâmica assente no rosto (6) progressivamente assistimos a uma acentuação da justaposição desta linha com o olhar (13). Remete-se, por fim, para um encerramento ocular que nos sugere e impele para um campo empático (19). A partir desse momento, o campo visual enquadra a linha dinâmica que é também uma sugestão visual de alinhamento justaposto de modo flexível, a uma pálpebra encerrada.

Globalmente, a figura em grande plano, toma progressivamente a dimensão do enquadramento e a linha estrutural de enfoque de dinâmica parece estar a trazer a imagem para diante na direção do espetador, que é o mesmo que dizer, um convite a uma conexão com a interioridade deste.

Reforçar, como esta linha de dinâmica global, proporciona um reforçar da nossa percepção apoiando impressões de tridimensionalidade para com um espaço imagético, reflexivo e empático. Um enfoque para dentro do pensamento do pastor, considerando um espaço interior de incógnita e de potencial descoberta, poderia dizer-se, fazer parte desta quase magia assente na impressão de dinâmica de uma linha, determinantemente subjacente a toda a construção da imagem.

Tecnicamente, um efeito de sugestão de interiorização, pela acentuação da aproximação e diluição da figuração global, para se assentar numa quase leveza da impressão de flutuação de uma linha dinâmica. A sugestão implícita de mergulho, apoiada por um alinhamento com traços oculares quase justapostos a uma linha de fluir e de dinâmico, ainda que estruturalmente não esteja muito explícita, reflete um quase flutuar num vazio diluído visualmente, que, aliás, pode remeter para um todo.

Na perspectiva de consideração de uma flexibilidade desta linha dinâmica, poderíamos dizer que esta manteria um sentido global, bastante acentuado, reproduzindo planos de visibilidade de uma flutuação em campo.

Trata-se de um primeiro plano onde se mostra inicialmente o personagem principal num enquadramento que engloba a figuração praticamente inteira, excetuando-se a parte inferior das pernas. Passando seguidamente para um grande plano, ou plano próximo, mostrando o rosto do pastor, na sua caracterização reveladora da expressão e emoção. Passando posteriormente para um plano de detalhe, ou plano de pormenor, pela revelação do detalhe do olho, filmado a uma muito curta distância, ou com um grande efeito de ampliação, para chegar a uma dissolução final.

Na definição do plano quanto ao ângulo horizontal, trata-se de um ponto de vista lateral, por quanto o personagem principal é visualizado inicialmente de lado, passando posteriormente para um plano frontal dado que passamos a ver o rosto e olho vistos de frente.

Na definição do plano quanto ao ângulo vertical, não se assiste a uma acentuação.

Na definição do plano quanto ao movimento, observa-se a utilização de um plano fixo, no qual a câmara permanece parada ao longo do processo de ampliação com aproximação do pormenor.

Na definição do plano quanto à duração, este decorre ao longo do intervalo 29.02.96 a 29.27.15, criando uma dinâmica breve.

III.1.4.2 – Análise de excertos ‘O conto do vento’

- ‘O conto do vento’ - Sequência I

‘O CONTO DO VENTO’

CV.a1. Frames sequenciais de leitura vertical

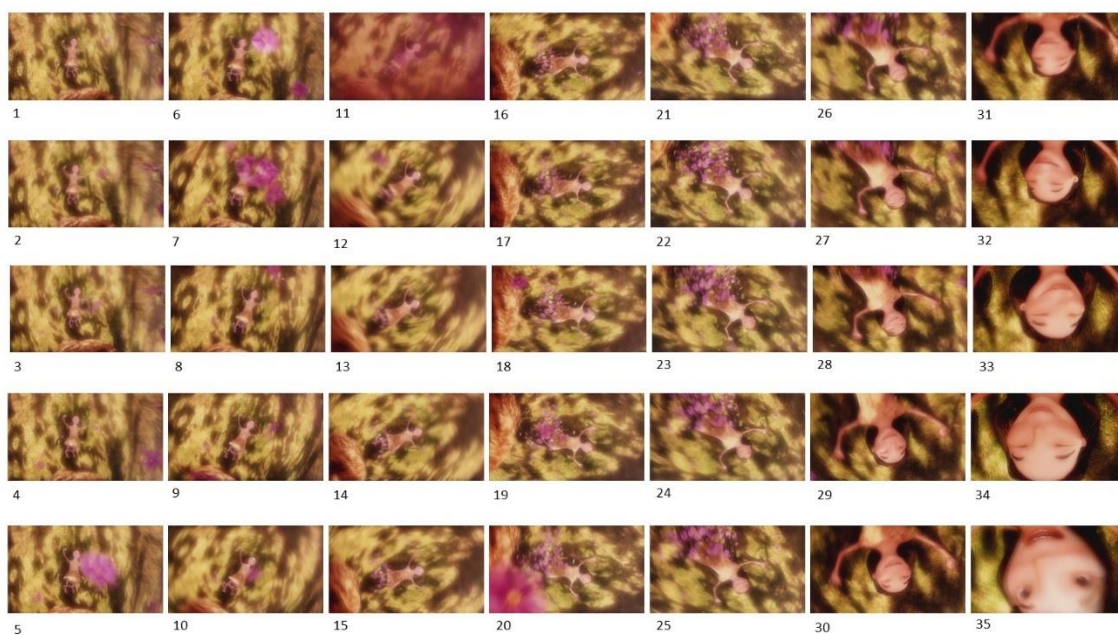


Imagem de conjunto (13): Momentos sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência I – Base.

- ‘O conto do vento’ - Sequência I – Linha:

‘O CONTO DO VENTO’

CV.a1.Linha. Leitura horizontal

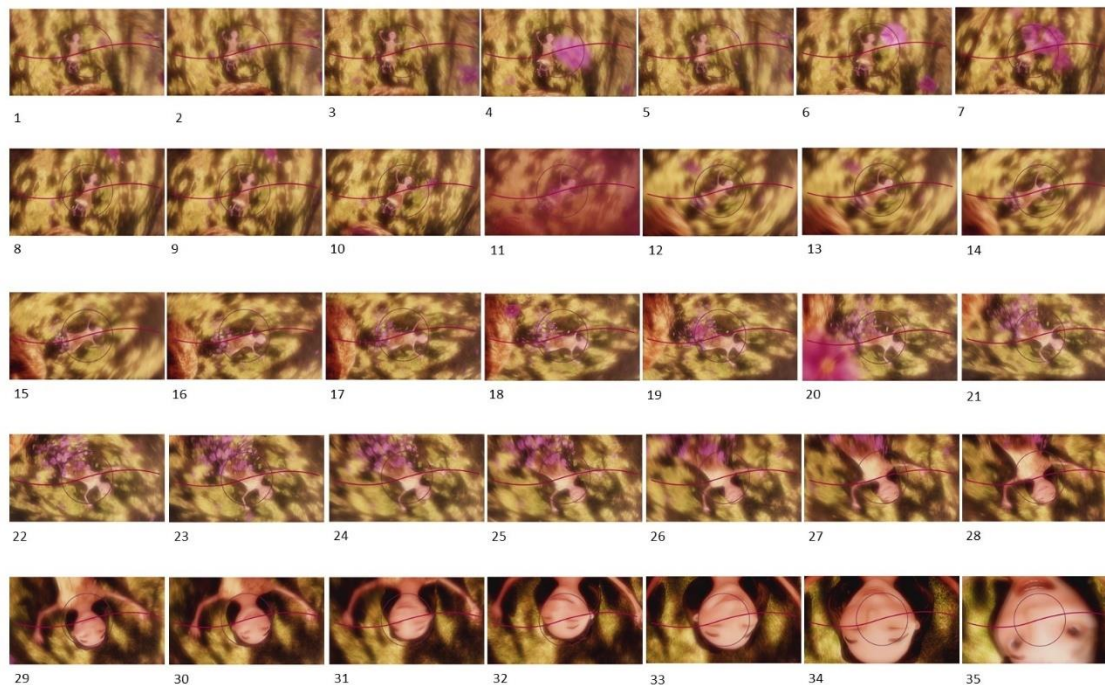
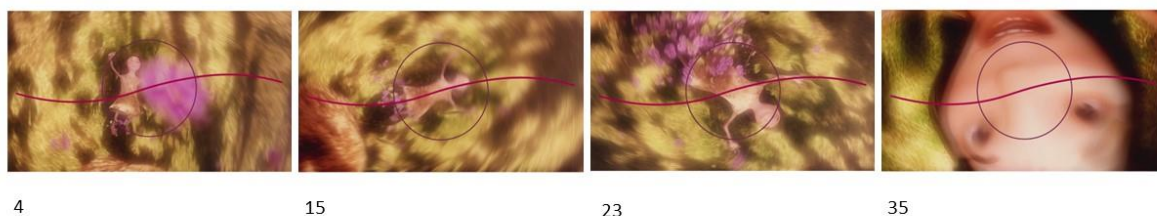


Imagem de conjunto (14): Momentos sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência I – Linha.

- ‘O conto do vento’ - Sequência I – Destaques:

‘O CONTO DO VENTO’ - CV.a1.Linha. Destaques



Destaques sequenciais: CV.a1.frame.01.59.82(4); CV.a1.frame.02.04.10(15); CV.a1.frame.02.08.42(23); CV.a1.frame.02.15.26(35).

Imagem de conjunto (15): Destaques sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência I – Linha.

No presente destaque sequencial de ‘O conto do Vento’ - Sequência I (01.59.82 a 02.15.26) – (Imagem de conjunto 13, 14 e 15), é-nos apresentado um enquadramento que parte de uma perspectiva superior, observando a figura deitada no solo, a partir de um ponto focal localizado algures acima da figura, ou quem sabe, a partir de um ramo da árvore. Nele, assistimos a uma aproximação centralizada na figura de uma menina envolta de árvores, folhas, flores, raízes, aromas. A sequência imprime velocidade, rotação, foco versus diluição, aproximação, luz versus sombra, oscilação, numa conjugação de dinâmicas presentes no ambiente em torno. Amplamente centralizada num eixo focal assente na linha dinâmica, podemos captar dois dos seus elementos mais nítidos, como sendo a figura da menina e as flores (4). Estamos perante a proposta de se ler a existência de um campo relacional, que define e dissolve a figura e o ambiente entorno, representando um momento de harmonia, de conexão e de vivacidade. No prosseguimento da sua rotação, assistimos ao momento em que a figura principal, está estruturalmente assente sobre linha estrutural dinâmica em destaque, traduzindo todo um entorno dinâmico em redor do eixo focal (15). A acentuação da rotação e das duas figurações antes referidas, é conseguida com os efeitos de continuidade da rotação, com instantes de aproximação e momentos de maior definição visual dos seus elementos, nomeadamente da menina em conjugação com a envolvente de flores, conduzidas ao longo desta contínua circulação (23)

A espacialidade do ambiente da floresta, dos ramos das árvores, das folhas e flores, parece habitar quer as partes mais difusas, ou os momentaneamente menos nítidos porquanto também se diluem na coloração, num fluir conjuntural que em si, vai acentuando a apreensão de um potencial campo relacional existente entre menina e árvore, ou na vivência da personagem perante a árvore. Estamos perante uma alusão a um estado emocional de sintonia e a instantâneos de simbiose para com a natureza.

Observar como, a partir do ponto em que a imagem vai fazendo o processo de aproximação visual por ampliação da figura, com centralização no rosto, também as mãos desta se vêm a assentar na linha estrutural, intensificando assim a sensação de dinâmica (observável na sequência 30 a 32). E muito embora, a alternada rotação de 180° da cabeça da menina, simultaneamente, ora surja para a esquerda, ora para a direita (33 e 34), também por essa mesma razão, a espacialidade dinâmica fica acentuada e ganha ainda mais sentido no alinhamento final presente no rosto que, por fim, pausa (35).

Também na atual abordagem, há o abrir de uma proposta de leitura afetiva, um prosseguir dirigindo um enfoque para uma interioridade dinâmica que pretende espelhar conexão com o ambiente natural próximo, ou ao seu redor. Aliás, o acentuar de uma noção imersiva que alude a uma dimensão emocional pela impressão de sucessiva rotação e uma aproximação focal, acompanhando uma progressiva justaposição a uma linha de dinâmica que assenta no rosto, acentua uma tensão que aqui expressa animo, despertar, vivacidade e deleite.

Globalmente, o rosto toma progressivamente a dimensão do enquadramento em grande plano e a linha estrutural de enfoque de dinâmica parece estar a trazer a imagem para diante na direção do espectador, como que procurando exercer um processo empático para com a respiração, pelo alento contido nessa expressão.

Reforçar, como esta linha de dinâmica global, proporciona um reforçar da nossa percepção da dinâmica subjacente e apoia as impressões de um espaço de tridimensionalidade, que ainda fica acrescido pelo apelo empático.

Tecnicamente, um efeito de apreensão emocional da interiorização da personagem, pela imersão global na rotação, pela acentuação de uma aproximação e pela definição/diluição oscilante, para, por fim, como que induzir uma sensação de êxtase e inebriar, ela mesma por via de um girar e de um assentar estruturalmente no eixo de uma linha de dinâmica, aqui amplamente claramente implícita.

Trata-se de um plano médio em que a câmara está a uma distância média do personagem principal, de modo que a menina está enquadrada por inteiro, ocupando uma parte considerável do ambiente, mas ainda assim contenha um espaço considerável à sua volta. Podemos dizer que de algum modo vem a apresentar algumas características de um plano de conjunto, pois, mostra uma parte do ambiente e da menina cujo rosto praticamente se consegue identificar, e que no seu conjunto são aqui tidos como personagens relevantes. Prosseguindo posteriormente para um grande plano que é filmado a uma curta distância.

Na definição do plano quanto ao ângulo horizontal, trata-se de um plano frontal tendo em conta que a personagem menina é vista de frente, ainda que de um plano superior.

Na definição do plano quanto ao ângulo vertical, trata-se de uma posição de câmara zenital, dado que a imagem é obtida num ângulo de 90° relativamente ao chão.

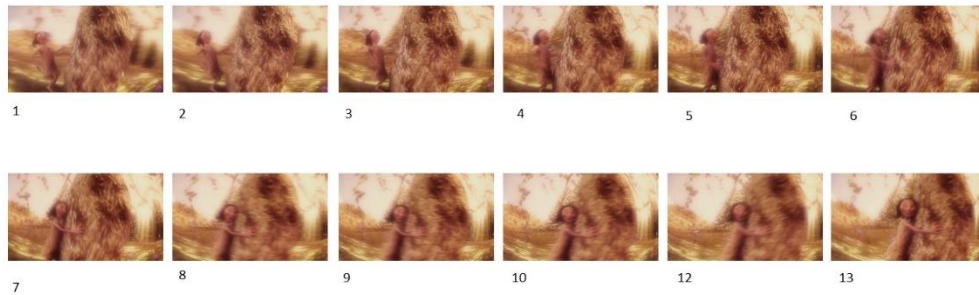
Na definição do plano quanto ao movimento, observa-se a utilização de um plano de panorâmica, dado que a câmara gira sobre o seu próprio eixo.

Na definição do plano quanto à duração, este decorre ao longo do intervalo 01.58.94 a 02.15.26, criando uma dinâmica breve.

- ‘O conto do vento’ - Sequência II:

‘O CONTO DO VENTO’

CV. a2. Frames de leitura horizontal



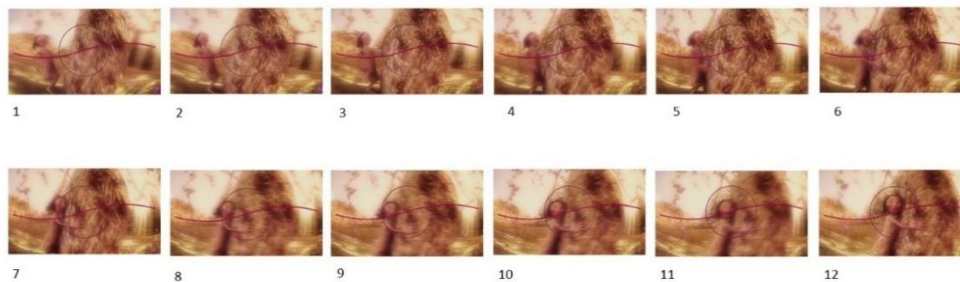
Momentos sequenciais: CV.a2.frame.02.24.70{1}; CV.a2.frame.02.24.82{2}; CV.a2.frame.02.25.02{3}; CV.a2.frame.02.25.22{4}; CV.a2.frame.02.25.34{5}; CV.a2.frame.02.25.50{6}; CV.a2.frame.02.25.74{7}; CV.a2.frame.02.26.10{8}; CV.a2.frame.02.26.26{9}; CV.a2.frame.02.26.54{10}; CV.a2.frame.02.26.78{11}; CV.a2.frame.02.27.02{12}.

Imagem de conjunto (16): Momentos sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência II – Base.

- ‘O conto do vento’ - Sequência II – Linha:

‘O CONTO DO VENTO’

CV.a2. Linha. Frames de leitura horizontal

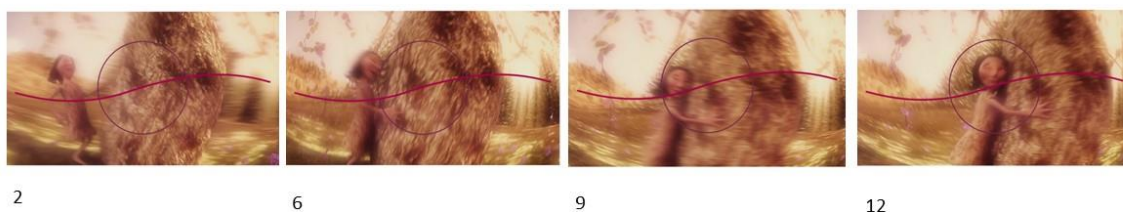


Momentos sequenciais: CV.a2.frame.02.24.70{1}; CV.a2.frame.02.24.82{2}; CV.a2.frame.02.25.02{3}; CV.a2.frame.02.25.22{4}; CV.a2.frame.02.25.34{5}; CV.a2.frame.02.25.50{6}; CV.a2.frame.02.25.74{7}; CV.a2.frame.02.26.10{8}; CV.a2.frame.02.26.26{9}; CV.a2.frame.02.26.54{10}; CV.a2.frame.02.26.78{11}; CV.a2.frame.02.27.02{12}.

Imagem de conjunto (17): Momentos sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência II – Linha.

- ‘O conto do vento’ - Sequência II – Destaques:

‘O CONTO DO VENTO’ - CV.a2.Linha. Destaques



Destaques sequenciais: CV.a2.frame.02.24.82(2); CV.a2.frame.02.25.50(6); CV.a2.frame.02.26.26(9); CV.a2.frame.02.27.02(12).

Imagem de conjunto (18): Destaques sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência II – Linha.

O presente destaque sequencial de ‘O conto do vento’- Sequência II (02.24.82 a 02.27.02) – (Imagem 16, 17 e 18), apresentado no enquadramento sequencial de a uma profusão de planos oscilantes e giratórios impressos de uma acentuada velocidade, revela a movimentação da figura da menina ao redor de uma árvore. Tem como particular característica, advir de uma intensidade de diferentes planos de tensão dinâmica na procura de aludir a ânimo, corrida, dança, estado emocional de êxtase, versus a chegada a um ponto de pausa e a um espaço de respiração, para uma efetiva inspiração. A acentuação da dimensão relacional entre menina e a natureza, chega-nos de um modo intenso e emergente, visualmente. E, mais tarde, chegar-nos-á, também ideologicamente, com a criação do um ambiente de alusão ao vento, que virá a ser anunciado em narração como um elemento de amizade, na perspectiva de um estabelecer de uma irmandade para com a natureza. É bastante relevante apontar que, esta aparente oposição entre a dimensão de uma inicial imagem tradutora de intensidade e a dimensão uma posterior imagem tradutora de uma pausa, levará ao espaço de acentuação deste ambiente relacional para uma expressão de sintonia conjunta. No destaque em causa, assistimos ao instante em que após uma declinação corporal dinâmica da menina (2), esta se aproxima do tronco e vem a estabelecer um contacto corporal direto com a árvore. Apropriando-nos do alinhamento que

traz o mover da menina na direção da árvore, podemos reparar como a dimensão do troco foi mantida num grande destaque, como eixo de tensão atrator. Num posicionamento inclinado, o corpo da menina parece estar a ser impelido a partir do peito, como que a ser atraído por um eixo gravítico do grande tronco (2) que centraliza o ponto de tensão maior, como que demarcando um ponto de atração principal a partir do interior da árvore. Mas, observe-se que, este dito campo de maior tensão, continua a impelir a direção da força como que numa representação de uma ampliação da sensação da proximidade (6), concomitantemente a uma centralização com aproximação do plano visual. A atenção focal centralizadora traz a menina para este centro, em acentuação do estabelecer relacional, que se vai, pois, intensificando (9). Mantendo-se a direção de um aproximar das figurações que se vai paulatinamente suavizando e tornando mais lento, como que num momento de preparação da sustentação da pausa e como um espaço de preparação para a respiração da figura da menina, sempre com manutenção do abraço a uma árvore. Ressalta-se a acentuação do foco de atenção nesse enquadramento conjunto. Sem esquecer a permanente alusão ao ambiente em torno como um todo contextual, numa conjugação dinâmica que o ondula, flexibiliza e une conjunturalmente. O eixo focal, mantendo-se assente na linha dinâmica engloba agora ambos os figurantes principais, menina e árvore (9) como um contacto físico e emocional de grande proximidade. E é neste preciso momento de chegada a maior pausa, que ocorre a acentuação da inspiração, que virá a ser acompanhada de sonorização. Relevante observar que, estamos perante a alusão a um campo relacional que, inclusivamente, e de modo momentâneo, ora define, ora dissolve a figura e o ambiente entorno, representando conexão a par de tradução de momentos de harmonia, de conexão e de vivacidade. Um leve murmúrio de respiração estabelece a assunção plena do enquadramento central, que agora se assume (12). Neste momento, os elementos menina e árvore, são apresentados no ponto centralizador deste lugar de equilíbrio. A diferente natureza proporcional da menina e da árvore colocadas na parte esquerda da imagem parece estabelecer um espaço proporcional englobante dos restantes elementos naturais da paisagem. Aliás, há linhas de sombra e curvaturas da árvore que parecem assentar amplamente sobre a linha estrutural em destaque. A natureza do vento, é tida como uma entidade integrante da plasticidade deste ambiente visual. De ressaltar que, também aqui se revela a abordagem a uma proposta de leitura afetiva e a um enfoque dirigido a uma interioridade dinâmica que espelha conexão e flutuação com o ambiente. Uma vez mais, a chamada a uma noção imersiva que alude a uma dimensão visual que não contempla apenas uma aproximação focal, mas assenta

igualmente numa acentuação de um ponto centralizador da impressão de dinâmica como um todo conjuntural dentro do quadro de chegada.

Globalmente, há um crescendo progressivo no interior deste enquadramento onde a linha estrutural de enfoque de dinâmica parece acentuar um espaço polar, que vem de um mover intenso e de atratividade, para um seu oposto ponto de encontro, gerando uma pausa sustentadora. A viagem desta tensão subjacente, não só parece expressar esse ponto de profusão, como parece impelir a direção da atenção do espectador, para um sustentar daquele ponto e eixo de relevo. Reforçar como esta linha de dinâmica global, proporciona uma acentuação da nossa percepção da dinâmica subjacente e ainda apoia impressões de um espaço de tridimensionalidade, que, neste caso, remete igualmente para um espaço envolvente praticamente circular, se denotarmos ainda as linhas de sombra impressas no solo e a presença do elemento ar, nesse envolvimento conjuntamente composto.

Tecnicamente, um efeito de foco tensor pela procura de criar uma apreensão emocional da interiorização da personagem, durante a sua viagem de imersão dinâmica e a transição entre estados ao longo dessa viagem. A qual, aqui destacada como que assentando numa linha de dinâmica estruturalmente implícita, que a levará a um ponto de conjunção de estados, numa perspectiva alargada ao quadro visual globalmente considerando.

Na definição do plano quanto ao ângulo horizontal, trata-se de um ponto de vista lateral.

Na definição do plano quanto ao ângulo vertical, não se assiste a uma acentuação.

Na definição do plano quanto ao movimento, observa-se a utilização de um plano fixo, no qual a câmara permanece parada num ponto focal.

Na definição do plano quanto à duração, este decorre ao longo do intervalo 02.24.970 a 02.27.02, criando uma dinâmica breve.

‘O conto do vento’ - Sequência III:

‘O CONTO DO VENTO’

CV. a3. Frames de leitura horizontal



Momentos sequenciais: CV.a3.frame.02.27.18 (1); CV.a3.frame.02.27.30(2); CV.a3.frame.02.27.46(3); CV.a3.frame.02.27.70(4); CV.a3.frame.02.27.98(5); CV.a3.frame.02.28.18(6); CV.a3.frame.02.28.50(7); CV.a3.frame.02.28.78(8); CV.a3.frame.02.29.14(9); CV.a3.frame.02.29.54(10); CV.a3.frame.02.29.74(11); CV.a3.frame.02.30.06(12); CV.a3.frame.02.30.38 (13); CV.a3.frame.02.30.78(14).

Imagem de conjunto (19): Momentos sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência III – Base.

‘O conto do vento’ - Sequência III – Linha:

‘O CONTO DO VENTO’

CV. a3. Linha. Frames de leitura horizontal

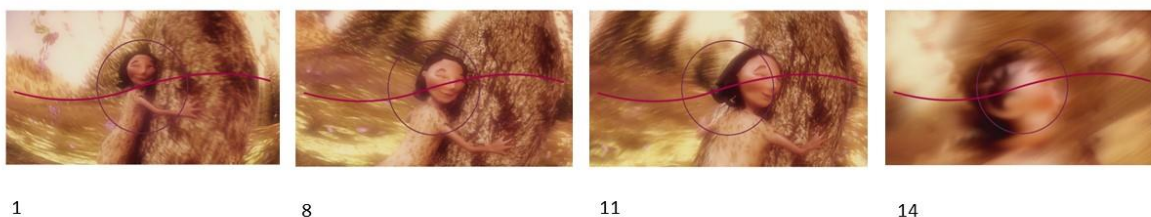


Momentos sequenciais: CV.a3.frame.02.27.18 (1); CV.a3.frame.02.27.30(2); CV.a3.frame.02.27.46(3); CV.a3.frame.02.27.70(4); CV.a3.frame.02.27.98(5); CV.a3.frame.02.28.18(6); CV.a3.frame.02.28.50(7); CV.a3.frame.02.28.78(8); CV.a3.frame.02.29.14(9); CV.a3.frame.02.29.54(10); CV.a3.frame.02.29.74(11); CV.a3.frame.02.30.06(12); CV.a3.frame.02.30.38 (13); CV.a3.frame.02.30.78(14).

Imagem de conjunto (20): Momentos sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência III – Linha.

- ‘O conto do vento’ - Sequência III – Destaques:

‘O CONTO DO VENTO’ - CV.a3.Linha. Destaques



Destaques sequenciais: CV.a3.frame.02.27.18 (1); CV.a3.frame.02.28.78(8); CV.a3.frame.02.29.74(11); CV.a3.frame.02.30.78(14).

Imagem de conjunto (21): Destaques sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência III – Linha.

O presente destaque sequencial de ‘O conto do vento’ - Sequência III (02.27.18 a 02.30.78) – (Imagem 19, 20 e 21), apresentado no enquadramento sequencial de uma anterior chegada a um ponto de equilíbrio, com a referida acentuação relacional relativa ao ambiente natural em redor, redireciona agora e eleva o plano de filmagem, na busca de integrar espaço de paisagem e de o dissolver momentaneamente numa alusão visual à matéria visual do ar que sustenta o vento.

A paisagem ganha substância pela rotação e elevação do plano visual, sendo que a aproximação do plano de traseira lateral da menina ganha a propriedade de um acentuar da força da imagem, do gesto relacional do abraço para com a árvore, a pontos de o vir posteriormente a ampliar. A característica de incluir e de dissolver contornos das imagens, globalmente criando uma só profusão de manchas de coloração, a par da colocação do rosto lateral da menina no ponto focal centralizante, alude a um fluidificar da imagem que ondula no ar. Também aqui, os planos giratórios implicados estão impressos de dinâmica e velocidade, porquanto revelam a captação espacial da figura da menina, mas mantendo-se ela num posicionamento bem fixo perante a árvore.

Além da particular característica, do anterior advir de uma passagem de transição, que vem do gerar de uma intensidade da tensão dinâmica, versus a chegada a um ponto de pausa, agora, a assunção final e muito acentuada desta passagem, surge com a caracterização do dissolver de todos os elementos do quadro. Sendo que, concomitantemente, não deixa de conseguir centralizar toda a intensidade relacional mesmo nos momentos de dissolução visual, como que embebidos da propriedade do ar. E, neste extremo formal que praticamente apresenta as formas como uma nebulização visual, poderíamos dizer que as imagens finais deste processo, não apresentam quaisquer linhas explicitamente reveladas. Mas elas estão lá, perpassam o espaço visual, mantêm a direção e a força da estruturação que veicula a impressão de dinâmica a ocorrer. Assumidamente, esta é uma linha estruturante completamente imersa no ambiente contextual e ainda que algo invisível, implicitamente compõe as sequências visuais e gera a organização focal dos enquadramentos.

Neste atual destaque, assistimos a instantes que revelam uma composição visual que reporta este assumido lugar relacional da menina com árvore, sendo apresentados por uma conformação bem definida das formas, a par de clareza na impressão de materialidade e tridimensionalidade. Derivando processualmente para uma conformação que procura implicar uma qualidade algo nebulosa do ar, porquanto falamos da natureza do vento. Podemos observar o ponto definidor de partida (1) onde foi assumido um equilíbrio conjunto perante os figurantes menina, árvore, paisagem, de modo acentuadamente definido formalmente falando. Podemos observar a redirecção e a elevação do plano visual, para um posicionamento englobante da paisagem e um reposicionamento da vista de costas e lateralidade do rosto da menina, após uma acentuação por aproximação (8)

Podemos captar uma oscilação e ondulação que aproxima e intensifica o enquadramento centralizador (11) na aproximação à menina. E apreender o que se segue, prosseguindo-se as passagens que vêm a diluir as formas do rosto, cabelo e ambiente, adquiridos da matéria do ar (14).

A proposta de leitura afetiva e de um enfoque numa interioridade em conexão com o ambiente é igualmente mantida. A procura de se proporcionar uma noção imersiva, mantém - se pela acentuação do ponto centralizador da impressão de dinâmica como um todo conjuntural dentro do quadro de chegada, ainda que no interior de ambiente de dissolução.

Globalmente, assume-se a passagem de uma materialidade, para uma dissolução da imagem. A viagem desta tensão subjacente, mantém a raiz da expressão de um ponto de

encontro e sugere ao espectador, a chegada a um espaço de transição para o acolher de algo que se lhe sucederá.

Reforçar, como a linha de dinâmica global, pode ser visualmente assumida, mesmo no plano final em destaque e que acentuação da nossa percepção de dinâmica, ainda que subjacentemente implícita, apoia as impressões de nuvens em tridimensionalidade, se contemplarmos a entrada em cena do ar como um todo dentro do envolvimento. Aliás, auxiliando ainda, os processos de leitura do que está a ser contextualmente implicado e parece estar a suportar a conformação do quadro conjunturalmente considerando.

Tecnicamente, um efeito de foco tensor que acentua uma chamada a interiorização e implica a personagem num efeito de transição de estados, desde a definição da matéria, à dissolução envolvente do vento que perpassa, qual espelho de um instante de harmonização e respiração para com a natureza, assente numa linha de dinâmica estruturalmente implícita.

Na definição do plano quanto ao ângulo horizontal, trata-se de um ponto de vista lateral.

Na definição do plano quanto ao ângulo vertical, não se assiste a uma acentuação.

Na definição do plano quanto ao movimento, observa-se a utilização de um plano fixo, no qual a câmara permanece parada.

Na definição do plano quanto à duração, este decorre ao longo do intervalo 02.27.18 a 02.30.78, criando uma dinâmica breve.

- ‘O conto do vento’ - Sequência IV:

‘O CONTO DO VENTO’

CV.a4. Frames sequenciais de leitura vertical (1 a 35) cont.



Imagem de conjunto (22): Momentos sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência IV – Base (1 a 35).

- ‘O conto do vento’ - Sequência V:

‘O CONTO DO VENTO’

CV.a4. Frames sequenciais de leitura vertical (36 a 67)



Imagem de conjunto (23): Momentos sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência IV – Base (36 a 65).

- ‘O conto do vento’ - Sequência IV – Linha:

‘O CONTO DO VENTO’

CV.a4. Frames sequenciais de leitura vertical . Linha (a) (1 a 35) cont.



Imagem de conjunto (24): Momentos sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência IV – Linha (1 a 35) a).

- ‘O conto do vento’ - Sequência V – Linha:

‘O CONTO DO VENTO’

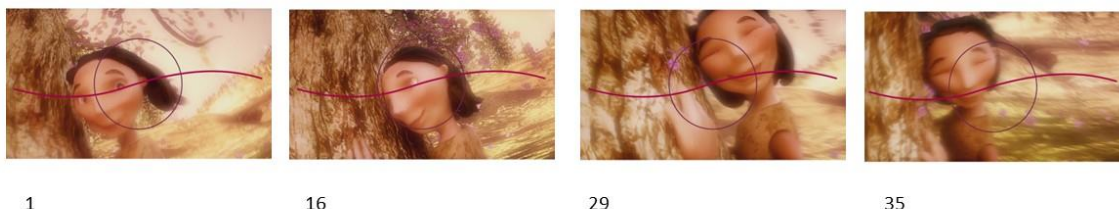
CV.a4. Frames sequenciais de leitura vertical . Linha (b) (36 a 67)



Imagem de conjunto (25): Momentos sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência V – Linha (36 a 65) b).

- ‘O conto do vento’ - Sequência IV – Destaques:

‘O CONTO DO VENTO’ - CV.a4.Linha. Destaques (a)



Destaques sequenciais: CV.a4.frame.02.33.38(1); CV.a4.frame.02.39.78(16); CV.a4.frame.02.46.82(29); CV.a4.frame.02.49.90(35).

Imagem de conjunto (26): Destaques sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência IV – Linha (1 a 35) a).

O presente destaque sequencial de ‘O conto do Vento’, ora constituído por duas partes - Sequência IV (parte a) e Sequência V (parte b), compreende um intervalo temporal estendido (02.33.38 a 03.03.90)

Na Sequência IV, faz referências alusivas ao espaço temporal apresentado em (parte a) (02.33.38 a 02.49.90) – (Imagem de conjunto 22, 24 e 26), o qual, prosseguindo de um anterior enquadramento sequencial relativo a uma acentuação relacional para com o ambiente natural, passando por uma alusão à ‘integração da paisagem’ com diluição da definição formal, vem a demarcar agora, uma redefinição mais clara da forma. Abre, aliás, o início de uma nova direção da ação, a abertura de espaço para uma nova dinâmica em campo, acentuada pelo olhar da menina numa direção de contemplação, ora para o exterior, ora para o interior. Assim é, que, este acentuar do campo relacional da menina para com a árvore, na perspectiva de uma sua interioridade, se parece manter. A frase que apresenta esta passagem para um novo espaço de atenção, refere uma passagem de atenção para outro lugar com a referência narrada de: ‘Do lado de lá...’. Trazendo a atenção para algo diverso do anteriormente apresentado e a poder vir a decorrer numa paisagem mais alargada. Digamos que a chegada à apresentação de um outro campo relacional a considerar, mas desta feita, com a inclusão das crianças da aldeia.

Poderíamos dizer que se tratará de um espaço preparatório e de transição para uma inter-relação direta da personagem menina com as crianças da aldeia, que em (parte b) se seguirá.

Deste modo, no atual destaque (parte a), assistimos a uma composição visual do enquadramento apoiando-nos na linha de estrutura dinâmica, a qual nos revela o olhar da menina dirigido ao ponto focal da tensão, como que abrindo o reconhecimento desse um outro espaço a considerar ao longo desse alinhamento (1). Seguindo-se um retorno do olhar da direção dirigido ao ponto anterior, como que em busca de segurança e equilíbrio (16). Tal, é proporcionado através da referência a um espaço relacional e a acentuação de uma vivência interior, por ampliação da figura principal, versus aproximação em grande plano. O que inclui contacto físico direto da menina com árvore e encerramento ocular, para, seguidamente, se iniciar uma abertura do plano visual que inicie o gerar de um novo foco de atenção, como campo de tensão que está a ser preparado e dirigido para a ação que se lhe seguirá (35). Aqui, ainda se acentua um equilíbrio relacional, mas desta feita o campo de tensão não inclui o tronco da árvore, mas sim uma parte da paisagem. O plano visual em causa, como que se produz por um afastamento e uma elevação da câmara proporcionando um posicionamento proporcionalmente alargado e englobante da paisagem. Denotar como no conjunto dos destaques, a linha dinâmica estruturante, parece, não só fazer sentido, como parece poder mesmo ser paralelizada com linhas implícitas sinalizáveis na paisagem. E, com efeito, a proposta de leitura afetiva e um enfoque numa interioridade em conexão com o ambiente é sempre mantida. Mas a anterior implicação imersiva, varia, porquanto a acentuação do ponto centralizador da impressão de dinâmica como um todo conjuntural dentro do quadro, agora, anuncia a inclusão e a preparação para novos horizontes situáveis no ambiente em redor.

Globalmente, promove-se um despertar para um novo espaço, acentua-se o retorno a um ponto de equilíbrio, e prepara-se o estabelecer de um espaço de ação que se lhe seguirá. Reforçar, como esta linha de dinâmica em destaque, contribui para a nossa percepção do mover relativamente à ligação das figuras, como que denunciando forças de relação dinâmica no espaço e apoiando impressões de tridimensionalidade que parecem suportar a conformação do quadro conjunturalmente considerando. Tecnicamente, um ampliar do campo de visão preparando o enquadramento para um novo foco tensor. A par de um importante efeito de criação de um alinhamento ocular assente na linha de dinâmica gerando uma abertura de visão de espaço, o retorno ao acentuar de um ponto de equilíbrio relacional e a preparação do

deslocamento dinâmico para um redirecionamento do ponto focal da atenção. De olhos abertos ou encerrados, a inclusão de um espaço mais alargado, faz agora parte dos planos de ação.

- ‘O conto do vento’ - Sequência V – Destaques:

‘O CONTO DO VENTO’ - CV.a4.Linha. Destaques (b)



Destaques sequenciais: CV.a4.frame.02.58.26(49); CV.a4.frame.03.03.54(63); CV.a4.frame.03.03.66(64); CV.a4.frame.03.03.90(67).

Imagem de conjunto (27): Destaques sequenciais ‘O conto do vento’ - Sequência IV – Linha (1 a 35) b).

O presente destaque sequencial de ‘O conto do vento’ - Sequência V (02.58.26 a 03.03.90) – (Imagem de conjunto 23, 25 e 27), faz referências alusivas ao espaço temporal apresentado em (parte b). Advindo este de um anterior enquadramento que preparou o estabelecimento de um novo espaço de ação, que agora decorrerá. A anterior ampliação do campo de visão, a qual preparou o enquadramento para um novo foco tensor, está agora bastante mais alargado e posiciona-se de modo ajustável à intensidade do decorrer da ação. Mantêm-se em campo, os mesmos elementos anteriores, da menina, árvore, paisagem, ar e acrescem-se: as crianças da aldeia e um objeto de arremesso, em forma de uma espada de madeira. Digamos que o novo espaço tensor está agora centralizado, algures no espaço, mas ainda assim sobre a linha dinâmica destacada e pode ser acentuadamente denotado com o trajeto e o ponto limítrofe do deslocamento da espada.

Na sequência em destaque, mantendo-se sempre claramente expresso o campo relacional da menina com a árvore, assistimos agora a uma direção da linha dinâmica que parece acentuar um outro espaço incógnito de atenção, algures situado, num lugar atmosférico e não diretamente apreensível numa apriorística atenção, porquanto se pretende gerar uma impactante tensão e um suspense crescendo, que vem da interação provocativa das crianças da aldeia perante a presença da menina. A anterior expressão ‘Do lado de lá...’ colocada a partir da percepção da menina, agora poderia mesmo vir de ambas as direções, pois os posicionamentos entre as duas díades da interação, assim o materializam. Compreendemos a demarcada distância desta interação no espaço de profundidade, quando percebemos a dimensão reduzida das crianças comparativamente ao primeiro plano onde encontra a menina.

Deste modo, no atual destaque (parte b), pode denotar-se a presença de um eixo vertical, composto pela menina com os olhos encerrados versus a árvore (49), sendo que no lado esquerdo da imagem, se assiste à entrada em campo das crianças da aldeia, representadas numa escala diminuta apoiando assim a sensação de profundidade e de distância. No alinhamento central da linha dinâmica, assistimos a um ponto focal da tensão algures situado num espaço de profundidade. Aliás, a linha de apoio estrutural de referência, apesar de parecer ser apresentada frontalmente, pode igualmente ser perspectivada numa dimensão tridimensional relativamente à direção mais intensa da profundidade do espaço. O convite à atenção da ação está a ser centralizado como que transversal e volumetricamente considerando. O reconhecimento desse outro espaço, numa franca força tridimensionalmente gerada ao longo desse alinhamento da linha dinâmica, parece ficar reforçado porquanto a paisagem ganha uma característica quase cinestésica. Aliás, por momentos, parecendo mesmo oscilar, mas muito pela acentuação de posicionamento da visão a partir de um plano superior à figura principal, que praticamente lhe infere uma dimensão volúmica (63). Relevantemente, denotar a mancha representativa do objeto espada a situar-se dentro do campo focal central e em alinhamento paralelo à linha de estrutura dinâmica. A anteriormente referida, abertura de atenção ao espaço tridimensional, fica agora mais perceptível e justificada. Aqui, a direção do olhar da menina não parece denotar muita consciência da ocorrência da ação de deslocamento da espada. O plano que se segue (63) acentua o despertar do seu olhar e a definição formal da espada no contexto do lançamento. Podemos verificar a colocação da parte traseira do objeto num posicionamento direcional que parece estar situado no ponto de tensão maior, numa perspectiva de acentuação tridimensional da dimensão de profundidade. Consentaneamente, o direcionamento da ponta frontal do objeto, é transversalmente alinhável com o impacto interior presente no olhar atento

da menina. Se dúvidas tínhamos, de que ação estava a decorrer, aqui, a clareza e a definição da composição visual, não deixam margem para dúvida. No aspeto seguinte (67) a imagem representativa da menina aparece como que tremida, o impacto emocional parece estar alargado à sua conformação corporal e o objeto apresenta-se a sair do campo visual de tensão, num redireccionamento do circuito de deslocamento que sugere o ter dado a volta à linha dinâmica e ao seu ponto central de tensão, volumetricamente falando, para apontar uma saída deste espaço na direção de um solo próximo. Não é indiferente que a parte traseira da espada pareça advir do ponto de tensão e se situe agora na parte inferior desse espaço. Tal, traduz um ponto limite da tensão e um redireccionamento cinético da espada para um declive com a ação gravítica. Confirma-se que, o campo de tensão anteriormente preparado, acolheu a aproximação da ação dramática constituída com a mensagem de criação de uma situação de risco. Não seria, pois, um qualquer espaço no vazio central da composição, mas antes a esfera de um acolhimento do redirecionar da força em campo.

Globalmente, é gerado um espaço de tensão dinâmica aparentemente vazio e por via de um efeito tridimensional de criação de profundidade, insere-se o ponto clímax da ação dramática neste ambiente esférico. Reforçar, como a linha de dinâmica de apoio estrutural, proporciona um auxiliar à nossa análise, relativamente ao posicionamento e à ligação das figuras, como que denunciando forças de relação dinâmica e apoiando impressões de tridimensionalidade no espaço, que parecem suportar a conformação do quadro conjunturalmente considerando. Tecnicamente, um efeito de criação de um foco tensor através da criação de uma profundidade que inclusivamente altera a esfera de visão da paisagem, colocando no seu ponto central no momento de um redireccionamento da força do objeto arremessado. A potencialidade de um impacto emocional associado à momentânea tremura com deformação da conformação da personagem, tece o ambiente da reação. Deste modo, assente neste destaque da linha de dinâmica estruturalmente implícita, apropriamo-nos mais facilmente da visualização do espaço dinâmico de contenção da ação, desde o seu início preparatório, o seu desenvolvimento e no seu culminar.

Tendo em conta as sequências (parte a) e (parte b), na definição do plano quanto ao ângulo horizontal, trata-se de um plano lateral.

Na definição do plano quanto ao ângulo vertical, assiste-se a um posicionamento da câmara que é elevado (parte b), pelo que pode ser assumido como um plano picado. A certa altura abre-se o espaço em horizonte, sendo que quer menina quer paisagem, passam a ser vistas

de um ponto de vista superior. Aliás, o tema que decorre no plano em profundidade, onde se localizam as crianças da aldeia, aparece-nos como visto de cima e as crianças surgem em muito reduzida dimensão.

Na definição do plano quanto ao movimento, observa-se a utilização de um plano fixo, no qual a câmara permanece parada.

Na definição do plano quanto à duração, este decorre ao longo do intervalo 02.33.08 a 03.03.90, (parte a) a (parte b), criando uma dinâmica breve.

III.1.4.3 – Reflexões decorrentes das análises fílmicas

Previamente a avançarmos para reflexões decorrentes das análises fílmicas apresentadas e tendo em conta a anteriormente referida importância de se considerar a delimitação de um enquadramento visual quando se lida com a sequenciação de deslocamentos e transformação ao longo desses, sentimos a necessidade de, a este ponto do nosso estudo, colocar em consideração algumas implicações práticas aquando do uso de alguns recursos visuais recorrentes que demarcam partes dentro do espaço de enquadramento de uma imagem momentaneamente fixada. Querendo referir-nos a que, considerando enquadramentos de imagem para cinema de animação que consistem na seleção de um determinado espaço visual ou de uma porção do cenário que se pretende acentuar, muitas vezes tal processo seja apoiado por algumas regras básicas de suporte à composição de uma imagem. A exemplo, um dos indicadores intitulado de ‘regra dos terços’, propõe um conjunto de linhas que subdividem o espaço em três partes permitindo posicionar os motivos principais e situando-os assim referencialmente perante uma específica quadrícula. A regra em causa, propõe ainda a possibilidade de um efeito de acentuação através da colocação do elemento principal a apresentar na imagem, posicionando-o, não no centro do enquadramento, mas sim um pouco descentrado para um dos lados, procurando-se desse modo, interseção uma das linhas que dividem verticalmente a imagem. Os pontos de interseção dos posicionamentos são orientados para a colocação dos elementos a captar. Através desses espaços indicadores onde são apresentados os personagens ou as partes em destaque e o espaço vazio, procura-se através deste que a imagem consiga expressar um dinamismo e acentuação. Tratando-se de recurso

compositivo disponível para observação e criação de imagem quando tal se opere como pertinente e permitindo acentuar alguns aspetos compositivos de acordo com essa mesma regra visual. E muito embora este recurso possa ser utilizado apenas para alguns propósitos de imagem, pode dizer-se, que a procura compositiva subjacente ao estabelecimento de regras de orientação do posicionamento espacial, seja bastas vezes colocada ao serviço da criação de uns ambientes dinâmicos permitindo a análise visual, a percepção da maior ou menor pertinência de uso de distintos recursos visuais, as estruturas de acentuação de alguns movimentos-chave consagrados à impressão de movimento, entre outros aspetos. A exemplo de um desses recursos de configuração com base numa ‘regra dos terços’ apresenta um enquadramento visual do seguinte modo (Imagem 28):

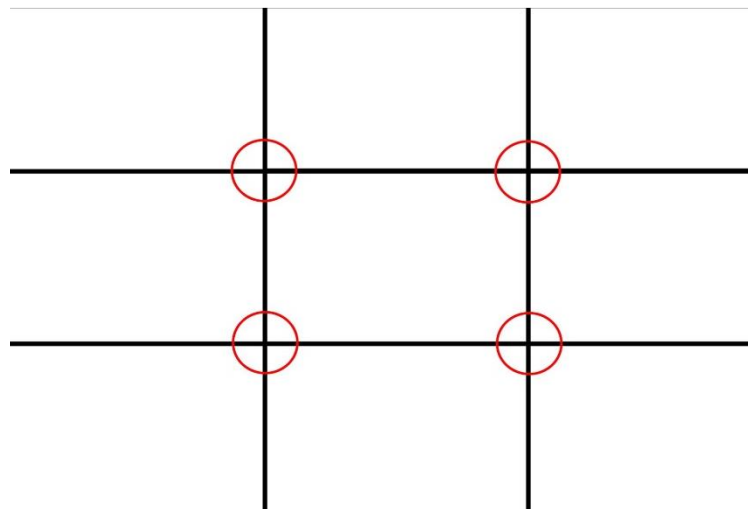


Imagem (28): Estrutura compositiva da regra dos terços.

Reconhecendo-se a distinção de ambos os recursos e também o facto de apenas se adequarem a alguns casos específicos e também distintos, procurámos aprofundar um potencial encontro de ambas as estruturas. Ou seja, a procura de sobrepor uma estrutura aplicativa da ‘regra dos terços’ e a outra aplicativa de uma linha de estrutura dinâmica em proposta no nosso estudo. Situando-nos não numa análise exaustiva de imagem mas apenas de visualização do encontro entre as duas estruturas, propusemo-nos então fazer o exercício prático de uma inserção conjunta (Imagem 29). Ou seja, implantámos visualmente as linhas estruturantes da regra dos terços e acrescentamos por sobreposição centralizada, uma linha de estrutura dinâmica aqui igualmente vista numa sua potencial função organizativa do espaço. Neste caso em

exercício, como uma matriz de dinâmica centralizadora quando colocada no ambiente compositivo de uma divisão do espaço por terços, apresentou-se-nos visualmente do seguinte modo:

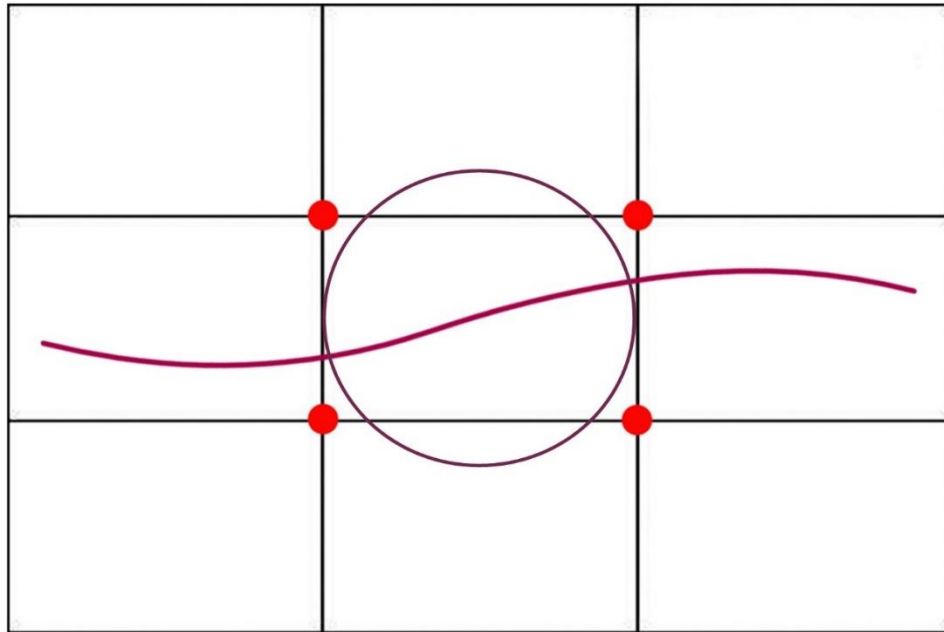


Imagem (29): Cruzamento da estrutura da regra dos terços com linha dinâmica.

Observámos que quando ambas as estruturas se nos apresentaram visualmente de modo composto, de modo abstrato, poderiam gerar um outro tipo de possibilidades de referenciação espacial, podendo vir a auxiliar o desenvolvimento de processos de análise de imagem. Para uma observação e uma compreensão aplicada, optámos por seleccionar apenas a primeira sequenciação de imagens do nosso estudo referente ao filme ‘O Homem que plantava Árvores’, de modo a estabelecermos um olhar que fosse sendo dirigido para parcelas de entrada em campo dos referidos elementos visuais entrecruzados. Concebe-se assim, a possibilidade de construção de referentes descritivos de maior ou menor adequação relativamente às duas estruturas e a propósitos de imagem em movimento. Para uma aproximação aplicada e recorrendo-se agora também a uma imagem de fundo, apenas como um teor exemplificativo contemplando a sobreposição em enquadramento, situámos o primeiro exercício realizado a partir do recurso fílmico ‘O Homem que Plantava Árvores’, Sequência I. Procurando-se através

desta, perspetivar o maior ou menor acréscimo de aspetos relevantes com o uso de linhas de referência horizontais (Imagem 30) e a outra situando linhas de referência verticais (Imagem 31) e ainda uma conjunção de elementos horizontais, verticais e uma linha dinâmica como matriz centralizadora sobre uma imagem única extraída da Sequência I (Imagem 32).

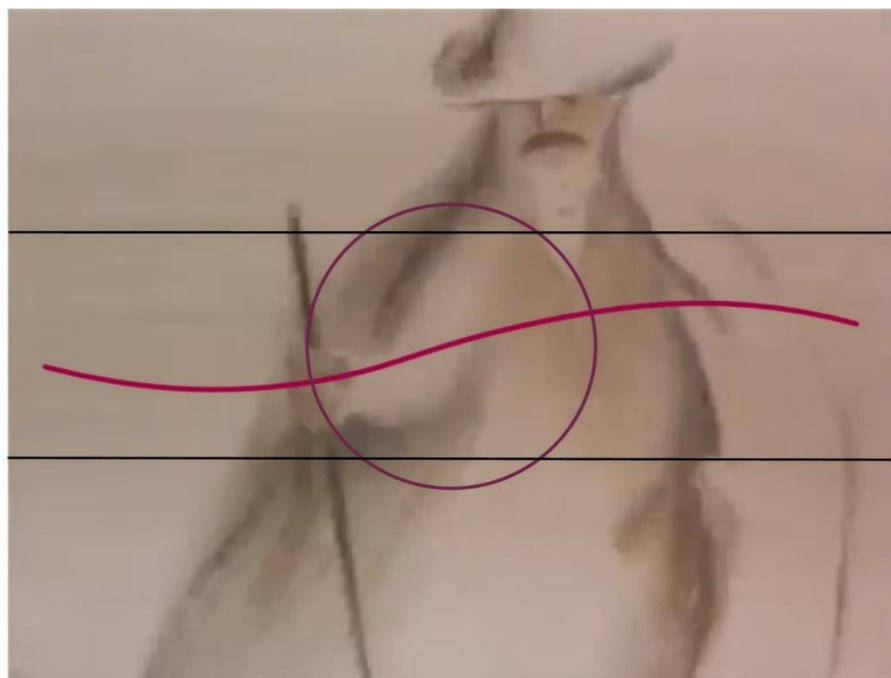


Imagem (30): Cruzamento de linhas horizontais com linha dinâmica.

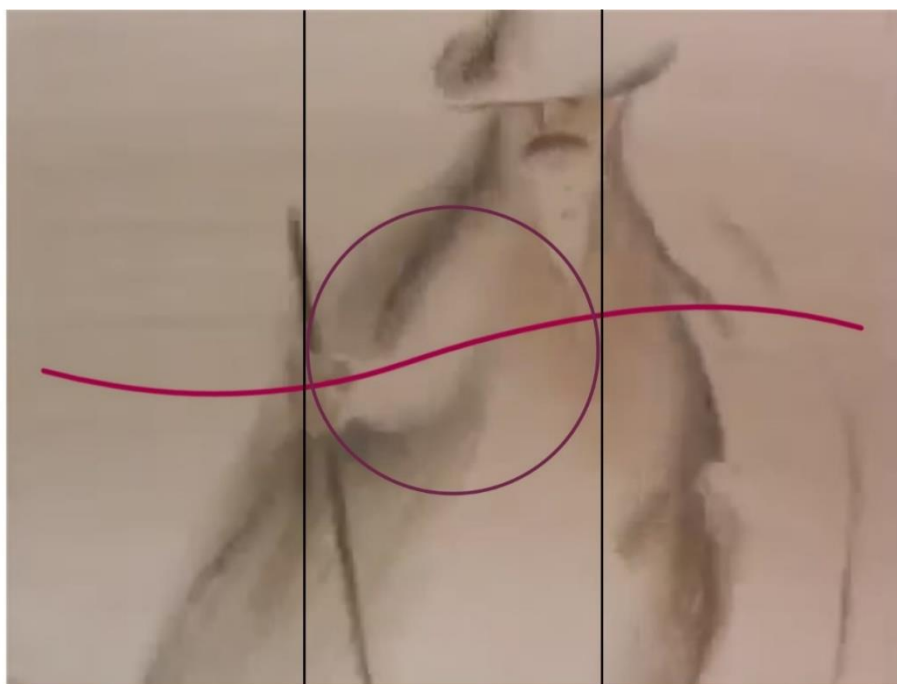
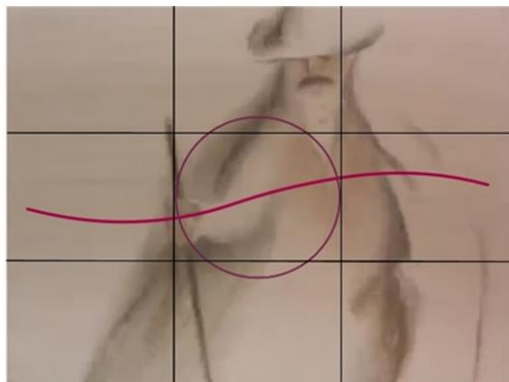
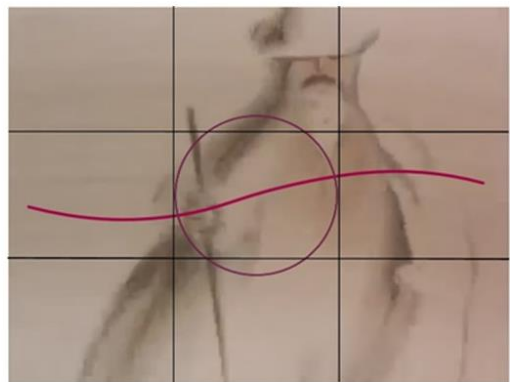


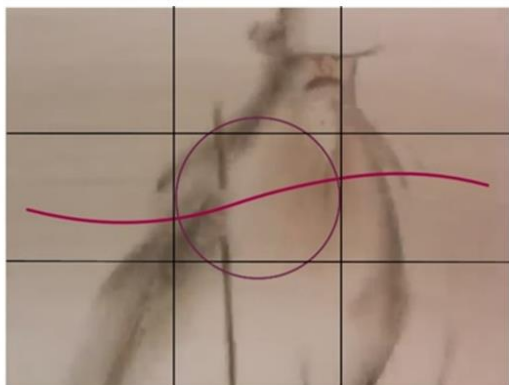
Imagem (31): Cruzamento de linhas verticais com linha dinâmica.



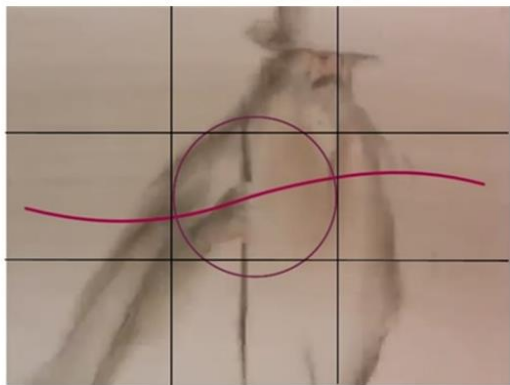
1



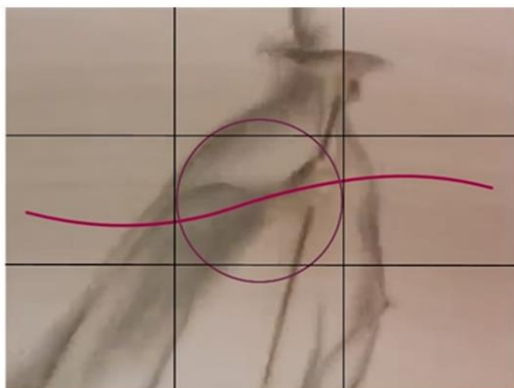
2



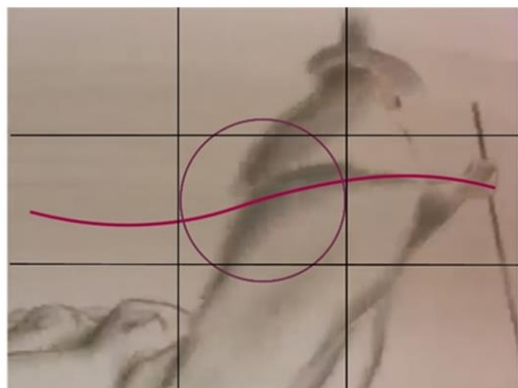
3



4



7



19

Imagem (32): Cruzamento de linhas de estrutura da regra dos terços com linha dinâmica aplicada a destaque sequencial de 'O Homem que plantava Árvores – Sequência I.

Perante um propósito não exaustivo mas apenas exemplificativo, aquando da realização de um cruzamento de linhas advindas da organização de espaço pela 'regra dos

terços’, com uma linha dinâmica centralizada e aplicada sobre uma imagem extraída do destaque sequencial de ‘O Homem que plantava Árvores – Sequência I’, pudemos observar que essas linhas, apesar de constituírem indicadores de posicionamento, não colidiam entre si. No seu conjunto sobreposto e considerando ambos os suportes estruturais como auxiliares de análise e avaliação de possibilidades de percepção, podiam ser dirigidas à identificação de uma maior ou menor adequação visual relativamente ao estudo de imagem fixada. Ou seja, procura-se aceder a uma clarificação perante uma eventual colisão das estruturas. No reconhecimento de que, como distintos recursos de análise dirigíveis aos diversos modos de composição de imagem, estas estruturas compositivas possam ganhar maior relevo perante imagens intrinsecamente reveladoras dessas vias de estruturação. Reitera-se como a este respeito, apenas procurámos observar um aspeto estrutural composto perante ambas as estruturas e independentemente de um estudo exaustivo das imagens de base. Deste modo, prosseguimos o desenvolvimento do nosso estudo com recurso à linha referencial de dinâmica em proposta.

No que concerne à importância do estudo da linha, e mais propriamente ao estudo de uma linha dinâmica aplicada a produção fílmica, pudemos observar que esta linha em concreto, na perspetiva da constituição de uma estrutura de apoio visual, permitiu acentuar uma observação da direção focal. E ainda acrescer uma procura de indicadores de dinâmica perante relevantes e representativos dados em uso nas imagens para a animação. Nesse sentido constitui-se como um significativo suporte para a análise visual. Permitindo uma aproximação e exploração deste recurso visual também pela sugestão de estarmos perante um recurso a um suporte estrutural, potencialmente imerso no próprio processo criativo face à composição dos elementos da imagem indutora da sensação de movimento.

Nas análises fílmicas dos estudos de caso apresentados, ao se encontrarem apoiados pelo uso de uma linha de dinâmica aplicada sobre as imagens fixadas de modo sequencial em busca de indicadores de movimento, pudemos aceder a alguns elementos relevantes da linguagem visual conjugadamente permitindo o acesso a valências disponibilizadas pela junção de imagens. Estas parcelas de informação relativas a impressão de movimento, ao serem geradas por elementos indicadores de direção igualmente reveladores da apropriação de posicionamentos em momentos e espaços-chave, anunciam significativas conceções implicadas na progressão. Assim proporcionando maior clareza ou questionamento crítico quanto a um seu efeito formal, individualmente ou no seu conjunto. Chegando a proporcionar o corroborar com significativos dados relativamente à percepção do movimento aquando da leitura das imagens

construídas pela animação. Na procura de analisar a construção das imagens a partir das sequências e destaques em estudo, essencialmente realizando-se através da conceção do elemento linhas de desenvolvimento formal, implícita e explicitamente considerando-as, identificou-se que o estudo permitiu situar os campos focais de maior intensidade e a localização de alguns pontos destacáveis por estarem acentuadamente a ser dirigidos para parâmetros de força ao longo da construção da direção do mover. Com efeito, verificámos que o estabelecimento das características essenciais de um movimento que parte da perscrutável deslocação de um ponto, deslocando-o ao longo de uma linha, é inerentemente gerido por um posicionamento espacial que advém de um contexto global a decorrer no espaço de um enquadramento. Esta sua dimensão irrefutável, situa os limites base quer da observação, quer da composição, quer de matrizes de auxílio ao longo da apropriação dos propósitos conceptuais envolvidos na mensagem. No fundo, concebendo-os conjuntamente para os dimensionar de acordo com um processo que permanentemente sintetiza conteúdo ao longo do fazer emergir a ideia de ação.

A visão proporcionada por um recurso flexível, por vezes, matricial, ou como um efetivo elemento de suporte proporcionado por uma linha por vezes implícita, traduziu-se frequentemente como um fator de aproximação a uma espacialidade estruturante tradutora de uma natureza dinâmica. Constatámos que as sequenciações visuais de espaço e de tempo composto, ao longo do surgir da modulação da própria imagem, em apelos no imediato pelo que estaria por vir na sucessão fílmica, ganharam amplificação de aspetos de leitura perante as relações com o entorno em desenvolvimento. Sendo que figurações principais e paisagem foram analisadas como valores de observação e criação numa perspetiva conjunta. Num processo de estudo, construído ao longo do desvelar de cada imagem fixada e observada individualmente como identificadora de dados de conformação ajustáveis a perceções de dinâmica, acedemos ao direcionamento focal de maior intensidade e procedemos à análise do espaço visual composto por um conector transversal. Tendo-se optado, em termos de facilitação de estudo de imagem, por compor destaques sequenciais de quatro imagens reveladoras de um início da progressão, de um meio termo da progressão e de um final da progressão. Sempre que necessário e pertinente, tornou-se útil recorrer ao conjunto total das imagens situando outros pontos chave de observação para aferição de conclusões. Referir que como uma possível metodologia de trabalho, esta permitiu a constituição de processos de identificação de dados de composição visual individualmente relevantes ao proporcionar um maior aporte de relações visuais perante um enquadramento. Mas sobretudo perante a integração desta linha de dinâmica

constantemente implicada no espaço de cada imagem ao longo de todo o processo de leitura da mesma. Assim, a seleção destas sequências de imagens fixadas especificamente para os efeitos deste estudo, permitiram concomitantemente ampliar uma atenção a detalhes da imagem, considerando todos os elementos em progresso no contexto global de cada enquadramento de espaço visual. Deste modo, considerámos como um aspeto de valoração idêntica, um olhar dirigido para figurações principais, para aspetos de cenário e para conteúdos globais de uma mensagem comunicativa. Sendo sempre direcionada para uma via participada pelo espetador, sendo por isso mesmo, um olhar interessado no conjunto da imagem da animação perante todos os seus constituintes. Podemos concluir que este processo de estudo permitiu o estabelecer de significativas ligações de dados suportados por esta opção de recurso a uma particular linha dinâmica, que por vezes pode ser vista com uma qualidade estruturante, outras como uma matriz de análise visual dos focos tensores, ou outras como quadros criativos de composição flexível do mover.

Poderíamos ainda dizer que perante uma composição visual advinda de imagem fixada neste contexto de estudo do movimento, o recurso a esta nossa perspectiva de acesso a uma linha dinâmica quando considerada como uma ferramenta de trabalho, pode proporcionar o situar de uma via complementar de construção por vezes matricial mas francamente voltada para o conjunto das imagens em movimento. Ou seja, ao longo da aplicação desta linha dinâmica quando aplicada como uma matriz do movimento imersa na imagem, de modo adaptável a diferentes contextos visuais que permitem destacar e suportar o emergir da sua força, esta pode ganhar um sentido emergente para além do que poderá ser o contexto das imagens per si. De algum modo as imagens fixadas complementam-se com o movimento que aparece mais clarificado e coadjuvado com esta base estrutural indicativa, onde a velocidade das imagens, as afastam da sua concreta constituição inicial. De acordo com o que o olhar nos habituou a decifrar a partir da progressão de imagem ao ritmo de 24, 25, 30, ... imagens por segundo, proporcionando assim, uma ideia icónica renovada que ultrapassa os constituintes da imagem fixa, mas sobretudo revela o que o movimento amplia e mais significa. Nesta perspectiva aplicada à composição de imagem dirigida à comunicação visual no contexto da animação cinematográfica, o movimento parece revelar e implicar fortemente uma construção assente em linhas estruturais do mover. Em correspondência com fatores de flutuação e redireccionamento capazes de amplificar e proporcionar um acesso a tridimensionalidade espacial. Na tradução e amplificação do processo de leitura, anúncio de um rasto visível que leva o movimento por

diante. Perante a referenciação a uma linha dinâmica em concreto chegamos a uma sua apresentação como um recurso complementar a ter em linha de conta, porquanto se posiciona aqui como um suporte visual de natureza tangível e flexível, adaptável a alguns contextos de criação de imagem. Dirigindo-a ainda a processos de leitura e a criação visual com aplicabilidade em animação, quando tal possa ser pertinente ou colaborar com uma revelação de planos de visibilidade suportados numa abrangência ou podendo colaborar com o desvelar de potenciais intrínsecos ao seu estudo. Tal, incluindo a vertente desta linha em proposta poder vir a ser contemplada como um aspeto unificador e estruturante, ainda que adaptável a distintos propósitos ao longo da sua conformação, constituindo-se no interior de estudos do movimento e como um recurso de apoio a percepção da dinâmica visual. Podendo inclusivamente conter espaço de distensão para aplicabilidade em quadros de observação e criação de imagem de um modo mais vasto.

Pelos exemplos em análise ao longo do estudo desta linha dinâmica, implícita ou explicitamente considerada, mas sempre inerentemente constitutiva da progressão e da sensação da intensidade do mover, considerámos, pois, que esta acentuou alguns dos fatores que nos impelem a atenção para relevantes pontos e campos visuais de maior intensidade, preconizando o anúncio de forças de mudança, mas também proporcionando leitura percetiva e a leitura em contexto comunicacional. Estes aspetos sendo constatáveis nas situações da observação em estudo, permitiram situar a valência de uma linha dinâmica vista como um indicador que evidencia direção emergente, vista como um campo focal demarcador de espaço de força e transição, vista como uma matriz flexível de apoio ao longo do discorrer de um processo que acentua o advir da ação por uma tradução do mover, e vista como processo de destaque de conteúdo comunicacional. Portanto, inferindo-se que o recurso a uma linha dinâmica em destaque, além de permitir o estabelecer de alinhamentos de dados de observação passíveis de apoiarem discurso de referenciação, o sustentar de possibilidade de se estabelecer uma correspondência de informação contextual que advenha de uma análise de pontos focais, um auxiliar para a identificação da relevância de tomada em consideração de posicionamentos compostos ao longo do discorrer processual do elemento linha, também parece ter acentuando identificação de dados de dinâmica complexos, que ainda incluíram uma possibilidade de acesso a campos volumétricos relevantes para um todo do mover.

Acentuamos ainda que, como uma proposta de estudo dirigida ao processo de desenvolvimento da linha de modo concordante com a composição processual da ação, o posicionamento inicial desta linha dinâmica sobre a base do enquadramento, aquando vista

como um alinhamento estruturante no interior da imagem, ganha um valor de acentuação através da opção de se estabelecer um ajuste matricial dentro da imagem. Este ajuste, poderá ser uma opção porquanto a tomada em consideração do modo como visualmente esta linha parece emergir, se vai construindo de modo mais forte na totalidade da imagem e na totalidade da mudança destas imagens. Como observável, por exemplo, no caso de ‘O Homem que Plantava Árvores’- Sequência II, ao longo do deslocamento do pastor com as suas ovelhas. Por força de razão, caso estejamos a trabalhar com a criação de novas imagens, esta linha, poderá ser alocável aos posicionamentos que possam vir a acentuar elementos de ligação, ou equilíbrios de tensão focal, a sugerir através do processo de leitura perante esses mesmos elementos, tidos aqui como fatores que imprimem uma intensidade dinâmica. Deste modo, ao longo das leituras visuais proporcionadas pelo suporte de uma linha de dinâmica, depreendemos o sentido de um enriquecimento no domínio da captação de distintos planos de visibilidade bi e tridimensionais, detetando-se a possibilidade de um enfoque acrescido perante a presença de implícitas relações entre elementos visuais, agora vistos à luz de linhas significativas e por vezes estruturantes, podendo estas ser úteis de forma transversal a toda a construção de imagem. No seu conjunto, de acordo com as anteriores reflexões decorrentes das análises fílmicas, podemos salientar a relevância do ‘momento de dinâmica’ implicado em cinema de animação e que nestes estudos de caso, ficam enlevados pelo recurso a uma linha referencial que igualmente nos presta indicadores de foco de maior tensão e mudança de direção. Identificamos ainda que metodologicamente, este recurso também veio a revelar-se como um relevante auxiliar perante um percurso de construção visual voltado para o conjunto das imagens em movimento. E que, mesmo perante a visualização de aspetos contextuais de tridimensionalidade ou representação volumétrica a percorrer o ambiente visual em enquadramento, esta revelou pertinência focal e acesso a sentidos comunicacionais significativos.

CONCLUSÃO

Durante o processo investigativo e a elaboração da presente tese, na procura de refletir sobre a importância de um estudo apurado do elemento linha, sobretudo, considerando o desenvolvimento de uma sua qualidade dinâmica de suporte a movimento visual com um alinhamento de observação dirigido a projetos de comunicação visual, pudemos aproximarmos do objetivo inicialmente traçado: o de, transversalmente, questionarmos se o estudo da linha, nomeadamente dinâmica, poderia constituir-se como uma ferramenta potenciadora e diferenciadora da percepção, quando dirigível a criação de movimento traduzido através de animação cinematográfica. Nesse sentido, tendo-se procurado implicar observação, reflexão e metodologia visual, inclusivamente quando aplicada aos dois estudos de caso cuja seleção temática foi relativa a contextos figurativos que retratam relações humanas para com o mundo natural. A pertinência e suporte de visualização do elemento linha dinâmica, parece ter vindo a contribuir para uma aceção da linha visualmente mais próxima e acessível, mantendo uma abrangência contextual do ambiente em enquadramento.

Tendo-se posicionado no contexto da *Cultura Visual* e pretendido, em primeiro lugar, estabelecer uma aproximação ao estudo do elemento ‘linha’ porquanto expressão visual capaz de destacar uma impressão do movimento, constatámos que a eleição da disciplina de Desenho - dirigida a espaços de apreensão e estudo do que ‘permanentemente se move’- nos proporcionou vias de contacto com significativos fragmentos de informação da linha. Os quais, aliás, largamente presentes em vários domínios da expressão humana. A inicial opção de um convocar da ‘linha’ como uma via de acuidade visual estruturante e transversal, nos caminhos de constituição de uma observação contextual da imagem, proporcionou-nos ainda, a unidade necessária para um possível trajeto dirigido a um vasto campo investigativo. Aquando maiores dificuldades de visualização se nos colocaram, o fator acuidade focal versus uma manutenção de abrangência, levou-nos a depreender a possibilidade de atendermos mais acentuadamente a informação visual que estruturalmente era conducente a vias de conformação assentes e traduzíveis no elemento linha. Deste modo, mantivemos o inicial rumo dirigido a caminhos observação da linha dinâmica tendo em conta uma constituição contextual da imagem.

Considerando o trajeto investigativo e procurando apontar a dimensão de uma extensa viagem histórica, diríamos que esta linha em estudo: potencialmente pressentida como uma raiz do mover inerente, implícita e explicitamente considerando, já desde os primórdios de uma observação estrelar, ou através do contemplar de uma ondulação rochosa; ou como a chegada

a uma linha destacada da dimensão dos corpos; perante uma decomposição que remete o olhar para um confluir de informação que sustenta visualmente a linha; praticamente podendo ser vista como uma curva e contracurva que sugere o ponto da sua inflexão; que não se inicia num processo exterior e atende uma ordem formal que parte de dentro para chegar ao visível, denunciando que “a grande dificuldade está em aceder a esta linha, seja em palavras, seja através do lápis”, como descrito por William Hogarth (1753, p.51); perante a pertinência de focalização de uma dita linha flutuante como um eixo generativo; como em reflexões de Paul Klee (1940), por “um princípio não de simplificação, mas antes subtrativo” (Brusatin, 1993, p.121); perante um fluxo de matéria que o desenhador realça em movimentos de linhas e pontos; perante implicados planos de visibilidade; num apontar de “linhas na paisagem porque cada paisagem é forjada em movimento, e porque este movimento deixa traços materiais ao longo dos múltiplos caminhos do seu processo (...)” correspondendo a “ver as maneiras pelas quais as coisas estão em movimento” (Ingold, 2017, p.58); numa chamada da linha que assume o gesto artístico como quem ambiciona condensar mundo num rasto; revelando no seu conjunto como um potencial de acuidade visual fica acrescido por uma sua transversal presença. Contemplando-se uma sua raiz de conformação visual a emergir ao longo do estudo da extensa viagem de uma linha, percorremos caminhos atentos aos processos humanos de apropriação e criação de conhecimento.

Deste modo, tomando em consideração a conclusão de uma presença histórica da linha tida como um elo constante de prossecução e conformação, fomos procurando estabelecer uma atenção a relevantes processos de correspondência de informação e estudo do movimento que pudessem proporcionar uma ampliada acuidade visual por via do elemento linha dinâmica. O enquadramento de relações entre arte, media e cultura, numa sua promissora aplicabilidade a estudos de movimento dirigidos para contextos de cinema de animação, foi sempre mantida, tornando-se ao longo dos trabalhos, mais evidente e inevitável, pois, situável como um condutor de forças dinâmicas em campo. Esta linha, fazendo emergir e destacando um aspeto contentor de uma qualidade tradutora de força e sentido, em si mesmo como expressão de dinâmica global, foi abrindo vias para perspetivas conceptuais registadas visualmente. Desse modo, permitiu que, ao longo de um percurso de observação dos trajetos da linha realizados no interior dos seus contextos, pudéssemos refletir sobre alguns dos contributos de estudo do desenvolvimento da linha. Sobretudo, no que ao estudo da tradução de um movimento diz respeito, por este seu registo poder apoiar a visualização de uma qualidade intrínseca de dinâmica implicada, relacionando e movimentando um todo ambiente contextual. Nesse sentido

permitiu sugerir, questionar e acentuar um seu potencial de atenção para proporcionar relevantes implicações visuais impressas numa materialização de imagem versus algumas metodologias de execução ao tempo da sua criação.

Neste ambiente de estudo da linha, atendendo à questão específica levantada na apresentação deste trabalho investigativo, veio-se a recorrer a uma concreta linha visualmente assumida como expressão de dinâmica, considerando-a como uma ferramenta de análise. Acolhendo uma sua expressão visual globalmente assente nos planos de imagem em estudos, com o suporte de uso desta particular linha referencial enquanto ferramenta de trabalho, realizamos percursos de análise ‘imagem a imagem’. E, ainda, percursos de ‘destaques sequenciais de imagem’, que permitiram tanto uma via de observação detalhada de cada uma, como manter uma relevante visão englobante. Esta característica processualmente assumida, veio a corroborar com a possibilidade de construção de uma metodologia de trabalho dirigida a uma aproximação inicial a cada imagem. Mas também, de ir aprofundando outros dados participativos, presentes no ambiente global da sequenciação de imagens. Sendo que, na perspectiva do movimento cinematográfico, tendo-se pretendido salientar a relevância do ‘momento de dinâmica’ implicado em cinema de animação, consideramos que o uso desta linha referencial, como indicadora de foco de maior tensão e de mudança de direção ou inflexão, veio a proporcionar uma via complementar de construção visual voltada para o conjunto das imagens em movimento, bidimensional e tridimensionalmente considerando.

E, de facto, ao longo das observações desta linha dinâmica, tanto referencialmente implantada no espaço visual de algumas imagens em primórdios de representação humana, como nas imagens relativas aos estudos de caso cinematográfico, permitiram explorar uma sua maior ou menor adequabilidade de uso, dado que foi sugerida como uma matriz de apoio a leitura da composição quando tal se revelasse como pertinente. Noutros termos, refletiu-se com um valor da percepção da intensidade focal no interior de um ambiente intrinsecamente dinâmico, participando sequencialmente na revelação do conjunto de elementos em destaque por justaposição direcional à linha de referência. Sobretudo, através do modo como a especificidade dessa linha, em resposta flexível, mas intensificadora de captação dos campos de tensão, pode, na nossa perspectiva, ser observada. Considerando-a, desse modo, como uma possível ferramenta, quando a trabalho de imagem especificamente considerando, se adequa.

Em notas conclusivas, depreendemos que em determinados contextos visuais de interesse, aquando impressos de intensidade dinâmica ou mesmo tomando-a como uma

conformação inerente e adaptável a diferentes aspetos de dinâmica visual, esta linha, poderá ser considerada como potenciadora e diferenciadora da percepção do ambiente global da imagem. Mas também poderá suportar um percurso direcional da criação da sensação do mover de modo centralizador e independente do ambiente enquadrado. Sobretudo, quando intencionalmente for aplicada e implicada na criação da impressão da sensação de movimento, um dos papeis e objetivos principais do animador.

E mesmo reconhecendo-se o seio emergente de uma multiplicidade de visões, de linguagens e de metodologias de criação de imagem a decorrer no domínio dos media e das tecnologias digitais em transformação, decorre-nos concluir a possibilidade e a pertinência de recurso a um elemento de aparente simplicidade, mas capaz de sugerir simultaneamente um potencial espaço de observação, referenciação e criação a partir de elementos intrinsecamente constitutivos dele mesmo. Mais propriamente considerando esta linha dinâmica em proposta como um recurso disponível e para um apoio visual no que decorra de estudos de movimento e animação. Salienta-se ainda que, tendo-se procurado refletir de modo aplicado sobre a experiência proporcionada por tecnologias digitais que suportam o desenvolvimento cinematográfico da animação, a partir do interior de atuais e emergentes temáticas que sustentem contextos figurativos a discorrer no interior de relações humanas com o mundo natural ou a paisagem, este tema também possa ser uma direção de interesse para o estabelecimento de futuras possibilidades de estudo, considerando que tal, também possa ser um aspeto enriquecedor do presente trabalho.

Em virtude de uma procura de sustentação de processos de observação e reflexão transversal, aponta-se que ao longo da configuração da proposta de estudo - que procurou desenvolver uma análise histórica e teórica, bem como estética e técnica a partir de saberes de ordem interdisciplinar – com enfoque no elemento linha, prestando uma sensibilidade dedicada a específicos pontos dirigidos a determinantes instantes do mover que gera a impressão visual de dinâmica em campo, esta, se constituiu como um suporte revelador. Ou seja, dispondo-a de modo transversal a este estudo como um suporte visual de reflexão e captação do desenvolvimento formal da imagem, considerou-se que a proposta de recurso a uma especificidade da linha dinâmica, se nos apresentou como um elemento referencial capaz de revelar um vasto campo de significativas relações visuais. Como possível ferramenta de trabalho, a par de ter permitido distintivas e determinantes alocações de uma matriz de suporte visual, acresceu espaço para intencionalidade focal versus flexibilidade na avaliação da

constituição de elementos formais. Assim, ao longo das leituras visuais que foram sendo realizadas com o recurso a uma linha dinâmica de apoio, considerou-se a chegada a sentidos que permitiram um aprofundamento reflexivo no domínio da captação de planos de visibilidade nela assentes. Considerando as imagens em perspetivas bidimensionais e como tridimensionais, quando fortemente associáveis a movimento. Assim como, se reconheceu a possibilidade de esta, poder implicar e contribuir para adjudicar uma atenção acrescida à presença de implícitas relações entre elementos visuais em enquadramento, vistos à luz de linhas fortemente compositivas e por vezes até estruturantes. Na realidade, estas, são consideradas úteis de forma transversal a toda a construção de imagem. Conclusivamente, como sugestão investigativa, considerou-se como um valor inerente ao estudo da linha, a abertura a uma aceção da linha dinâmica implicada no enquadramento visual, considerando-a como um relevante campo de contemplação e potencial de criação do movimento. A par de uma sua utilidade processual e de tradução do mover, que neste caso foi sendo refletida e aplicada metodologicamente nas imagens em estudo.

Permitindo conceber um espaço interior para experimentação e consolidação da proposta de estudo, a aparente transformação visual decorrente de uma linha que foi implicada na análise dos estudos de caso, para além de proporcionar uma facilitação na captação de dinâmica visual mais intensa, enquadrou uma viabilidade de manutenção da abrangência visual. Tendo-se ainda aspirado acentuar a pertinência de uma atualidade de contextos figurativos de animações que retratam relações humanas para com um mundo natural do qual fazemos parte. O nosso trabalho responde assim positivamente à questão inicialmente colocada, considerando que o estudo da linha dinâmica se possa constituir como uma ferramenta potenciadora e diferenciadora da perceção quando aplicada à criação de movimento a ser traduzido através de animação cinematográfica. Ficando assim denotados os elementos de estudo - Linha, Desenho, Movimento, Dinâmica, Desenvolvimento e Desenho Animado – e considerando que, neste campo de estudo da linha dinâmica aplicada a estudos de movimento e animação, este, possa contribuir para se abrir espaço de conceção para novas ações de investigação. Nomeadamente podendo este percurso investigativo ser estendido e direcionado para análise fílmica de animação com abordagens plásticas e tecnológicas diversificadas. Assim como, numa perspetiva de alusão inclusivamente temática, poder vir a ser aplicado a contextos de comunicação visual que revelem relações espaciais compostas, evidenciáveis pelo elemento linha dinâmica, expondo e acentuando o que as liga e como se as acentua. Nomeando relações humanas perante o mundo – do qual a linha faz parte – e aludindo a uma valoração de atenção

perante um dinâmico ‘mundo natural’, neste caso procurando-se essencialmente estar atento ao elemento linha dinâmica nele implicado. Como perspectivas de investigação futura, poderia dizer-se ainda, que o trabalho apresentado poderá permitir desenvolver novos espaços de investigação quando aplicável a múltiplos suportes das imagens em movimento, nomeadamente na aproximação a imagens decorrentes de aplicações multimédia onde o recurso a uma ‘linha dinâmica’, como uma possível ‘matriz de movimento’ e ‘interatividade’, possa estar presente.

Por último, sejam quais forem as evoluções futuras no campo da criação de imagem em movimento, na conclusão deste trabalho, esperamos ter contribuído, ainda que levemente, para um valor de atenção ao desenvolvimento de estudos dedicados ao elemento linha. Esta linha, aqui inicialmente vista como o prenúncio de uma flutuação que gera impressão de dinâmica no espaço visual, enquanto atravessa múltiplos planos de visibilidade e lhes confere a historicidade de uma sensação do mover. A procura de contribuir para o estudo de uma linha, aqui considerada essencialmente como uma representação visual de dinâmica, com um valor intrínseco e marcante, quando aplicada a estudos de movimento. Uma linha entre muitas, mas uma linha de atenção e constituição de reflexão com teor visual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Abbagnano, N. (1964). *Historia de la filosofía. 1, Filosofía antigua; filosofía patrística; Filosofía escolástica*. Barcelona: Montaner y Simón.

Adorno, T. W. (1999). *Sur Walter Benjamin* (Vol. 250). Paris: Éditions Allia.

Alberti, L. B. (1966). *On Painting: Revised Edition* (Vol. 175). London: Yale University Press.

Alegre, L. (2008). *A linha do design*. Lisboa: Ed. Universidade Lusófona.

Alexander, C. (1971). *De la synthèse de la forme*, essai. Paris: Dunod.

Arnheim, R. (1992). *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora* (7. ed.). São Paulo: Pioneira Editora.

Arsuaga, J. (1999). *El Collar del Neandertal*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy. 311pp.

Atkinson, P. (2009). *Movements within Movements: Following the Line in Animation and Comic Books*. *Animation*, 4(3), 265–281. London: Sage.

Aubert, M. et al. (2014). *Pleistocene cave art from Sulawesi, Indonesia*. London: Springer Nature. 514, 223–227.

Aubert, M., Setiawan, P., Oktaviana, A.A. et al. (2018). *Palaeolithic cave art in Borneo*. London: Springer Nature. 564, 254–257.

Aubry, T., Carvalho, A. F., & Zilhão, J. (1997). *Arqueologia. Arte Rupestre e Pré-História do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996. Relatório Científico ao Governo da República Portuguesa elaborado nos termos da resolução do Conselho de Ministros nº 4/96, de 17 de Janeiro*. Lisboa: Ministério da Cultura, (1) 76-209.

Aubry, T., Barbosa, A. F., Luís, L., Santos, A. T., & Silvestre, M. (2018). *Os Neandertais e os primeiros Homens Anatomicamente Modernos no Vale do Côa: Novidades da Cardina*. Vila Nova de Foz Côa: Côavisão, 20, 57-71.

Azéma, M. (2011). *La Préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe...* Préfaces de Jean Clottes et Bertrand Tavernier. Paris: Errance, 300 p.

- Azéma, M., & Rivère, F. (2012). *Animation in Palaeolithic art: A pre-echo of cinema*. *Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press. 86(332), 316-324.
- Bahn, P., & Lorblanchet, M. (2017). *The First Artists: In Search of the World's Oldest Art*. London: Thames & Hudson.
- Baptista, A. M. (2014). *O Vale do Côa-Estudo e gestão de um complexo de sítios de arte rupestre Património Mundial*. Murcia: Cuadernos de Arte Rupestre, 7, 113-135.
- Bataille, G. (1955). *Lascaux: or, The birth of art: prehistoric painting*. Lausanne, Suíça: Editorial Skira.
- Bataille, G. (2015). *O nascimento da arte*. Trad.: Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar.
- Bayer, R. (1993). *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Benjamin, W. (1986). *Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*. Análise, Nº4. Lisboa: Edições Salamandra.
- Benjamin, W. (1999). *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*. Molder, Maria Filomena. Matérias sensíveis. Lisboa: Relógio D'Água, 11-17.
- Benjamin, W. (2006). *Fragmentos estéticos: pintura e artes gráficas; sobre a pintura, ou sinal e mancha*. A modernidade. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bergson, H. (1990). *Matéria e memória*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes.
- Bergson, H. (1991) *Matter and Memory*, trans. N. M. Paul and W. S. Palmer, New York: Zone Books. (Original work published 1896).
- Blackmore, J. T. (1970). *Ernst Mach-His Life, Work, and Influence*. University of California Los Angeles. Berkeley: University of California Press.
- Blumenberg, H. (1997). *Shipwreck with spectator*. Cambridge: MIT Press.
- Blumenberg, H. (1984). *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, (trad. Ilork on Mythos, Massachussets, London, MIT Press, 1985).
- Blumenberg, H. (2004). *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona: Herder.
- Blumenberg, H. (2010). *Paradigms for a Metaphorology*. Ithaca: Cornell University Press.

- Blumenberg, H. (2016). *Paradigms for a Metaphorology*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Blumenberg, H. (2018). *Aproximação antropológica à atualidade da retórica*. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, 11(26), 278-304. Minas Gerais: Ouro Negro.
- Bresson, R. (2005). *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- Bryson, N. (2003). *A walk for walk's sake*. In *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, ed. C. de Zegher. London Tate Publishing. New York: The Drawing Center, pp. 149–158.
- Brusatin, M. (1993). *Storia delle linee*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Caloni, P. (2014). *Hans Blumenberg: realtà metaforiche e fenomenologia della distanza*. Milano: Mimezi Edizioni
- Canales, J. (2006). *Movement before cinematography: The high-speed qualities of sentiment*. Journal of Visual Culture. London: Sage Publications. 5(3), 275-294.
- Castelvecchi, D. (2020). *Mystery of universe's expansion deepens with fresh data*. London: Nature, 583(7817), 500-501.
- Cheval, B. (2014). *Le cinéma d'animation et l'interrogation du réel: hybridations et enchevêtrements du domaine de l'humain et de l'image par image* (Doctoral dissertation) Montpellier III: Université Paul Valéry.
- Clottes, J., & Azéma, M. (2005). *Les Félines de la grotte Chauvet*. Lyon: Seuil.
- Cruz, M. T. (1988). *Arte, mito e modernidade sobre a metaforologia de Hans Blumenberg*. Moderno/Pós-moderno. Lisboa: Revista de Comunicação e Linguagens, (6/7).
- Darwin, C. R. (1880). *The power of movement in plants*. London: John Murray.
- Darwin, C. (1903). *More letters of Charles Darwin: a record of his work in a series of hitherto unpublished letters* (Vol. 2). D. Appleton. Letter 742. London: John Murray.
- Davis, W. (1986). *The origins of image making*. Current anthropology. Chicago: The University of Chicago Press. 27(3), 193-215.
- Davis, W. (1987). *Replication and depiction in Paleolithic art. Representations*. Oakland: University of California Press, 19, 111-147.

- Delannoy, J. J. (2011). *La préhistoire du cinéma: Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, par Marc Azéma, 2011. *Karstologia*, Paris: Errance. 58(1), 62-62.
- Deleuze, G. (1983). *A imagem-movimento: cinema 1*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. (P. Patton, Trans.) New York: Columbia University Press.
- Del-Bem, L. E. (2018). *Xyloglucan evolution and the terrestrialization of green plants*. *New Phytologist*, Lancaster: Lancaster University. 219(4), 1150-1153.
- d'Errico, F., Henshilwood, C., Lawson, G., Vanhaeren, M., Tillier, A. M., Soressi, M., ... & Julien, M. (2003). *Archaeological evidence for the emergence of language, symbolism, and music—an alternative multidisciplinary perspective*. *Journal of World Prehistory*, Switzerland: Springer Nature, 17, 1-70.
- Denis, S. (2010). *O cinema de animação*. Lisboa: edições texto & grafia.
- Duboux, C. (2009). *Le dessin comme langage*. Lausanne: PPUR Presses polytechniques.
- Fay, B. (2013). *What is Drawing - A Continuous Incompleteness*. Dublin: Irish Museum of Modern Art.
- Flores, P., & Claro, J. C. P. (2005). *Cinemática de mecanismos 1: introdução ao estudo de mecanismos*. Guimarães: Universidade do Minho.
- Fragio, A. (2016), *Paradigmas para una metaforología del cosmos. Hans Blumenberg y las metáforas contemporáneas del universo*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa.
- Gaycken, O. (2012). *The secret life of plants: Visualizing vegetative movement, 1880–1903*. *Early Popular Visual Culture*. London: Taylor & Francis. 10(1), 51-69.
- Gaycken, O. (2014). *Early cinema and evolution*. *Cambridge studies in nineteenth century literature and culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 92(1), 94-120.
- Giono, J. (2017). *O Homem que Plantava Árvores*, Lisboa: Cultura Editora (Edição portuguesa).
- Giono, J. (2018). *O homem que plantava árvores (Vol. 1)*. Lisboa: Cultura Editora.

- Gombrich, E. (1993) *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- Gualtieri, M. (2015). *Le giovani parole*. Milano: Giulio Einaudi Editore.
- Guerra, L. (2010). *Metáfora y mundo de la vida en Hans Blumenberg*. Revista de filosofía, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 35(2), 105-127.
- Graça, M.E. (2002). *Entre o Olhar e o Gesto: elementos para uma poética da imagem animada*. Lisboa: Universidade Nova Lisboa.
- Graça, M. E. (2006). *Entre o Olhar e o Gesto: elementos para uma poética da imagem animada*. São Paulo: Editorial Senac.
- Gress, J. (2014). *[digital] Visual Effects and Compositing*. Indianapolis: New Riders Publishing.
- Halverson, J., Abrahamian, L. H., Adams, K. M., Bahn, P. G., Black, L. T., Davis, W., ... & Stenhouse, D. (1987). *Art for Art's Sake in the Paleolithic* [and Comments and Reply]. *Current Anthropology*, 28(1), 63-89. Chicago: The University of Chicago Press.
- Henshilwood, C. S., d'Errico, F., van Niekerk, K. L., Dayet, L., Queffelec, A., & Pollarolo, L. (2018). *An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa*. London: Springer Nature, 562 (7725), 115.
- Hoffmann, D. L., Angelucci, D. E., Villaverde, V., Zapata, J., & Zilhão, J. (2018). *Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neandertals 115,000 years ago*. United States: Science Advances, 4(2), eaar 5255.
- Hogarth, W. (1753). *The analysis of beauty*: Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Homero (2015). *Ilíada / Homero*. (trad. Carlos A. Nunes). [25. ed.]. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira. 536 pp.
- Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Abingdon: Routledge.
- Ingold, T. (2016). *Lines: a brief history*. Abingdon: Routledge.
- Ingold, T. (2017). *Anthropology and/as Education*. Abingdon: Routledge.

- Ingold, T. (2017). *On human correspondence*. Great Britain: Journal of the Royal Anthropological Institute. London: Taylor & Francis. 23(1), 9-27.
- Ingold, T. (2018). *From science to art and back again: The pendulum of an anthropologist*. Interdisciplinary Science Reviews, London: Taylor & Francis. 43(3-4), 213-227.
- Ingold, T. (2018). *Anthropology: Why it matters*. Cambridge: John Wiley & Sons.
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Psychology Press. London: Routledge.
- Irwin, D. (Ed.). (1972). Winckelmann: *Writings on Art*. London: Phaidon.
- Janzen, J. (2016). *Media, Modernity and Dynamic Plants in Early 20th Century German Culture*. Leiden: Brill.
- Jean, M. (1995). Le langage des lignes. *Séquences: la revue de cinéma*, (181), 56. Montreal: Consortium Érudite, Université de Montréal.
- Jean, M. (2006). *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*. Montréal: Les 400 Coups.
- Jean, M. (2006). *Le langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*. Québec: Les 400 Coups.
- Kandinsk, W. (1987). *Ponto Linha Plano*; trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições, 1926, 70.
- Kandinsky, W. (1912). *Do Espiritual na Arte*, «Arte e Sociedade 8», 5^o edição, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1, 21-130.
- Kutschera, U., & Niklas, K. J. (2018). *Julius Sachs (1868): the father of plant physiology*. New Jersey: American journal of botany, 105(4), 656-666.
- Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole. 1. Technique et langage*. Québec: Albin Michel.
- Leroi-Gourhan, A. (1992). *L'espace et le temps dans l'art pariétal paléolithique. L'art pariétal: Langage de la Préhistoire*. Grenoble: Jérôme Millon, 259-271.
- Lewis-Williams, D. (2005). *La mente en la caverna: La conciencia y los orígenes del arte* (Vol. 5). Madrid: Ediciones Akal.

López López, J. (2013). *De Cine*. Cuadernos De Documentación Multimedia, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 23,107-114.

Luís, L. (2005). *Arte rupestre e ocupação Humana no Vale do Côa*. Balanço da Investigação do parque arqueológico do Vale do Côa. Cultura e Ciência, Vila Nova de Foz Côa: Côavisão. 7, 31-60.

Luís, L. (2009). *Desenhos animados! Uma gramática do movimento para a arte paleolítica do vale do Côa*. Vila Nova de Foz Côa: Côavisão.

Luís, L. (2012). *Desenhos animados! Uma gramática do movimento para a arte paleolítica do vale do Côa*. In Sanches, M. J. (ed.), 1a Mesa-Redonda: Artes Rupestres da Pré-História e da Proto-História: Paradigmas e Metodologias de Registo, DGPC [Trabalhos de Arqueologia 54] pp.69–80. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural.

Mancuso, S. (2022). *A Planta do mundo – Aventuras de Plantas e Pessoas*. Lisboa: Pergaminho, Bertrand Editora.

Mancuso, S. (2019). *La nazione delle piante*. Roma: Gius. Laterza & Figli Spa.

Mancuso S. (2019). *A nação das plantas*. Lisboa: Pergaminho, Bertrand Editora.

Mancuso, S., & Viola, A. (2015). *Brilliant green: the surprising history and science of plant intelligence*. Washington: Island Press.

Mancuso, S. (2019). *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Lisboa: Pergaminho, Bertrand Editora.

Marder, M. (2013). *Plant-thinking: A philosophy of vegetal life*. New York: Columbia University Press.

Marshall, R., & Sawdon, P. (2016). *Towards [hyper] drawing... through ambiguity*. Drawing: Research, Theory, Practice. Leicestershire: Loughborough University. 1(2), 173-196.

McMurrich, J. P. (1917). *On Growth and Form*. By D'Arcy Wentworth Thompson. 8vo. 779 pages with 408 text-figures. Science, Cambridge: Cambridge University Press. 46(1195), 513-514.

Molder, M. F., & GOETHE, J. V. (1993). *A metamorfose das plantas*. Lisboa: Imprensa Nacional.

- Münsterberg, H. (1916). *The photoplay: A psychological study*. London: D. Appleton.
- Norman, W. (2020). *Saul Steinberg, MOMA, and the Unstable Cultural Field*. New York: Italian Modern Art, 3, 1-21.
- Palmer, J. D., Soltis, D. E., & Chase, M. W. (2004). *The plant tree of life: an overview and some points of view*. New Jersey: American journal of botany, 91(10), 1437-1445.
- Pantin, I. (2010). *The astronomical diagrams in Oronce Finé's Protomathesis (1532): Founding a French tradition*. Journal for the History of Astronomy, 41(3), 287-310. London: SAGE Publications.
- Pena, L. (2011). *O salto do novo: a mancha em Walter Benjamin como origem da novidade* (Doctoral dissertation). Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.
- Pinto, J. G. (2012). *Fragmento, totalidade...: uma aproximação a Carl Einstein*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Plotnick, R., Dornbos, S., & Chen, J. (2010). *Information landscapes and sensory ecology of the Cambrian Radiation*. Paleobiology, 36(2), 303-317. Cambridge: Cambridge University Press.
- Poncet, M. T. (1952). *L'esthétique du dessin animé*. Paris: Nizet.
- Ramos, A. (2008). *A linha da beleza, de William Hogarth*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos.
- Riordan, M., Tonelli, G., & Wu, S. L. (2012). *The Higgs at last*. New York: Scientific American, 307(4).
- Rossell, D. (1998). Beyond Messter: *Aspects of early cinema in Berlin*. Film History, 10(1), 52-69. Bloomington: Indiana University Press.
- Rui Lage (2022), *Firmamento*, Lisboa: Ed. Assirio e Alvim.
- Saque, C., & Valente, A. (2018). *The presence of the drawing in the animation cinema ibero-american in the 20th century*. In Actas del Congreso de Premios Quirino de la Animación Iberoamericana. Editores: Congreso Quirino de la Animación Iberoamericana, Premios Quirino de la Animación Iberoamericana, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (pp. 19-28).

- Santos, A. T., Barbosa, A. F., Luís, L., Silvestre, M., & Aubry, T. (2020). *Contributos para o conhecimento da arte rupestre do Vale do Côa. Novos dados sobre o Vale de José Esteves* (Vila Nova de Foz Côa, Guarda). Vila Nova de Foz Côa: Côavisão, 22, 159-190.
- Sapp, J. (1994). *Evolution by association: A history of symbiosis*. New York: Oxford University Press.
- Saramago, J. (2009). *Recordações. Outros cadernos de Saramago, abr.* Lisboa: Fundação José Saramago.
- Schulman, E. (1954). *Longevity under adversity in conifers*. Washington: Science, 119(3091), 396-399.
- Steinberg, S. (1945). *All in line*. New York: Duell, Sloan & Pearce.
- Talbot, F. A. A. (1913). *Practical cinematography and its applications*. London: W. Heinemann.
- Thomson, J. A. (1917). *On growth and form*. Cambridge: Cambridge University. 8vo. 779 pp.
- Tonelli, G. (2020). *Genesis: a história do universo em sete dias*. Lisboa: ed. Objetiva.
- Tonelli, G. (2019). *Genesi: il grande racconto delle origini*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Tonelli, G. (2016). *La nascita imperfetta delle cose: la grande corsa alla particella di Dio e la nuova fisica che cambierà il mondo*. Milano: Rizzoli.
- Tosi, V. (2005). *Cinema before cinema: the origins of scientific cinematography*. London: Wallflower Press.
- Valente, A. C. (2001). *Cinema sem actores: novas tecnologias da animação centenária*. Avanca: Edição Cineclube de Avanca.
- Weiss, P. A. (1973). *The science of life: The living system--a system for living*. Mount Kisco: The Rockefeller University.
- Wells, P. (2008). *Basics Animation 03: Drawing for Animation* (Vol. 3). London: Bloomsbury Publishing.
- Whippo, C., & Hangarter, R. (2009). *The “sensational” power of movement in plants: A Darwinian system for studying the evolution of behavior*. St. Louis: American journal of botany, 96(12), 2115-2127.

- Winckelmann, J. J. (1972). *Writings on art*. London: Phaidon Press.
- Winckelmann, J. J. (1972). *Winckelmann: Writings on Art* Ed. David Irwin. London: Phaidon.
- Winckelmann, J. J. (2011). *Historia del arte de la Antigüedad*. Tres Cantos: Ediciones Akal.
- Wolfe, C. (2022). Vitalism. *Online Encyclopedia Philosophy of Nature*, (2). Online Lexikon Naturphilosophie.
- Voss, J. (2010). *Darwin's pictures: Views of evolutionary theory, 1837-1874*. London: Yale University Press.
- Zilhão, J. (2011). *The emergence of language, art and symbolic thinking. Homo symbolicus: the dawn of language, imagination and spirituality*. Christopher S. Henshilwood and Francesco d'Errico, eds, 111-131. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Zilhão, J. (1997). *Súmula dos resultados científicos* (No. 1, pp. 12-37). Lisboa: Ministério da Cultura.
- Zone, R. (2014). *Stereoscopic cinema and the origins of 3-D film, 1838-1952*. Lexington: University Press of Kentucky.