

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES DIGITAIS

Espontaneidade e Intuição nos desenhos de Charlotte Ager
CALLEBE SIMÕES MACHADO

BELO HORIZONTE

2025

CALLEBE SIMÕES MACHADO

ESPONTANEIDADE E INTUIÇÃO NOS DESENHOS DE CHARLOTTE AGER

Monografia apresentada ao curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais.

Orientador: Prof. Dr. Simon Pedro Brethé

BELO HORIZONTE

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
EBA - COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES DIGITAIS

ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA/TCC

Aos 11 dias do mês de dezembro de 2025, às 19h, o estudante CALLEBE SIMÕES MACHADO, matrícula 2018083362, defendeu o Trabalho intitulado "*Espontaneidade e Intuição nos desenhos de Charlotte Ager*", de modo remoto tendo obtido a nota total de 98 (noventa e oito).

Participaram da banca examinadora os abaixo indicados, que, por nada mais terem a declarar; assinam eletronicamente a presente ata.

Orientador(a): Simon Pedro Brethé

Examinador(a): Angélica Beatriz Castro Guimarães



Documento assinado eletronicamente por **Angelica Beatriz Castro Guimaraes, Professora do Magistério Superior**, em 15/12/2025, às 18:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Simon Pedro Brethe, Coordenador(a) de curso**, em 15/12/2025, às 19:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4766898** e o código CRC **B8D6D2FF**.

INSTRUÇÕES

Este documento deve ser editado apenas pelo Orientador e deve ser assinado eletronicamente por todos os membros da banca.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por mandar seu filho Jesus para que fossemos verdadeiramente livres, e ser o exemplo de vida a ser seguido. Aos meus pais pelo apoio e amor incondicional, assim como à toda minha família por todo suporte ao longo dos anos.

À Aline, minha companheira, por acreditar em mim, me incentivar e estar do meu lado em todos os momentos.

Aos meus amigos Kahlil e Gabriel, pelas incontáveis conversas, apoio e troca de experiências, e pela amizade sincera ao longo destes anos.

Ao Prof. Dr. Simon Brethé, pela orientação deste trabalho e por toda orientação durante o curso, assim como tantos outros professores que me ensinaram nesta instituição, pelos “sims” e pelos “nãos” que foram igualmente importantes para meu amadurecimento pessoal e artístico neste tempo.

E por fim, a todos que, de um jeito ou de outro, contribuíram, me ensinaram e apoiaram durante minha jornada acadêmica.

*Nothing can be rushed. It must grow, it should grow on itself, and if the time
ever comes for that work - then so much the better! - Paul Klee*

RESUMO

O objetivo deste trabalho é compreender elementos de espontaneidade e intuição no trabalho de Charlotte Ager, uma ilustradora britânica, atraída pela poesia da experiência cotidiana e apaixonada pelo aspecto emocional e reflexivo que a ilustração pode promover. A metodologia de pesquisa consistiu em trazer inicialmente um panorama entre técnica e expressão na história da arte moderna a partir do século XIX. Definiu-se então, em um segundo momento, o conceito de desenho autoral em antítese ao desenho didático. Onde neste caso, um é pautado na experimentação pessoal, intuição e processo criativo pessoal, e o outro, no caso do desenho didático, pautado na reprodução fiel da realidade, perspectiva, cor naturalista e conceitos de tridimensionalidade, e utilizado como base para o desenho voltado às práticas pedagógicas. A partir destas definições foi realizado um estudo de casos através dos trabalhos de Charlotte Ager que traz em suas ilustrações, temas mais pessoais, e técnicas mais livres influenciadas por um processo criativo mais espontâneo, intuitivo e pessoal. As experiências individuais, embora únicas em sua manifestação, tocam em arquétipos e temas universais, portanto a prática do desenho autoral reafirma-se como ferramenta essencial para qualquer artista que deseja aprimorar seus meios de representação e expressão pessoal. Que possibilita não apenas este amadurecimento individual, mas também abre as portas para servir ao mundo através de sua arte singular.

Palavras-chave: Desenho Didático; Desenho Autoral; Intuição; Espontaneidade.

ABSTRACT

The aim of the monograph is to understand aspects such as spontaneity and intuition in Charlotte Ager's works, a London-based illustrator, drawn to the poetry of everyday experience and passionate about the emotional and reflective aspects that illustration can promote. The research methodology consisted of initially providing an overview of the balance of technique and personal expression in modern art history from the 19th century onwards. Then, in a second step, the concept of authorial drawing was defined in antithesis to didactic drawing. In this case, one is based on personal experimentation, intuition, and personal creative process, and the other, in the case of didactic drawing, is based on the faithful reproduction of nature, perspective, naturalistic color, and concepts of three-dimensionality. Based on these definitions, a case study was conducted using the Charlotte Ager illustrations, which feature more personal themes and spontaneous techniques influenced by a more natural, intuitive, and personal creative process. Individual experiences, although unique in their manifestation, touch on universal archetypes and themes; therefore, the practice of authorial drawing reaffirms itself as an essential tool for any artist who wishes to improve their means of representation and personal expression. This not only enables individual growth, but also opens doors to serving the world through their unique work of art.

Keywords: Didactic Drawing; Authorial Drawing; Intuition; Spontaneity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Tempestade de neve - William Turner	14
Figura 2 - The Races - Manet	16
Figura 3 - Impressão, Sol Nascente. Monet	17
Figura 4 - Claude Monet Pintando no Barco	18
Figura 5 - A alegria de viver - Matisse	19
Figura 6 - Retrato de Madame Matisse	20
Figura 7- Mountains at Collioure	21
Figura 8 - O Desenhista no Alaúde	24
Figura 9 - Construção através de Formas Básicas	26
Figura 10 - Proporção e Construção da figura através de Formas Básicas	28
Figura 11- A Linha do Horizonte	29
Figura 12 - Ponto de Fuga	30
Figura 13 - Linhas de Perspectiva	31
Figura 14 - Pontos de Fuga e Distorções	32
Figura 15 - Construção em Perspectiva	32
Figura 16 - La Primavera - W. Crane	33
Figura 17 - Luz, Sombra e Forma	34
Figura 18 - O Círculo cromático de Munsell.	36
Figura 19 - Máscara de Gama	37
Figura 20 - Exercício da Linha Contínua - Nikolaides	45
Figura 21 - Esboços de Claire Wendling	48
Figura 22 - Distorção em Pinturas Expressionistas	49
Figura 23 - A Bela e a Fera - Quentin Blake	50
Figura 24 - Movimento das Câmaras convexas. Paul Klee	51
Figura 25 - Campo com Lavradores Arando - Van Gogh	52
Figura 26 - Esboço de uma pintura de Van Gogh	53
Figura 27 - A Dança - Matisse	54
Figura 28 - A Estrada para Nova York - David Hockney	55
Figura 29 - Marzella - Kirchner	57
Figura 30 - Paisagem perto de Chatou - Andre Derain	58
Figura 31 - Estudo em Página de Sketchbook	62
Figura 32 - Outros estudos em Pastel Oleoso	62
Figura 33 - Versions of You	63
Figura 34 - Secrets of green	63
Figura 35 - Seasonal Voice Note	64
Figura 36 - Shorter Days	64
Figura 37 - Ilustrações em Perspectiva	65
Figura 38 - Ruas e pessoas em Perspectiva	65
Figura 39 - Personagem em meio a um gramado - Projeto Pessoal	66
Figura 40 - Personagem em meio a um Jardim - Projeto Pessoal	67

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. TÉCNICA E EXPRESSÃO: UM PANORAMA DA ARTE MODERNA.....	10
2.1 Academias de arte: origens e institucionalização.....	12
2.2. Primeiras rupturas na tradição.....	13
2.3. Novos movimentos.....	15
2.3.1. Impressionismo.....	17
2.3.2. Fauvismo.....	18
3. O DESENHO DIDÁTICO: CONCEITOS E FUNDAMENTOS.....	22
3.1. O Realismo como Ferramenta Pedagógica.....	23
3.2. Elementos básicos do desenho.....	25
3.2.1 Proporção.....	27
3.2.2 Perspectiva.....	28
3.2.2.1. A Linha do Horizonte.....	29
3.2.2.2. Ponto de Fuga.....	29
3.2.2.3. Linhas de Perspectiva.....	30
3.2.2.4. Composição em Perspectiva e outras Convenções.....	31
3.2.3. Volume.....	33
3.2.4 Cor.....	35
3.2.4.1 Misturando Cores - Equilíbrio e Contraste.....	35
4. O DESENHO AUTURAL: PROCESSO CRIATIVO E EXPERIMENTAÇÃO.....	38
4.1. Percepção Visual.....	39
4.2. Processo Criativo - Experimentação.....	40
4.3. O Sujeito como o Fio Condutor para a Experimentação.....	41
4.4. Intuição e Espontaneidade - Pensando através do ato de Desenhar.....	43
4.5 Possíveis Desdobramentos no Desenho Autoral.....	46
4.5.1 Distorção.....	47
4.5.2 Movimento e Ritmo Visual.....	50
4.5.3 Bidimensionalidade, Grafismo e Planificação.....	54
4.5.4 Cores Irreais.....	56
5. ESTUDO DE CASOS: CHARLOTTE AGER E SEU TRABALHO DE ILUSTRAÇÃO.....	59
5.1. Influências e Motivações.....	59
5.2. Análise de Ilustrações Diversas.....	61
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	68
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	70

1. INTRODUÇÃO

A jornada pessoal de cada artista e sua arte, traz um universo de possibilidades criativas e singulares. Ao olharmos em perspectiva para a arte moderna a partir do século XIX, percebemos que a transição entre o período da renascença, do realismo para o período da expressão pessoal dos artistas aconteceu através de vários movimentos de ruptura, que desafiavam as verdades estabelecidas pelos seus predecessores. Assim este ciclo permanece girando pela ação voluntária, corajosa e desafiadora de artistas e movimentos de arte que, de tempos em tempos, trazem novas abordagens no jeito de representar o mundo ao seu redor.

A pintura e a ilustração sempre se beneficiaram pela prática do desenho, como uma ferramenta de expressão e linguagem do artista. Esta prática tem sido tradicionalmente ensinada por métodos pedagógicos que incentivam o rigor técnico e a representação realista como meio para a aprendizagem. Artistas e instrutores como Betty Edwards, Andrew Loomis, Ernest Norling e James Gurney consolidaram metodologias na prática contemporânea, as quais a denominamos aqui como desenho didático. Estes métodos e ideias têm sido essenciais para o aprendizado e domínio de habilidades básicas para o desenhista.

É neste contexto em que se relaciona o objetivo deste trabalho, que tem como propósito compreender aspectos como espontaneidade, intuição e experimentação no trabalho de Charlotte Ager, uma ilustradora britânica, atraída pela poesia da experiência cotidiana e apaixonada pelo aspecto emocional e reflexivo que a ilustração pode promover. O processo criativo de Charlotte é marcado por uma conexão emotiva com o processo de se desenhar, além de um método mais espontâneo e intuitivo. Seu trabalho, reconhecido por clientes como The Guardian e The New York Times, não se limita à aplicação de metodologias rígidas de criação, mas abraça a imprevisibilidade do gesto, a bidimensionalidade, a coragem em relação às formas e cores, representação de ideias simples e temas mundanos em suas ilustrações.

Fazer o equilíbrio entre a técnica aprendida e a utilização destes recursos em prol de uma expressão mais autoral é um tema importante no desenvolvimento de qualquer artista, seja ele mais favorável à representação tridimensional ou bidimensional, realista ou abstrata. No contexto acadêmico em artes, existe uma escassez de artigos e discussões a respeito deste tema. Logo é de extrema importância trazer estes conceitos que visam valorizar o olhar sensível voltado para a prática artística, os meios de produção e expressão pessoal, que se considera a espinha dorsal do desenvolvimento do artista, seja ele aprendiz ou mestre.

Para estes objetivos, pretendeu-se analisar a espontaneidade e intuição no âmbito do desenho autoral e do processo de experimentação, em antítese ao desenho didático, voltado

para a ilusão de tridimensionalidade no desenho e exercícios de aprendizado. Em um primeiro momento, foi apresentado um breve panorama da arte moderna a partir do século XIX, com base principalmente no livro “A História da Arte” de Ernst Gombrich (1999) assim como em outros autores complementares neste tópico. Analisando a relação entre técnica e expressão pessoal na história da arte moderna.

Decidiu-se por trazer o conceito de autoral para esta pesquisa, centrado na experiência e processo criativo pessoal do autor, segundo Fayga Ostrower e Robert Henri principalmente. Entendendo-o como parte intrínseca ao sujeito autor. Esta definição foi concebida em antítese ao desenho didático, que se definiu como as práticas e metodologias pautadas nos fundamentos do desenho pedagógico focado no desenho de objeto, figura humana e paisagem em perspectiva segundo Andrew Loomis, Ernest Norling e James Gurney.

Num último momento foi apresentado um breve vislumbre sobre a carreira e as reflexões pessoais da artista Charlotte Ager, através de algumas entrevistas e falas importantes da autora. Posteriormente foram utilizados vários desenhos pessoais e ilustrações da artista como forma de um estudo de casos, a fim de pontuar os elementos autorais recorrentes em sua obra, assim como seu trabalho.

2. TÉCNICA E EXPRESSÃO: UM PANORAMA DA ARTE MODERNA

Segundo Gombrich (1999) Pode-se entender o século XIX como um grande período de rupturas artísticas. A arte moderna da segunda metade do século XIX até meados do século XX foi marcada por grandes transformações em relação às tradições artísticas anteriores, como o Barroco e a própria Renascença. Isso refletiu mudanças sociais e culturais. Movimentos como Impressionismo, Fauvismo, Abstracionismo, Cubismo¹, entre outros, trouxeram à tona a necessidade de reavaliar, e transformar os métodos de observação e representação do mundo real, enfatizando a subjetividade, individualidade e a experimentação dos artistas, bem como novas possibilidades estéticas e temáticas. Vale ressaltar também a fotografia como um grande ponto de virada que possibilitou varias vanguardas artísticas.

¹ São movimentos artísticos que prezavam pela exploração pessoal e renovação do método de se pintar, quebrando tradições e subvertendo normas de suas épocas. Marcaram o período inicial da Arte Moderna e são considerados como parte do processo de renovação e libertação da arte em relação à representação do mundo natural, e como a transformação radical do 'modo de ver' ocidental. Essa interpretação é consolidada por autores fundamentais como o crítico e historiador inglês Herbert Read (1893-1968) em sua obra "A Filosofia da Arte Moderna". Read defende esses movimentos como a expressão máxima da liberdade criativa e do individualismo, que redefiniram os paradigmas da arte moderna.

No século XVIII, os países protestantes da Europa ainda estavam num estado de vislumbre com as aproximações realísticas, cor, volume e representações do movimento barroco na Europa católica, mesmo que não fosse algo totalmente adotado pela arquitetura ou nas artes plásticas por estes. Não somente o barroco era uma tendência para os críticos mais influentes, mas o próprio período da renascença ainda deixava vestígios na maneira de categorizar os trabalhos de arte e seus respectivos propósitos. Quando falamos do campo da pintura, entretanto, a maior finalidade era ainda a pintura de retratos, e a crítica e bibliografia relacionada à arte eram focadas em tentar encontrar padrões racionais do belo. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) foi um filósofo alemão fundamental para a história da arte. Ele é considerado o pai da estética como uma disciplina filosófica autônoma. Para ele, em seu livro intitulado “Estética” (1750), o belo é “a perfeição do conhecimento sensível” — ou seja, o conhecimento que se dá pela sensibilidade (pelos sentidos) quando este é de certa maneira ordenado. Essa definição refletia muito bem o pensamento de arte daquele tempo, e o interesse por categorizar e racionalizar o belo na arte, de maneira estruturada e mais exata.

Também de acordo com Gombrich, todos os críticos desta época estavam muito preocupados com a dignidade da “pintura histórica”, a ideia de que a arte com narrativas sérias está no topo da hierarquia, onde a arte deveria instruir, exortar, elevar o espírito do espectador com virtudes e exemplos heroicos com significado moral ou intelectual. André Félibien² defendia que o verdadeiro pintor deve se aplicar à pintura histórica, porque ela contém tudo o que a arte pode oferecer de mais elevado; é nela que se exercitam ao mesmo tempo a invenção, o desenho, a expressão, a composição, e onde se pode mostrar não apenas a perfeição na arte, mas também instruir e tocar os homens. Bazin (1989), comentando o Prefácio às Conferências da Academia de André Félibien e sua hierarquia dos gêneros, observa:

Partindo do tema mais comum e indo para o mais elevado, vamos encontrar a natureza-morta (pintura de flores e frutos), depois a paisagem, um grau mais elevada, sobretudo se comportar figuras, em seguida as representações de seres vivos, as dos animais, depois as dos homens que comportam as ações comuns da pintura de gênero e, num grau mais elevado, o retrato e por fim a pintura histórica, acima da qual Félibien situa num grau ainda mais alto a composição alegórica, pois a fábula, diz ele, dissimula a maior das verdades. (FÉLIBIEN, 1667, apud BAZIN, 1989, p. 55)

² André Félibien (1619-1695) foi um importante teórico da arte, arquiteto e historiador francês do século XVII. Sua principal contribuição foi a formulação de uma hierarquia de gêneros para a pintura, que se tornou o pilar central do ensino acadêmico de arte na Europa por mais de dois séculos, muito embora esta hierarquia tenha caído por terra um século depois.

Em grande medida, esta filosofia do pensamento se estendeu por outras mentes de sua época, o que direcionou a produção textual de modo que fossem tentativas muito próximas de encontrar normas e métodos para alcançar este bem universal. Temos, por exemplo, o livro *The Analysis of Beauty* (A Análise do Belo), de William Hogarth (1753), que foi escrito para explicar em parte, a ideia de que uma linha ondulada sempre será mais bela do que uma angulada. Em meio a esta filosofia de pensamento generalizado presente no século XVIII - de que a arte e o belo tem normas e regras - começava a germinar a ideia do “acadêmico”, no entendimento de que a arte poderia ser ensinável, e uma estrutura onde isto poderia ocorrer.

2.1 Academias de arte: origens e institucionalização

A Academia de Belas Artes, no sentido de instituição, nasceu no século XIX. Sua origem remonta ao renascimento italiano, no século XVI, como diz Pevsner³ em seu livro *"Academies of Art, Past and Present"* (1940), a primeira instituição reconhecida como uma "Academia de Arte" foi a *Accademia delle Arti del Disegno*, fundada em 1563 em Florença pelo grão-duque Cosimo I de' Medici, sob a influência do artista e historiador Giorgio Vasari. Seu objetivo era elevar o status do artista de simples artesão para um intelectual.

A palavra “academia” deriva do nome da residência onde Platão ensinava seus discípulos e este termo foi gradualmente aplicado à reunião de pessoas eruditas em busca de sabedoria. Ainda que os italianos do século XVI chamassem seus locais de reunião como academias para tentar igualar a esta temática dos humanistas que tinham tanto apreço, apenas no século XVIII essas academias assumiram a função de ensino da arte, e regulação da arte e a produção artística, bem como o prestígio e posição social (GOMBRICH, 1999).

Ainda no século XVIII, o autor pontua que já se consolidava, de certo modo, a ideia do acadêmico em arte, os espaços para que a arte pudesse ser ensinada, uma organização que visava regulamentar a produção artística também. Havia o ápice da ideia de arte como representação de temas grandiosos e merecedores, naquela linha da hierarquia de temas, em que só deveria ser pintado o que fosse importante ou impressionante, ainda que houvesse a intenção de grandiosidade ou melhorar a realidade.

Encontramos neste período, o surgimento rudimentar e lento do hábito das exposições e, junto da academia solidificada, vieram as transformações do método e propósitos da arte

³ Nikolaus Pevsner (1902-1983) foi um dos mais influentes historiadores da arte e da arquitetura do século XX. Nascido na Alemanha e radicado na Inglaterra, ele é uma figura fundamental para se entender a formação do gosto artístico e o papel das instituições

produzida, uma vez que a exposição apresentava um propósito a mais para a produção artística. Os artistas poderiam trabalhar em prol de uma exposição e não apenas clientes individuais cujo os desejos se limitavam ao gosto generalizado. A instituição acadêmica passou a ter grande relevância e as exposições apresentavam para os pintores novos caminhos.

2.2. Primeiras rupturas na tradição

Com o hábito das exposições, naturalmente alguns artistas começaram a desprezar a arte “oficial” das academias e tentar coisas mais chamativas no intuito de atrair a atenção do público, seja pela polêmica dos temas ou pela técnica empregada. Este contexto foi a brecha onde artistas que se viam excluídos pelo elitismo das academias poderiam reverter esta relação social ao chamar atenção para suas obras, isto também atrapalhava o preciosismo e o terreno comum da arte que se desenvolveu até então. (GOMBRICH, 1999, p.346)

Por mais que houvesse revoluções até este momento da história, o papel do pintor ou do escultor neste tempo permanecia o mesmo, a finalidade para o qual o objeto de arte era produzido permanecia a mesma, e não havia um questionamento muito sério acerca disto. Para Gombrich a finalidade era oferecer belas coisas às pessoas que queriam e podiam ter e apreciar. As primeiras rupturas deste pensamento e prática podem ser, como demonstra Linda Nochlin⁴ (1971), no Realismo do século XIX. Linda defende que este movimento não foi meramente um estilo, mas uma ruptura estrutural que deslocou o foco da arte dos grandes ideais clássicos e religiosos para a representação crítica da vida contemporânea.

A pintura paisagística⁵, por sua vez, foi um outro ramo beneficiado por estas novas liberdades do artista e a escolha de temas. Pintores de paisagem não eram levados a sério enquanto artistas, e isto se modificou através do período mais realista e romântico. Podemos citar William Turner (1775-1851) que é também, considerado por alguns estudiosos, precursor do impressionismo⁶, no sentido mais rudimentar da palavra. Conforme analisa Robert

⁴ Uma das historiadoras da arte mais influentes do século XX, professora e escritora norte-americana que se propunha a analisar o Realismo não apenas como um estilo, mas como um fenômeno profundamente enraizado no contexto social, político e intelectual da França do século XIX.

⁵A representação de paisagens naturais na arte. As pinturas de paisagem podem capturar montanhas, vales, corpos d'água, campos, florestas e costas, e podem ou não incluir estruturas artificiais, bem como pessoas. Embora as pinturas dos períodos antigo e clássico mais antigos incluíssem elementos cênicos naturais, a paisagem como gênero independente só surgiu na tradição ocidental com o Renascimento, no século XVI. Na tradição oriental, o gênero remonta à China do século IV d.C. Fonte: Disponível em: <https://www.britannica.com/art/landscape-painting>. Acesso em: 06/11/2025.

⁶A percepção de que William Turner foi um precursor espiritual do Impressionismo foi consolidada pela crítica do século XIX, notadamente por Émile Zola. O escritor e defensor dos impressionistas identificou na obra tardia do mestre britânico, com sua dissolução das formas na luz e na atmosfera, os princípios fundamentais que guiaram a vanguarda francesa algumas décadas depois.

Rosenblum (1975), a obra tardia de Turner, ao subjugar o desenho e a forma tangível em favor da representação de forças naturais luminosas e atmosféricas, estabeleceu uma ponte crucial entre o Romantismo e a modernidade, legitimando-o como um precursor chave das investigações impressionistas.

Figura 1- Tempestade de neve - William Turner



Legenda: Tempestade de neve - Barco a vapor na boca de um porto. William Turner (1842).

Fonte: Disponível em:

<https://www.wikiart.org/pt/william-turner/tempestade-de-neve-barco-a-vapor-na-boca-de-um-porto-1842>.

Acesso em: 21/10/2025

Podemos perceber na figura acima uma pintura audaciosa de Turner, senão a mais audaciosa de sua carreira. Ele retratou o que havia visto de relance como também teve a liberdade de delinear o que acreditava saber estar lá. A pintura nos dá apenas a impressão das coisas. Na obra de Turner, a natureza reflete e expressa as emoções do homem.

A ruptura com a tradição deixou aos artistas algumas possibilidades, poderiam tornar-se poetas na pintura e buscar efeitos dramáticos e comoventes ou poderiam se manter fieis ao tema em frente aos seus olhos, explorar com insistência e honestidade, seja lá qual material ou técnica escolheu para expressar aquilo. Pela primeira vez, a arte tornou-se um meio para o sujeito expressar a sua individualidade, pois, até então, era confortável se misturar com a alta gama de trabalhos parecidos de sua época. Assim como vieram novas possibilidades, também vieram novos desafios e armadilhas, tanto pela convenção quanto pela subversão. Pela primeira vez, os artistas se viam em caminhos mais ramificados acerca de

tema e estilo. Esta também foi uma nova característica atribuída ao trabalho artístico, esta questão do estilo era nova, e se tornou um elemento a mais na consciência dos artistas em seu processo de criação, assim como na consciência dos críticos de arte.

2.3. Novos movimentos

A principal onda de revolução artística do fim do século XIX foi iniciada por Edouard Manet (1832-1883) e seus amigos. Se tratava de um grupo que tinha o entendimento de que a pretensão da arte tradicional até então, de representar a natureza tal como a vemos, se baseava numa concepção errada. Todos os artistas faziam de modo artificial, tudo era muito posado e planejado. Em contraponto a isto, este grupo buscou a representação a partir do que se vê, da impressão que um lugar passa, pode se dizer a “aura” envolta de um tema ou paisagem.

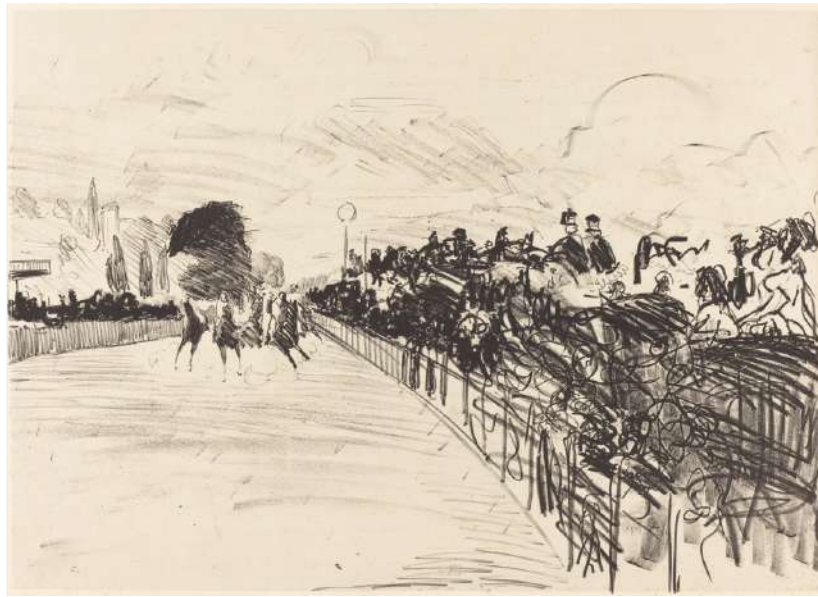
Embora Manet afirmasse não ter a intenção de ser um artista revolucionário, buscando inicialmente inspiração na tradição dos grandes mestres anteriores aos pré-rafaelitas, ele acabou se destacando por sua disposição em observar, explorar e experimentar os efeitos de luz e forma. Essa postura o levou a resultados inovadores e inesperados, com certas planificações nas composições e o uso de manchas de cor. Ainda assim, mesmo com pinceladas amplas, rápidas e superfícies mais planas, suas obras transmitem uma clara sensação de profundidade (FRIED, 1996).

Muitas das explorações e descobertas neste período vieram a partir do próprio hábito do Plein Air⁷, onde os artistas se debruçaram nesta prática de pintar ao ar livre para atingir seus resultados, o que na realidade estava muito mais voltado ao processo de tentar enxergar aquilo que lhes parecia correto acerca da luz e da impressão que tinham.

⁷ “En plein air” (literalmente “ao ar livre”, em francês) designa o ato de pintar ao ar livre, em vez do estúdio, permitindo ao artista observar diretamente a luz, a atmosfera e as cores da natureza. No século XIX, essa prática tornou-se um princípio central para os pintores impressionistas, que buscavam captar os efeitos fugazes da luz e a impressão imediata do momento.”

Fonte: Disponível em: <https://www.britannica.com/art/plein-air-painting>. Acesso em: 06/11/2025

Figura 2 - The Races - Manet



Legenda: The Races (Les courses) - Édouard Manet, 1865

Fonte: Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/edouard-manet-the-races-les-courses>

Acesso em: 24/10/2025

Podemos citar como exemplo dos movimentos emergentes desta época, a obra de Manet, “Les Courses” de 1865, na figura acima. Os cavalos correm em direção ao espectador e uma multidão agitada a direita. O artista não pretendia representar a forma em sua maneira mais precisa ou acadêmica, mas sim entender e transmitir através do desenho e do traçado rápido e solto, suas impressões daquele momento efêmero, bem como as sensações de movimento, velocidade e energia da cena. Priorizando assim a impressão sensorial sobre a precisão formal e acadêmica. O que influenciou diretamente o surgimento do Impressionismo.

O presente trabalho dedica-se a analisar e enaltecer a conexão do artista consigo mesmo e suas próprias vontades em seu processo criativo. Nos movimentos a seguir, o ímpeto, o intuitivo, espontâneo e inesperado são coisas desejáveis ao artista para um desenho mais livre, e para que, através da experimentação o desenhista ou pintor traga características mais pessoais em seu traço, despido de qualquer dever ou regra, mas sim de uma vontade ou ideia inicial - como por exemplo captar a luz de um lugar, a impressão de um momento, usar cores sem mistura, expressar uma emoção pessoal, entre outros. O artista também precisa fazer várias escolhas durante este processo, e estes movimentos enriqueceram o vocabulário pictórico com suas ideias e novos modos de se interpretar o desenho, a figura e a paisagem. Estes movimentos se destacaram também por trazer o artista, suas ideias e interpretações com um papel de destaque nunca antes tido, incentivando um trabalho mais experimental e pessoal que valoriza a importância dos processos de criação.

2.3.1. Impressionismo

Segundo Gombrich (1999), o Impressionismo foi um movimento artístico surgido na França no final do século XIX que privilegiou não mais a reprodução fiel da realidade, mas a experiência subjetiva do artista — a forma como ele percebia a luz, a cor e o instante fugaz. Esses artistas abandonaram os temas históricos ou alegóricos tradicionais e voltaram-se para cenas cotidianas e ao ar livre, buscando registrar não tanto o objeto em si, mas a impressão pessoal que ele lhes causava sob determinadas condições de luz e atmosfera.

A pintura “Impressão, nascer do sol” de Claude Monet, é a obra que marca o início do Impressionismo como movimento. Retratando o porto de Le Havre ao amanhecer. Foi justamente a partir do título dessa pintura — “Impressão” — que o termo Impressionismo surgiu, usado inicialmente de forma irônica por um crítico, mas depois adotado pelos próprios artistas.

Figura 3 - Impressão, Sol Nascente. Monet



Legenda: Impressão, Sol Nascente. Claude Monet. 1872.

Fonte: Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/impressao-sol-nascente-claude-monet/>

Acesso em: 24/10/2025

A ideia de capturar o instante, registrar não apenas a cena, mas o momento exato em que ela é percebida, foi um dos princípios centrais deste movimento. Monet acreditava que toda pintura feita *en plein air* deveria ser concluída no próprio local, o que exigia uma mudança de hábitos e o desenvolvimento de novos métodos técnicos, já que a natureza se

transforma a cada minuto. Para registrar essas variações, o pintor precisava adotar uma técnica mais rápida e direta, economizando tempo tanto na mistura das tintas quanto na aplicação das pinceladas. Não havia espaço para a elaboração minuciosa das cores nem para o uso de múltiplas camadas, como nas técnicas tradicionais dos antigos mestres do Renascimento, como Rafael.

Foi Claude Monet quem incentivou seus colegas a abandonarem totalmente o estúdio e a só pintarem diante do motivo real, sem dar um único toque na tela fora desse contexto. Ele possuía um pequeno barco adaptado como ateliê, o que lhe permitia observar e registrar as constantes mudanças do cenário fluvial. Manet, ao visitá-lo, reconheceu o valor do método adotado por seu amigo mais jovem e o homenageou pintando seu retrato enquanto Monet trabalhava em seu ateliê flutuante ao ar livre.

Figura 4 - Claude Monet Pintando no Barco



Legenda: Claude Monet Pintando no Barco (1874) - Édouard Manet.

Fonte: Disponível em: <https://culturalizando.blog/2022/05/08/claude-monet-pintando-no-barco-edouard-manet/>

Acesso em: 24/10/2025

2.3.2. Fauvismo

O Fauvismo surgiu na França no início do século XX, tendo como marco o Salão de Outono de 1905, quando artistas como Henri Matisse, André Derain e Maurice de Vlaminck expuseram pinturas de cores intensas e formas simplificadas. Suas obras causaram espanto

pela ruptura com o naturalismo impressionista e o uso livre, quase instintivo, da cor — não mais subordinada à representação da realidade, mas à expressão emocional. O crítico Louis Vauxcelles, ao ver aquelas telas ao lado de uma escultura renascentista, teria exclamado: “Donatello chez les fauves!” (“Donatello entre as feras!”), o que deu origem ao nome, pois os artistas adotaram essa expressão para nomear o movimento daquilo que estavam tentando fazer. (ARNASON, 2013).

Henri Matisse (1869–1954) foi o principal representante do Fauvismo e é amplamente reconhecido como uma espécie de líder informal do movimento. Embora os fauvistas não tenham se organizado como um grupo formal com manifesto ou regras, Matisse foi quem mais articulou e desenvolveu as ideias que definiram a estética do grupo. O uso livre e emotivo da cor, a simplificação das formas e a busca por uma expressividade direta, desvinculada da imitação da realidade. Matisse acreditava que a cor deveria expressar o sentimento do artista, e não apenas reproduzir o aspecto visual do mundo. Ele explorava contrastes intensos e composições harmônicas que transmitissem equilíbrio e alegria, como pode se observar em obras como “A Alegria de Viver” (1905-1906).

Para Arnason e Mansfield (2013), Matisse foi o ponto de referência para os demais fauvistas, não apenas por sua técnica, mas pela clareza com que defendia a ideia de uma pintura que expressasse o prazer visual e a emoção interior.

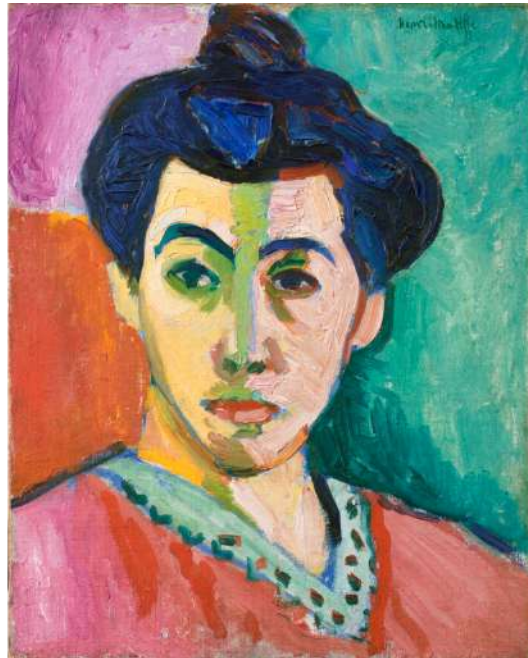
Figura 5 - A alegria de viver - Matisse



Legenda: A alegria de viver, Henri Matisse (1905). Fonte: Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Henri-Matisse-A-alegria-de-viver-1905-6-Oleo-sobre-tela-174-x-238-1-cm-Fundacao_fig1_335739294. Acesso em: 05/11/2025

Neste movimento, outra ideia que norteou suas obras foi o uso da cor. Os artistas inovaram aplicando campos enormes de cor pura sem tonalidades. O uso estridente da cor neste movimento já não serve para demonstrar as qualidades físicas ou visíveis do objeto retratado, mas sim as emoções, sensações ou até impressões dos artistas. Matisse estava muito certo de que sua curiosidade e experimentação pessoal era uma maneira de enxergar o tema, e a pintura também pode ser liberta destes estigmas, como ter de, necessariamente, representar a realidade da maneira como se vê em uma fotografia. Um bom exemplo disto é a obra “Portrait of Madame Matisse, The Green Line” de 1905.

Figura 6 - Retrato de Madame Matisse



Legenda: Portrait of Madame Matisse The Green Line (1905). Henri Matisse.

Fonte: Disponível em: <https://open.smk.dk/en/artwork/image/KMSr171>

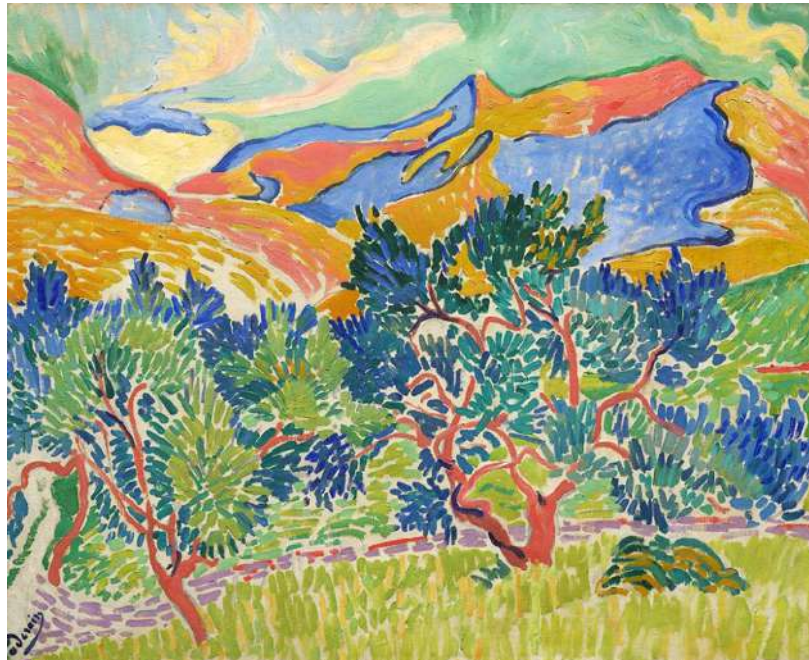
Acesso em: 23/10/2025

Se na pintura tradicional de retratos era comum os pintores deixarem metade do rosto da figura iluminada e uma outra metade mais à sombra, aqui o que Matisse faz é algo similar, porém ao invés de aplicar princípios de luz e sombra ele utiliza a harmonia das cores. De um lado pinta o rosto de rosa e outro de amarelo, como no conceito em sombra. A linha verde que dá título a essa obra é como se fosse uma sombra mais forte que divide as duas zonas. As figuras parecem mais modeladas através de pinceladas grandes e ritmos mais violentos e rápidos. O uso estridente das cores mais vibrantes tira um pouco a sensação de volume, portanto a pintura acaba adquirindo uma característica mais planificada. Podemos dizer isto também de outros artistas deste mesmo movimento, em relação a perspectiva e volume, já que

há apenas a insinuação de distância pelo tamanho dos elementos mais próximos do espectador, como podemos ver no trabalho de Andre Derain, e em muitas de suas pinturas de paisagens na época.

André Derain (1880–1954) foi um dos fundadores do Fauvismo e uma das figuras centrais do movimento ao lado de Henri Matisse. Ele foi responsável por desenvolver a linguagem pictórica que definiria o grupo, o uso vibrante e não naturalista das cores, pela simplificação das formas e pela valorização da expressão pessoal sobre a representação fiel da realidade (WHITFIELD⁸, 1996)

Figura 7- Mountains at Collioure



Legenda: Mountains at Collioure (1905). Andre Derain

Fonte: Disponível em: <https://www.artchive.com/artwork/mountains-at-collioure-andre-derain-1905/>

Acesso em: 23/10/2025

Em “*Mountains at Collioure*” (1905), o artista apresenta uma composição fortemente planificada. As cores intensas e saturadas — especialmente os tons de laranja, amarelo e azul — eliminam a sensação de profundidade e volumetria, igualando o peso e leitura dos elementos. A ideia de distância entre as árvores e as montanhas ao fundo é apenas sugerida pela direção das pinceladas, funcionando mais como sobreposição do que como volume real.

⁸ Sarah Whitfield é uma curadora e historiadora da arte britânica, especialista em arte moderna e comissária de exposições em instituições como a Tate Gallery e a Royal Academy of Arts. Sua obra “Fauvism” (1996) é considerada uma referência fundamental para o estudo do movimento, destacando-se pela análise aprofundada do uso expressionista da cor e pela contextualização histórica dos artistas fauvistas, incluindo André Derain e Henri Matisse.

Outra característica marcante é o uso de amplas regiões de cor pura, aplicadas de forma rápida, influenciada pelo impressionismo, mas com uma abordagem distinta: aqui, a cor é usada de modo autônomo, sem mistura, ressaltando uma representação mais simplificada e luminosa.

A cor desprendida da referência realista, servia a um propósito interno e emocional do artista, elevando o processo criativo intuitivo acima da fidelidade representativa. Em resumo, o Fauvismo consolidou a ideia de uma arte pautada na expressão pessoal e na liberdade criativa (WHITFIELD, 1996). Esse conceito de expressão pessoal, em que a visão do artista prevalece sobre a representação fiel, será a base para a análise da produção de desenho autoral contemporâneo. Antes, porém, é necessário examinar as estruturas e objetivos do desenho didático.

3. O DESENHO DIDÁTICO: CONCEITOS E FUNDAMENTOS

Pensando no desenho didático como um meio para instruir as pessoas, que surgiu em razão da intenção da academia em que a arte poderia ser ensinada em uma estrutura devida, podemos trazer algumas definições para esta análise de casos. Estas definições servem de base para entendermos os aspectos básicos do desenho, tipos de abordagem ao se analisar a figura humana e a paisagem, e entender o quanto dessa abordagem inicial ensina uma forma de se pensar o desenho. No caso do desenho mais acadêmico e didático, onde quem aprende é instruído a pensar no universo visual através de formas básicas tridimensionais, esferas, cilindros, cubos, entre outros, temos então uma primeira etapa do desenho de aprendizado, que é enxergar estes elementos isoladamente, onde o resultado é fruto desse olhar mais construtivo e estruturado. (LOOMIS, 1951)

Para os objetivos deste trabalho, podemos definir o desenho didático como o conjunto de métodos, abordagens e exercícios sistemáticos – como os propostos por Betty Edwards (1979) e Andrew Loomis (1951), destinados a desenvolver no estudante habilidades de observação, coordenação motora e pensamento visual, por meio da desconstrução de ideias pré-concebidas da natureza e propostas de desenho tridimensional.

3.1. O Realismo como Ferramenta Pedagógica

A associação entre realismo e ensino possui raízes históricas profundas na tradição artística ocidental. Já no século XV, Cennino Cennini⁹ (2001), em seu tratado “Da Arte”, estabelecia a imitação fiel da natureza como disciplina essencial para a formação do pintor. Pouco depois, Leon Battista Alberti¹⁰ (2014), em “Da Pintura”, sistematizou a perspectiva e a proporção como fundamentos racionais para uma representação verossímil do mundo. Partindo dessas fontes, o pesquisador Ricardo Zanchetta (2019) argumenta em seu livro “O Realismo e Seu Duplo” que o que hoje compreendemos como realismo surgiu como um projeto pedagógico. Ele demonstra que os textos de Cennini, Ghiberti e Alberti formam um corpo textual que criou um modo de entender a pintura como objeto de ensino, com regras e métodos. Para Zanchetta, o realista daquela época não era o sujeito que imita a realidade como proposta estética, mas quem utiliza a observação para aferir distâncias, seguir medidas e aplicar regras de correção que a própria natureza dá. Neste contexto, o realismo funciona como um critério confiável de correção, portanto, ele se consolida como a base do aprendizado, treinando a mão, o olhar e o raciocínio visual do artista.

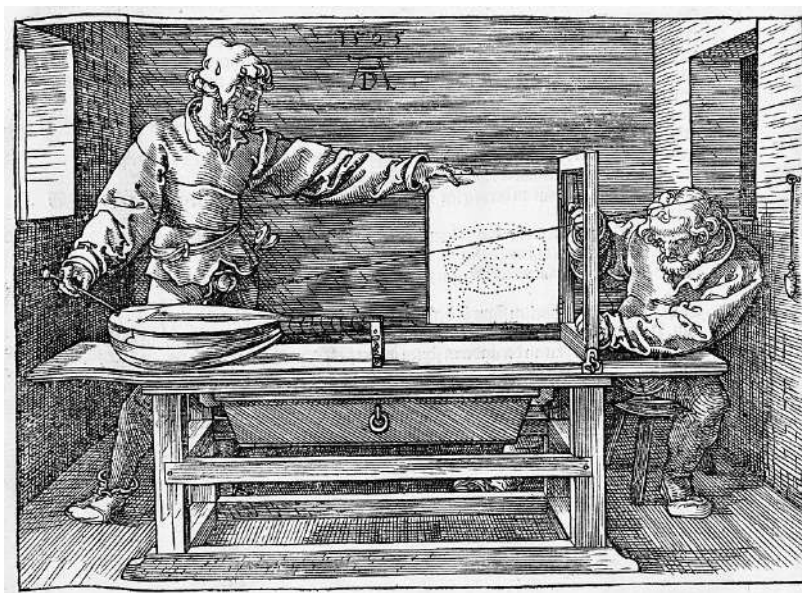
Podemos entender através da justificativa da natureza - como objeto para aferição do artista - que o realismo pedagógico em seu primórdio trazia um sistema de verificação baseado em parâmetros objetivos. Esta relação metódica com o mundo natural encontra sua exemplificação mais literal no trabalho de Albrecht Dürer¹¹. Na figura abaixo, em “O Desenhista no Alaúde” (1525), o artista não confia apenas no olho nu, mas em um aparato mecânico que media a realidade, transformando o ato de desenhar em algo que poderia ser representado com exatidão, aplicando métodos e parâmetros racionais.

⁹ Cennino Cennini (séc. XV) foi um pintor italiano cujo tratado *Il Libro dell'Arte* estabeleceu a imitação da natureza como base do ensino artístico.

¹⁰ Leon Battista Alberti (1404-1472) foi arquiteto e teórico renascentista que sistematizou a perspectiva e a proporção como fundamentos racionais da pintura em seu tratado *Della Pittura*.

¹¹ Albrecht Dürer (1471-1528) foi um pintor, gravador, ilustrador, teórico de arte e matemático alemão, um dos mais importantes mestres do Renascimento no Norte da Europa. Ele foi uma figura importante que desejou unir a precisão técnica e detalhista da tradição germânica com o conhecimento teórico, a proporção e a perspectiva do Renascimento italiano.

Figura 8 - O Desenhista no Alaúde



Legenda: O Desenhista no Alaúde (1525). Albrecht Durer.

Fonte: Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer_Underweysung_der_Messung_fig_001_page_181.jpg

Acesso em: 13/11/2025

Alguns séculos depois, porém agora sob um olhar mais contemporâneo sobre o realismo no processo de aprendizagem acadêmico, podemos citar o livro “Drawing on the Right Side of the Brain” (1979), onde a autora Betty Edwards (1926)¹² defende que a habilidade de desenhar com realismo não é um dom inato, mas uma capacidade que pode ser ensinada e aprendida por qualquer um. Desenhar, neste sentido, é um exercício de “aprender a ver”. Ao contrário de Durer, ela propõe exercícios e métodos para destravar o olhar, e aprender a ler a natureza com um olhar mais interpretativo, e a aferição na realidade se volta para o olhar do artista ao invés dos dispositivos de aferição precisa e matemática por assim dizer, mesmo que o realismo didático ainda seja o objetivo.

A autora propõe um método estruturado com regras e normas precisas para desenvolver e desbloquear a percepção do indivíduo, onde o objetivo é o resultado fiel e obediente à natureza apresentada. Nos primeiros capítulos do seu livro ela desmistifica o processo de desenhar e traz o realismo como uma ferramenta pedagógica mais eficaz para o aprendizado, através da proposta de se desenhar retratos realistas. A autora atribuiu essa escolha a alguns motivos, seja desmistificar que um rosto realista é difícil de se desenhar e

¹² Betty Edwards é uma professora, pesquisadora e autora norte-americana, conhecida pelo livro “Drawing on the Right Side of the Brain” (1979), que se tornou um dos manuais de desenho mais populares do mundo. Trouxe para o universo da arte, descobertas da neurociência em um método pedagógico prático, que poderia ser aprendida por qualquer pessoa.

promover confiança ao aluno ao conseguir realizar esta tarefa, por engajamento e significado pois o processo de desenhar um rosto fiel à realidade leva a uma observação profunda e uma conexão emocional com o tema retratado.

Por que, então, escolhi retratos para alguns dos exercícios? Por três razões. Primeiro, geralmente os alunos iniciantes pensam que o rosto humano é o que há de mais difícil para desenhar. Por isso, quando percebem que conseguem desenhar rostos, sentem-se mais confiantes e isto os ajuda a progredir. A segunda razão, mais importante ainda, é que o hemisfério direito do cérebro humano é especializado no reconhecimento de rostos. Sendo o rosto humano o tema com o qual estamos tentando entrar em contato, procede a escolha de um tema com o qual essa parte do cérebro esteja acostumada a lidar. (EDWARDS, 1979, p.34)¹³

3.2. Elementos básicos do desenho

A implementação de um método para a aprendizagem, bem como sua repetição para fixação do conhecimento são características importantes para a fixação do conhecimento. John Dewey (1938), um dos pilares da educação moderna, em obras como "Experiência e Educação", defende que a experiência contínua e reflexiva é fundamental para qualquer aprendizado. A repetição não é mecânica, mas um ciclo de prática, reflexão e aperfeiçoamento. Esta ideia se aplica também ao ensino de arte, onde os exercícios são propostos para que a repetição ajude a internalizar o conhecimento no artista, para que este, por sua vez, consiga se desenvolver e amadurecer a respeito de sua percepção da natureza.

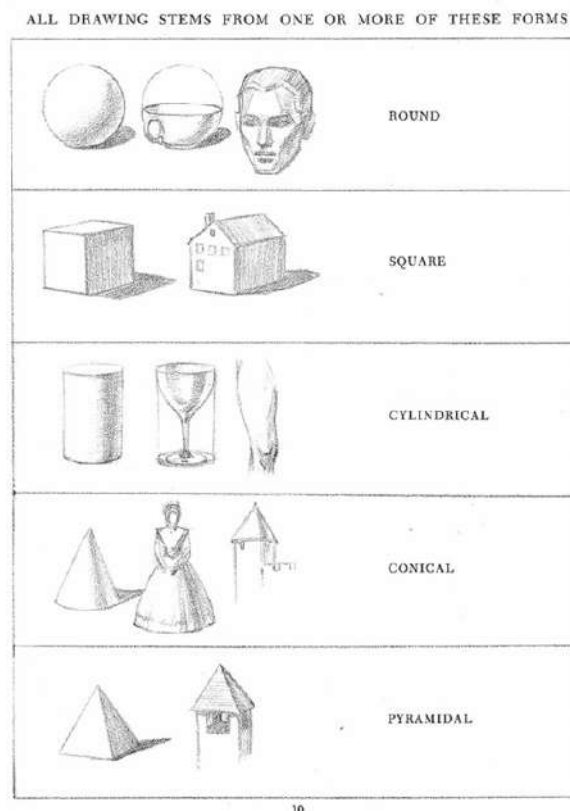
Andrew Loomis (1892-1959) foi um ilustrador americano, escritor e professor de artes que estudou na "Art Students League of New York", amplamente reconhecido por seus livros didáticos de arte, especialmente nos campos do desenho de figura humana, ilustração e pintura. Em seu livro "Successful Drawing" de 1951, ele inicia dizendo sobre os fundamentos que devem ser dominados, e seu intuito de trazer uma abordagem um pouco mais definida em estudos práticos, dado sua bagagem de ilustrador comercial, entre outros ofícios possíveis para um artista de sua época. O autor também pretendia com o seu livro, trazer um esclarecimento sobre apelo visual, percepção "inteligente" e desconstruir a forma a elementos básicos, que, segundo ele é a abordagem mais interessante para novos alunos entenderem e

¹³ Texto original: Why, then, did I choose portraits for some of the exercises? For three reasons. First, beginning students often think that the human face is the most difficult subject to draw. Therefore, when they find that they can draw faces, they feel confident, and this helps them to make progress. The second reason, even more important, is that the human brain's right hemisphere is specialized for recognition of faces. Since the human face is the subject with which we are trying to make contact, it seems reasonable to choose a subject that this part of the brain is used to handling.

desbloquearem o processo de leitura de uma imagem, compreensão e desconstrução de coisas complexas, como as vemos na natureza.

Antes de entrarmos na abordagem de Loomis, porém, precisamos entender que a abordagem que ele propõe é para a instrução de novos aprendizes no estudo da arte, e serve para um desenho mais sólido, “correto” e interessado na tridimensionalidade, para que o aluno possa aplicar estes conceitos e fazer seus próprios desenhos fora do campo do exercício prático. Loomis acreditava que o desenho, ou melhor dizendo, um bom desenho, deveria ter certos elementos básicos presentes para que fosse considerado um desenho “bem-sucedido¹⁴”. Estes elementos são para ele os fundamentos que proporcionam uma soma qualitativa no trabalho de qualquer artista, em especial aqueles que pretendem atingir o objetivo do realismo, não necessariamente da mera reprodução, mas da absorção de boas características que se pode perceber na natureza.

Figura 9 - Construção através de Formas Básicas



Legenda: Exemplos de construção do desenho tridimensional através de formas básicas.

Fonte: Successful Illustration, 1951, p. 10.

¹⁴ Para Andrew Loomis (1951), um "desenho bem-sucedido" (Successful Drawing) não era sobre criar uma obra de arte finalizada ou expressiva. Era um desenho estruturalmente correto e visualmente convincente. Fonte: LOOMIS, Andrew. Successful Drawing. Nova York: Titan Books, 2011.

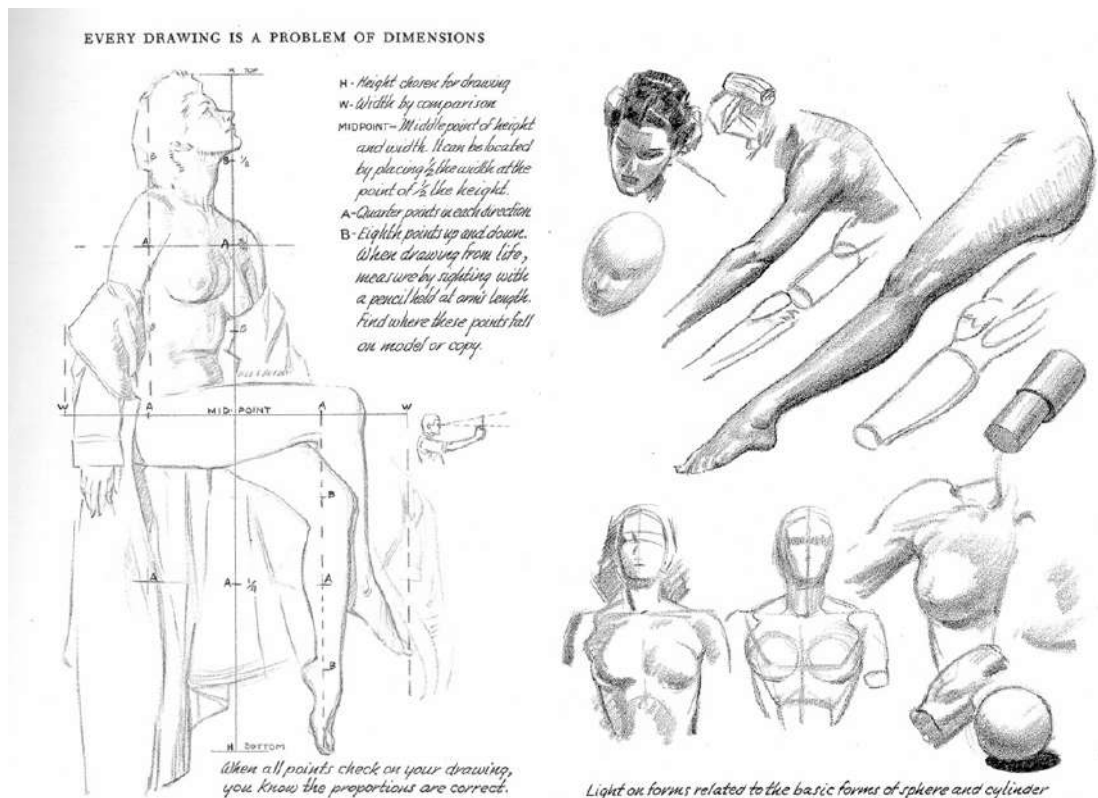
Métodos como os de Andrew Loomis, ao decomporem a realidade em formas geométricas essenciais, ou os de Betty Edwards, ao treinarem uma nova forma de perceber, fornecem ao aprendiz um vocabulário visual e uma gramática técnica útil e necessária ao desenvolvimento dos artistas iniciantes. Para os fins desta pesquisa, iremos nos concentrar em algumas definições mais objetivas: *Proporção, Perspectiva, Volumetria e Cor*.

3.2.1 Proporção

Proporção pode ser definida como a relação correta entre tamanho, escala e posição entre as diferentes partes de um objeto ou entre vários objetos em uma composição (LOOMIS, 1951). Pode-se pensar assim tanto em paisagens quanto na figura humana e sua anatomia. Um bom desenho para Loomis começa com uma busca por formas geométricas básicas, para só então depois construir a figura, tanto para o desenho de figura humana quanto para o desenho de cenários. Esta estratégia de começar por formas básicas garante que o artista estabeleça uma estrutura sólida, proporcionalmente correta e com sua tridimensionalidade crível desde o início, servindo como uma armação sobre a qual os detalhes serão aplicados depois. Ele argumenta também que todos os mestres da pintura ou escultura na história da arte na maioria dos casos eram mestres no domínio das proporções da forma, anatomia e da luz em suas pinturas.

O autor sugere para fins de observação e entendimento, encontrar na figura humana as figuras básicas, principalmente esferas e cilindros, por serem formas mais arredondadas e sinuosas, aos quais se associam e podem se adaptar para construir à anatomia humana. Em contraponto às formas mais quadradas e rígidas como o cubo, essas formas permitem uma transição fluida para a construção de elementos complexos como os músculos e suas relações, por exemplo.

Figura 10 - Proporção e Construção da figura através de Formas Básicas



Fonte: Successful Illustration, 1951, p. 26 e 88.

A Proporção também pode e deve ser interpretada em conjunto com a perspectiva, pois ambos remetem ao aspecto volumétrico e construtivo da figura ou do cenário. Se a proporção estabelece as relações métricas corretas, a perspectiva irá fornecer o espaço e a ilusão de distâncias e posicionamento dos elementos.

3.2.2 Perspectiva

Segundo Martin Kemp¹⁵ (1990) - historiador especialista em ciência e arte - apesar da perspectiva ser um entendimento natural e intuitivo desde a pré-história, foi apenas na Itália em Florença, no início do século XV que a perspectiva linear, baseada em matemática e geometria foi formalmente desenvolvida. Através de alguns experimentos, o engenheiro Filippo Brunelleschi (1413) demonstrou geometricamente como as linhas convergem para um ponto de fuga no olho do observador.

¹⁵ Em "The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat (1990)"

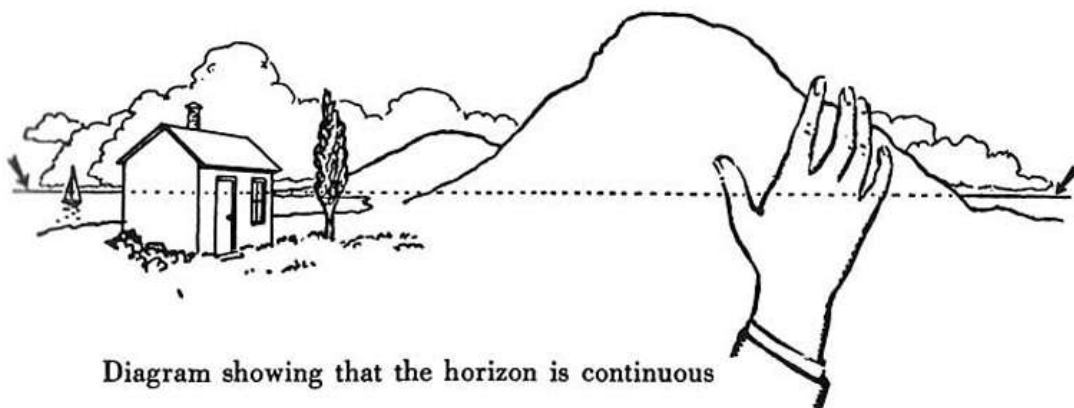
Kemp traça um panorama de como os artistas, a partir do Renascimento, usaram os princípios da óptica e da geometria para construir suas representações do mundo, começando exatamente com os experimentos de Brunelleschi em Florença.

Através de Ernest Norling¹⁶ (1967) podemos entender a perspectiva como um fundamento da tridimensionalidade utilizada para reproduzir a ilusão do espaço, distância e profundidade. O artista que domina este fundamento deve ser capaz de desenhar um objeto que se pareça sólido através da percepção das três dimensões. Em seu livro “Perspective Made Easy”, 1967, Norling aborda este conceito de maneira mais simplificada para que o artista possa criar cenários e pinturas mais complexas a partir destas ferramentas iniciais. Nele são apresentados alguns conceitos que podem ser percebidos nas paisagens naturais, tais como a linha do horizonte, ponto de fuga e ponto de vista do observador, bem como as linhas de perspectiva. Estes elementos são a base da paisagem ou da figura, e estão sempre presentes desde os desenhos de figura humana simples até composições paisagísticas mais complexas.

3.2.2.1. A Linha do Horizonte

O horizonte, ou a linha do horizonte, é apresentada como o ponto de partida para o estudo da perspectiva, e pode ser definida como uma linha horizontal imaginária que atravessa a cena, reta e contínua, e sempre está exatamente no nível dos olhos do observador.

Figura 11- A Linha do Horizonte



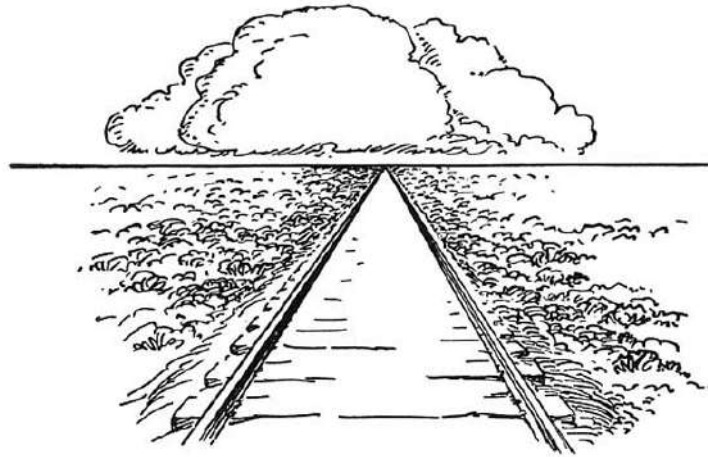
Fonte: Perspective Made Easy, 1967, p. 5

3.2.2.2. Ponto de Fuga

¹⁶ Ernest Norling (1892-1974) foi um ilustrador, pintor e, principalmente, um renomado professor de arte e desenho norte-americano do século XX. Sua importância está em sua contribuição ao ensino do desenho, especialmente da perspectiva.

O Ponto de Fuga se refere ao ponto imaginário localizado sempre sobre a Linha do Horizonte. É para onde todas as linhas paralelas entre si que se afastam do observador parecem convergir (se encontrar). O autor utiliza como referência os trilhos de um trem quando observados ao desaparecer no horizonte até enfim sumirem de vista e se encontrar com o horizonte distante.

Figura 12 - Ponto de Fuga

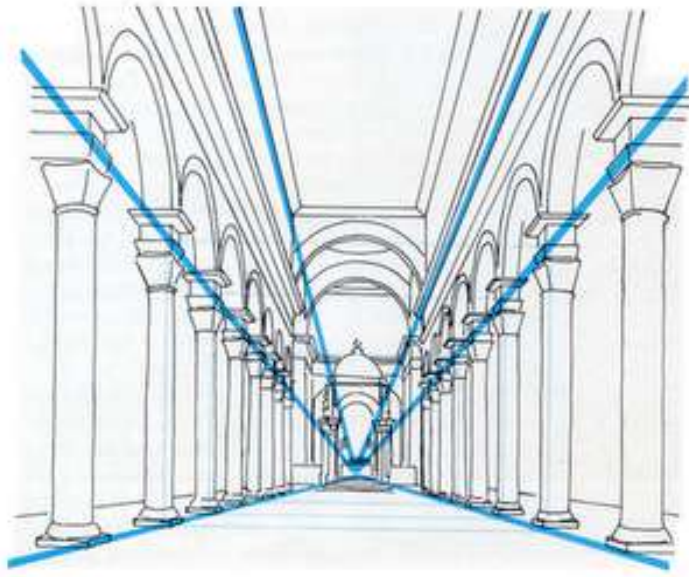


Fonte: Perspective Made Easy, 1967, p. 5

3.2.2.3. Linhas de Perspectiva

A partir destes dois elementos básicos previamente discutidos, podemos entender as linhas de perspectiva como as linhas diagonais e retas que são desenhadas partindo das bordas de um objeto em direção ao(s) ponto(s) de fuga na linha do horizonte, como demonstra a figura abaixo:

Figura 13 - Linhas de Perspectiva



Legenda: Linhas de Perspectiva destacadas em azul, sob as quais os objetos em cena devem ser desenhados para uma compreensão correta da tridimensionalidade.

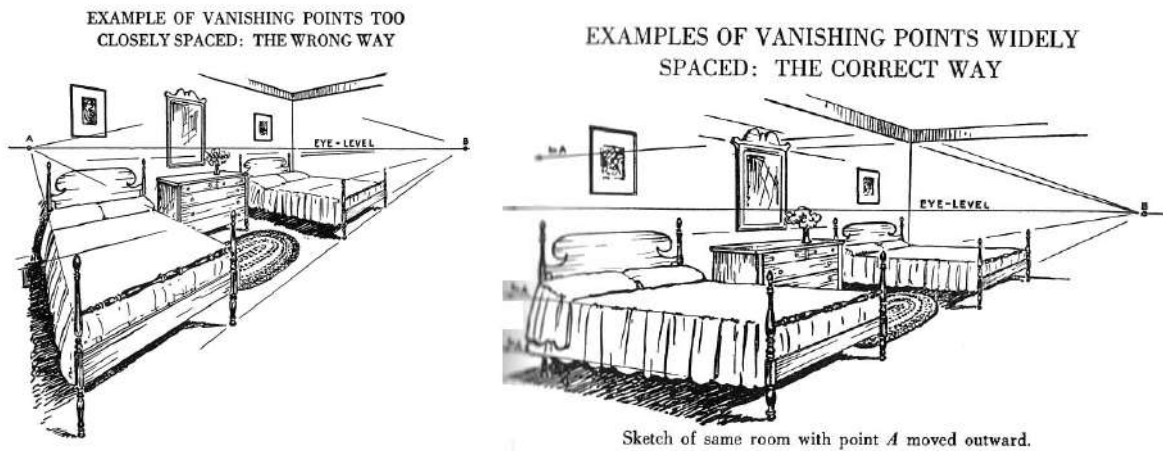
Fonte: Disponível em: <https://desenho-classico.blogspot.com/2015/10/a-perspectiva.html>. Acesso em: 18/11/2025

Se a Linha do Horizonte é o "alicerce" e os Pontos de Fuga são os "ímãs", as Linhas de Perspectiva são os "cabos de força" que puxam o objeto para dentro do espaço, criando a ilusão de profundidade e tridimensionalidade. (NORLING, 1967) O artista, se desejar, pode inserir vários pontos de fuga em um mesmo desenho de paisagem ou cenas no interior de construções (casas, prédios, etc), desde que mantendo estas regras, para não obter distorções indesejadas e uma cena visualmente incoerente. Isso pode ser feito ao adicionar pontos de fuga ao desenho e distribuir suas respectivas linhas de convergência.

3.2.2.4. Composição em Perspectiva e outras Convenções

Ainda mais adiante no capítulo seis de seu livro, Norling (1967) discorre acerca do posicionamento correto dos pontos de fuga, bem como distribuí-los corretamente para evitar o que ele considera ser um "erro", no caso da perspectiva distorcida, resultante da distribuição incorreta dos espaçamentos dos pontos de fuga, onde no primeiro caso os pontos de fuga estão próximos demais, gerando a distorção do espaço percebido:

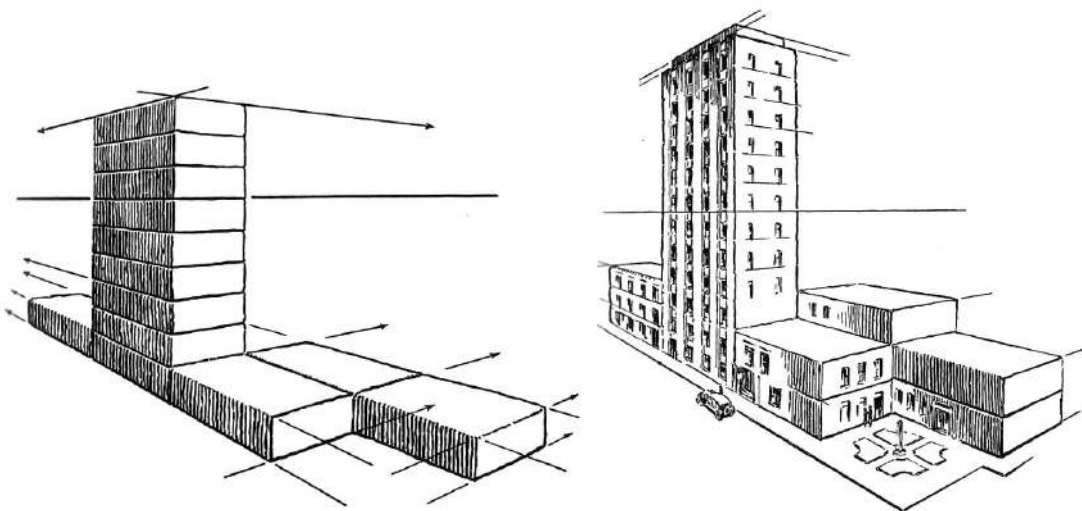
Figura 14 - Pontos de Fuga e Distorções



Legenda: A perspectiva distorcida errada (à esquerda) e o desenho correto (à direita). Fonte: Perspective Made Easy, 1967. p. 52 e 53

Assim como Loomis, sua abordagem mais simplificada e pedagógica visa a aplicação de elementos simples para a construção de elementos mais complexos em perspectiva. Para isto ele propõe que se construa as linhas de convergência através de cubos e paralelepípedos:

Figura 15 - Construção em Perspectiva



Legenda: Construindo a perspectiva através de formas básicas. Fonte: Perspective Made Easy, 1967. p. 71 e 73

A fim de experimentar em outros campos da imagem como a cor, movimento e tema, muitos artistas ao longo da história da arte optaram por utilizar composições de perspectiva linear - com apenas um ponto de fuga - por serem mais simples e diretas, e por promoverem a coesão espacial facilmente através de poucas linhas ou sugestões de linhas. Além desta,

podemos encontrar outras composições mais complexas, com dois, três ou mais pontos de fuga.

Figura 16 - La Primavera - W. Crane



Legenda: La Primavera (Spring). Walter Crane (1883). Exemplo de pintura em perspectiva linear.
 Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/walter-crane/la-primavera-1883>. Acesso em 20/11/2025.

Como se pode perceber, a perspectiva não é utilizada apenas para que um objeto pareça ter três dimensões, mas também para insinuar distâncias no espaço de maneira estruturada e construtiva. Os autores aqui referenciados defendem que estes elementos precisam estruturar corretamente a partir das formas básicas, e linhas rígidas de construção para que não haja distorção no processo de aprendizagem, pois a distorção pode ser considerada um erro ao aferirmos através da paisagem natural.

3.2.3. Volume

Dado a natureza complexa destes fundamentos a seguir, iremos abordar, para os fins deste trabalho, apenas algumas definições básicas que ocorrem no desenho pedagógico. De acordo com Magrin¹⁷ (2002), o volume refere-se à ocupação tridimensional de um corpo no espaço, definida por suas medidas de altura, largura e profundidade. No campo da arte, refere-se à representação da massa tridimensional de um objeto, da maneira em que ela se manifesta visualmente perante uma ou mais fontes de luz. De acordo com o método de

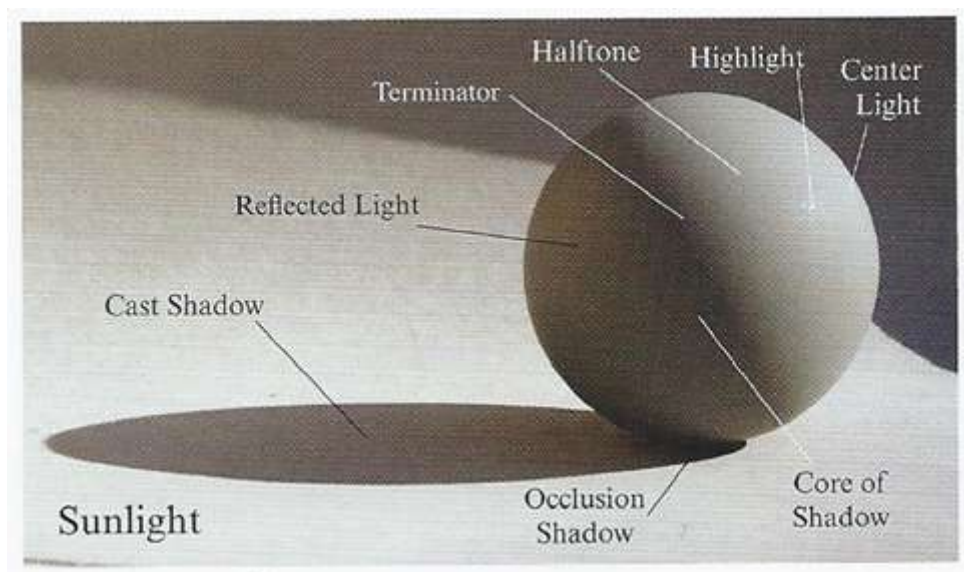
¹⁷ Jussara M. de O. Magrin é educadora e co-autora do livro didático "Artes: artes visuais, música, teatro" (2002), voltado para o ensino de fundamentos artísticos na educação básica. Fonte: MAGRIN, Jussara M. de O. et al. Artes: artes visuais, música, teatro. Curitiba: Educarte, 2002.

Charles Bargue¹⁸, essa representação é alcançada através da interpretação correta das fontes de luz, e das gradações de claro e escuro para definir a geometria daquele objeto.

O que chamamos de volumetria para este trabalho, também está muito associada à função da cor da maneira que o autor James Gurney (2010) defende em sua obra “Color and Light” que a cor através da iluminação é a principal ferramenta para modelar este volume. O autor não trata a cor e a luz como tópicos separados, mas como um sistema integrado, onde elementos como a luz e a sombra se correlacionam e moldam a sensação de cor e volume percebidas pelo olho humano.

A imagem abaixo, extraída de seu livro, representa o comportamento da luz em um contexto controlado. Ela define elementos fundamentais para a análise da cor e da forma sob iluminação, tais como: luz central, sombras, sombra projetada, meios-tons, luz refletida, entre outros. O objetivo desta representação é entender como a cor e a forma se comportam quando expostas a uma luz solar e direta em um ambiente mais neutro.

Figura 17 - Luz, Sombra e Forma



Legenda: Elementos básicos da luz sob a forma. Fonte: Color and Light. James Gurney, 2010. p. 46

¹⁸ Pintor e litógrafo francês. Foi coautor, junto com o pintor acadêmico Jean-Léon Gérôme, do "Cours de Dessin" (Curso de Desenho), publicado entre 1860 e 1870. Este curso, composto por cerca de 200 litografias, se tornou o sistema de ensino de desenho mais influente do século XIX na Europa e nos Estados Unidos. Fonte: BARGUE, Charles; GÉRÔME, Jean-Léon. Charles Bargue: Drawing Course. Editado por Gerald M. Ackerman. Paris: ACR Edition, 2003.

3.2.4 Cor

A cor na arte é um elemento fundamental da linguagem visual, mas sua definição e função podem diferir em complexidade e variam conforme a abordagem. Neste caso, iremos nos concentrar nos conceitos apresentados por James Gurney, em seu livro “Color and Light” de 2010 sobre como misturar as cores e utilizá-las na pintura.

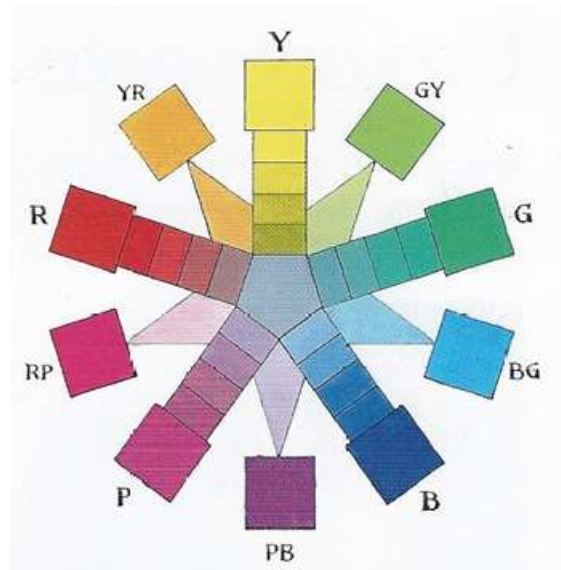
James Gurney (1958) é um pintor, ilustrador e autor norte-americano, mundialmente conhecido como mestre da pintura realista de fantasia e pedagogo influente no estudo da cor e da luz. Em seu livro, ele explica de forma acessível os princípios complexos de como a luz e a cor funcionam no mundo real e como reproduzi-los na pintura, fazendo a ponte entre conhecimento científico (ótica e percepção) e prática artística. Seu foco está em usar a cor para criar a ilusão de volume, profundidade e atmosfera. Sua linha de ensino é pautada na cor naturalista, ou seja, nos comportamentos e correlações que a iluminação produz na natureza. Gurney propõe a ideia de cor contextual, onde a cor base de um objeto não é soberana, mas segue as regras impostas pela iluminação específica de cada ambiente, momento e lugar. Para ele, esse conhecimento físico da cor é imprescindível para o artista que pretende evoluir sua percepção e representação cromática de forma fidedigna, coerente e interessante.

3.2.4.1 Misturando Cores - Equilíbrio e Contraste

Ao pintar a partir da observação, o artista precisa traduzir o amplo alcance de cores e valores presentes no mundo real. Para compreender essa limitação e organizar melhor as escolhas de cor, Gurney destaca a utilidade do sistema de Munsell¹⁹, que classifica qualquer cor segundo três dimensões: matiz (hue), valor (value) e croma (chroma). Essa abordagem tridimensional permite compreender com precisão como uma cor se comporta em termos de luminosidade e intensidade, facilitando decisões conscientes na pintura.

¹⁹ O Sistema de Munsell é um sistema de ordenação de cores criado pelo artista e professor norte-americano Albert H. Munsell no início do século XX. Ele foi pioneiro ao organizar as cores de forma científica e perceptivamente uniforme, baseando-se na maneira como o olho humano as percebe, e não apenas em misturas de pigmentos. Fonte: Disponível em: <https://www.pantone.com.br/artigos/foco-no-produto/o-sistema-de-cores-munsell/>. Acesso em: 20/11/2025

Figura 18 - O Círculo cromático de Munsell.



Fonte: Color and Light. James Gurney, 2010. p. 75

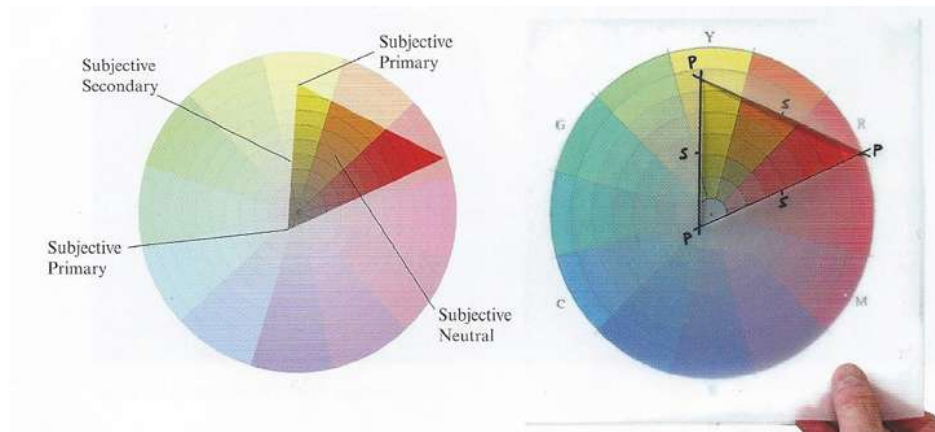
Gurney (2010) defende que a cor realista não é sobre copiar uma paleta de cores fixa da natureza, mas sobre entender os princípios que governam como a cor aparece no mundo real. Ele também discorre em seu livro acerca das diversas maneiras de estilização possíveis, baseadas na observação, análise e reprodução da natureza. Ao perceber comportamentos específicos da cor, o artista pode exagerar aquele comportamento em prol de uma decisão pessoal sobre o trabalho. Antes, porém, ele precisa entender conceitos básicos para modelar sua pintura ou ilustração a partir da luz natural.

Em relação a saturação, o autor alerta que na natureza, raramente vemos cores puras e totalmente saturadas. E propõe métodos para fugir desta ocorrência em suas pinturas. O uso indiscriminado de cores no seu máximo de saturação resulta numa pintura com aspecto artificial, "barato" e cansativo ao olhar. (GURNEY, 2010). Assim, ao perceber que certas saturações e contrastes não podem ser reproduzidos fielmente com tinta, o artista aprende a selecionar, equilibrar e ajustar as cores de modo a manter harmonia visual. O controle de valor e saturação torna-se essencial para evitar misturas excessivamente intensas ou "barulhentas" e para criar uma hierarquia clara na imagem.

Nos capítulos onde instrui em como misturar as cores, o autor exemplifica através de um recorte no círculo cromático suas sugestões para um trabalho mais balanceado, assim como um aprofundamento sobre a harmonia de cores. Através de exemplos e ferramentas

como “máscaras de gama”²⁰ (figura abaixo), ele sugere paletas de cores mais restritas, e a exclusão de certos valores, matizes e saturações a fim de um trabalho mais harmônico.

Figura 19 - Máscara de Gama



Legenda: Exemplo de boa harmonia através de uma “máscara de gama”. Fonte: Color and Light. James Gurney, 2010. p. 126

Para sintetizar este conceito de equilíbrio de saturação, o autor apresenta o seguinte princípio em seu livro: quando um artista elege uma cor de alta saturação como primária em sua composição, caso queira adotar uma harmonia análoga — que utiliza cores vizinhas no círculo cromático — é exigido que as demais cores sejam trabalhadas em tons menos saturados. Essa contenção é necessária para manter o equilíbrio visual e evitar que a combinação se torne excessivamente intensa ou caótica, garantindo que a cor primária escolhida permaneça como o ponto focal da obra.

Podemos perceber, através de todos estes conceitos aqui apresentados, que as habilidades e características desejáveis para que um artista iniciante domine, são os aspectos tridimensionais da forma no espaço, enquanto todos os elementos básicos - cor, proporção, anatomia, valores, perspectiva - devem colaborar para esta ilusão espacial e volumétrica. Os autores aqui apresentados entendem que só assim o aprendiz poderá se desenvolver, e é através de exercícios práticos, metodologias e na abordagem sistêmica que se pode entender o mundo real, suas regras de ilusão ótica, para enfim, reproduzir em um desenho, pintura ou ilustração.

²⁰As Máscaras de Gama (Gamut Masks), são ferramentas visuais que limitam a paleta de cores a uma seleção específica do círculo cromático. Através de formas geométricas, como triângulos e losangos, o artista restringe os matizes, valores e saturações que pode usar. Esse método é a abordagem principal ao se misturar cores no livro “Color and Light”. Fonte: GURNEY, James. Color and Light: A Guide for the Realist Painter. Kansas: Andrews McMeel Publishing, 2010.

4. O DESENHO AUTORAL: PROCESSO CRIATIVO E EXPERIMENTAÇÃO

Antes de adentrarmos nas definições mais complexas e filosóficas desta pesquisa, precisamos identificar o recorte proposto para o que chamamos de autoral, pois, sendo um assunto amplo e subjetivo, pode levantar debates e conjecturas diversas. Portanto, para o recorte desta pesquisa, onde pretende-se analisar as relações entre a técnica e a expressão pessoal, considera-se o desenho autoral como um campo da prática artística em que o sujeito denominado “autor”, seu gesto, intuição e experiência pessoal se tornam tão importantes quanto a técnica aprendida. Diferentemente do desenho didático pontuado no tópico anterior, que busca a precisão da forma e o domínio da observação tridimensional, o desenho autoral, ou intuitivo propõe um olhar interior, voltado para a interpretação e a liberdade expressiva, reforçando as questões de processo criativo, individualidade, expressão pessoal e imaginação.

Fayga Ostrower (1920-2001) foi uma das mais importantes artistas plásticas, teóricas da arte e educadora brasileira do século XX. De acordo com a autora em seu livro “Criatividade e Processos de Criação” (2001)²¹, a atividade criativa é uma das potencialidades dos seres humanos e está intimamente ligada ao repertório vivenciado e aprendido pelo indivíduo. Deste modo, podemos entender que o cerne da identidade artística vem do indivíduo, e de sua experiência, não podendo assim, dissociarmos a obra do autor no âmbito do processo criativo. Então a autoralidade e a expressão individual estão necessariamente ligadas ao indivíduo e aos seus respectivos processos de criação.

Em uma medida, as concepções didáticas que vemos no desenho didático, são úteis para a formação do artista, da concepção de ideias estruturadas e observação do mundo externo, porém, em se tratando de trazer aspectos mais subjetivos como emoção, espontaneidade, narrativa e aspectos de desenho solto, precisamos ter em mente outros conceitos que batem de frente com os aspectos construtivos da forma, da luz e cor naturalista ou “correta”, perspectiva, entre outros elementos que foram apresentados até então. Na experimentação subjetiva, o artista não só é capaz de reproduzir a realidade como se vê, mas em interpretar a realidade como ele também vê.

Aquilo que chamamos de elementos básicos do desenho tridimensional²², podem muito bem ir de encontro com a necessidade da ilustração, por exemplo. Porém o artista deve entendê-los e adaptar de acordo com a necessidade de cada mídia, obra, e finalidade, bem como priorizar elementos em detrimento de outros, além de refletir sobre os próprios

²¹ OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2001

²² Como abordados no tópico anterior: Proporção, Perspectiva, Volume e Cor Naturalista.

processos e decisões tomadas. Para definir melhor elementos que permeiam o conceito do que chamamos de desenho autoral e suas recorrências possíveis, selecionamos alguns aspectos que podem nos guiar nesta pesquisa.

4.1. Percepção Visual

Para Arnheim²³ (1998), a percepção visual não é um registro mecânico e passivo do mundo, mas um processo cognitivo ativo e criativo, ou seja, em termos mais sintéticos, é o pensamento visual. O autor entende como o resultado de vários processos mentais, conscientes ou inconscientes, são eles: a exploração ativa, seleção, simplificação, abstração, análise, síntese, complemento, correção e comparação. Estes processos não necessariamente precisam ser compreendidos pelo indivíduo para que faça uso dos mesmos. No contexto do desenho autoral, podemos nos aproveitar de seu entendimento para entender a percepção visual não como um canal passivo de recepção, mas como o próprio campo onde a obra é concebida, e um espaço onde a reflexão sobre a arte produzida deve ser incentivada. O desenhista autor não é um mero reprodutor da realidade, mas um sujeito que, ao observar o mundo, já está engajado em um diálogo criativo com ele. Assim como alguém que deve desenvolver sua percepção acerca de si mesmo, seus processos internos e tomadas de decisão na concepção de uma obra.

No campo da imagem e da ilustração, Rui de Oliveira²⁴, ilustrador, artista plástico, professor universitário e teórico, em seu livro “Pelos Jardins Boboli”, onde traz reflexões sobre a arte de ilustrar para crianças diz que a percepção e a leitura de uma imagem se dão na intersecção entre o verbal e o visual, ou como ele diz “à sombra das palavras” (2008. p.32). As imagens não apenas repetem o texto, mas criam camadas adicionais de significado, desafiando o leitor a perceber conexões e lacunas entre ambos. Deste modo, o artista ilustrador deve saber sentir e criar composições onde dialoga entre estes espaços, e para isto é necessário um conhecimento dos métodos de criação, além da reflexão sobre o que se vê e o

²³ Rudolf Arnheim (1904-2007) foi um psicólogo e teórico da arte alemão, pioneiro na aplicação da psicologia da Gestalt à análise da arte e da experiência visual. Sua obra é fundamental para o entendimento da percepção visual em diversos campos da arte. Fonte: ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Thomson Learning, 2001

²⁴ O trabalho de Rui de Oliveira é referência na ilustração de obras infantis e juvenis. Nascido no Rio de Janeiro e formado em artes gráficas, o artista estudou pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e ilustração no Instituto Superior Húngaro de Artes Industriais e Cinema de Animação no Pannónia Film Studio, em Budapeste. Fonte: Disponível em: <https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2019/04/entrevista-com-ilustrador-rui-oliveira-cujostrabalhos#:~:text=O%20ilustrador%20Rui%20de%20Oliveira..nomes%20da%20ilustra%C3%A7%C3%A3o%20no%20Brasil.> Acesso em: 14/11/2025.

que não se vê. O autor defende a percepção geral da imagem acima do desenho virtuoso. Como ele mesmo adverte nos primeiros capítulos: *“O virtuosismo da imagem e a interpretação do ilustrador não podem ser mais importantes que a obra. [...] Só haverá interesse na ilustração se ela nos possibilitar a criação de um novo texto visual.* (OLIVEIRA, 2008.p.33)

Podemos dizer, a partir de Arnheim e Oliveira, que o bem mais importante que o artista deve zelar para cuidar e desenvolver é a sua percepção visual, acerca de si mesmo, seu trabalho e seus processos de criação, pois esta percepção é um aspecto constitutivo do artista que não é ensinável ou transferível por estar ligada ao indivíduo e sua maneira de receber o mundo ao redor (ARNHEIM, 1998). É o que possibilita ao artista identificar, categorizar o que ele entende como um bom desenho, o que falta em seu trabalho (seja através de sua biblioteca visual por comparação ou através de seu próprio processo de experimentação). A partir disso o artista poderá se reajustar à medida que experimenta, compara e reflete sobre os seus resultados de sua prática criativa.

4.2. Processo Criativo - Experimentação

Segundo Ostrower (1976), criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse "novo", coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados, compreendidos e reinterpretados em uma manifestação inédita. Esse processo envolve tanto a sensibilidade quanto o pensamento. Para a autora, o ato criativo é um modo de compreender o mundo e a si mesmo, estabelecendo uma relação simbólica entre o artista e sua experiência. Nesse contexto, o desenho autoral não é apenas representação, mas expressão de uma vivência. Essa dimensão subjetiva aproxima-se também das ideias de Paul Klee²⁵ (1949) em seus escritos sobre a arte moderna, para quem a linha é uma força viva, um movimento que revela o modo como o artista percebe o mundo. Ao desenhar de forma mais intuitiva, o artista dá voz àquilo que é invisível — emoções, impressões e ritmos internos que se transformam em imagem.

Ostrower destaca ainda que o processo criativo requer abertura e experimentação, permitindo ao artista romper com convenções e encontrar soluções próprias. Assim, a prática do desenho autoral pode ser vista como um exercício de liberdade, onde o gesto e a cor se

²⁵ Paul Klee (1879-1940) foi um pintor, desenhista e teórico da arte suíço-alemão, vinculado ao movimento expressionista e à escola de arte Bauhaus. Seus trabalhos e suas reflexões influenciaram a pedagogia artística e a arte moderna. Fonte: KLEE, Paul. Paul Klee on Modern Art. London: Faber and Faber, 1949

tornam ferramentas para a expressão pessoal. Essa ideia coloca o artista como sujeito ativo, que estrutura e organiza suas percepções, que tem de se autoavaliar e produzir, traduzindo a sua percepção ou interpretação visualmente de acordo com sua sensibilidade e repertório.

Icleia Cattani²⁶ em seu artigo “Desenho como Abismo”, defende que por ser inerente a existência de cada pessoa, a experimentação no desenho exige pensamento, estudo e sensibilidade, pois o lugar do artista é o de estar entre a prática e a reflexão. É preciso muito mais do que só a prática e o trabalho artístico, é preciso analisar segundo suas próprias ideias, gosto e intuição, o que cabe para cada trabalho, pois o desenho, para o artista, deve servir apenas de ferramenta para transmitir ideias, pensamentos, emoções, entre tantas coisas que são subjetivas e subscientes da experiência humana, ao que todos podem se identificar e ser tocados por isto. (CATANI, 2012).

4.3. O Sujeito como o Fio Condutor para a Experimentação

Mesmo em trabalhos não experimentativos, a característica do autor pode surgir, ainda que ele seja condicionado a reproduzir um desenho de personagem pré-estabelecido como no caso do trabalho de um animador, pois é muito comum que haja esse tipo de interação entre os artistas, a absorção e ressignificação em uma mídia. Podemos também entender a importância da individualidade ao entendermos o sujeito como aspecto principal no processo de se desenhar, como afirmam Fusari e Ferraz²⁷ (2001, p. 86):

Dentro do caráter expressivo da linha, pode ocorrer que as pessoas tenham maneiras particulares de expressar seus grafismos, devido ao modo de segurar o lápis, o carvão, a caneta, o que resulta em traços com qualidades distintas de pressão. Essas diferenciações expressivas são comuns a todos nós, inclusive aos artistas, embora estes possam criar variações tensionais propositalmente

Podemos utilizar como exemplo disto, as reflexões acerca do processo da artista animadora Rosana Urbes²⁸ em alguns de seus trabalhos na indústria da animação, onde Simon

²⁶ Cattani, I. (2012). O desenho como abismo. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 13(23). <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27916>

²⁷ FERRAZ, Maria Heloisa C. de T.; FUSARI, Maria Felisminda de R. Metodologia do ensino de arte. São Paulo: Cortez, 2001.

²⁸ Rosana Urbes é diretora, roteirista, storyboarder e animadora. A relevância de Rosana Urbes para o mercado de animação no Brasil é reconhecida de forma unânime pelos profissionais da área. Com mais de 20 anos de carreira, seis deles foram na equipe de animação de diversos longas dos Estúdios Disney, como “Mulan”, “Tarzan”, “A Nova Onda do Imperador” e “Lilo & Stitch”. Além disso, somam-se participações em numerosos projetos de curta de animação para o Estúdio. Coordenou também oficinas livres de modelo vivo para os profissionais dos Estúdios Disney de Animação. Fonte. Disponível em: <https://emaklab.in.org.br/arte-papo/rosana-urbes>. Acesso em: 21/11/2025

Brethé²⁹, em sua tese “Matrizes Autorais na Animação Brasileira”, destaca o papel do sujeito no fazer artístico:

O artista tende a percorrer seus próprios caminhos e, mesmo nos contextos em que alguns aspectos artísticos são preestabelecidos, ele pode encontrar subsídios para despertar potencialidades próprias. Rosana Urbes não negava os referenciais artísticos aos quais estava condicionada, mas se alimentava deles no intuito de aperfeiçoar ou encontrar suas próprias formas de expressão. (BRETHÉ. 2019, p.55)

Portanto, o artista que pretende adentrar em suas próprias percepções e resultados artísticos precisa estar conectado consigo mesmo no sentido mais abrangente de sua existência, não somente no campo das idéias em arte, mas de seu repertório pessoal de sua vida. Como argumenta Nietzsche³⁰, em seu ensaio de autocrítica “O Nascimento da Tragédia”: “ [...] *àquela tarefa que este livro temerário ousou pela primeira vez aproximar-se – ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida...*” (NIETZSCHE, 2007)”. Analisar a arte com a ótica da vida constitui, em partes, a definição do trabalho do que entendemos como “autor”. A vida, em sua essência, é caótica e sem um sentido inerente. O ser humano é incapaz de suportar esse vazio, portanto cria ativamente significados, valores e interpretações para conseguir navegar e sobreviver ao fluxo constante da existência. Nesse contexto, a arte - em seu sentido mais amplo - não é um luxo, mas uma necessidade vital resultado da existência do sujeito, ao transformar o caos em uma nova realidade material. (NIETZSCHE, 2007)

A fronteira entre o didático e o autoral reside, assim, não na ferramenta em si – seja um método aprendido ou um recurso técnico –, mas na intenção e na apropriação que o artista faz. Até mesmo um princípio fundamental, como a construção da forma a partir de cubos e esferas, deixa de ser um mero exercício quando o artista o adota com um espírito de investigação, explorando suas potencialidades estéticas e abraçando as descobertas imprevistas do processo criativo. Esta transição da técnica para a expressão encontra eco na história da arte, tais como pontuados no início desta pesquisa e mais especificamente em movimentos como o Futurismo e o Construtivismo, que se basearam precisamente na

²⁹ Profissional graduado em desenho e cinema de animação e pós-graduado, Mestrado em Artes, área de concentração, Arte e Tecnologia da Imagem e Doutor em artes, área de concentração Cinema. Com experiência nas áreas de animação, edição, ilustração, artes gráficas, atualmente é professor efetivo do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais - CAAD da Escola de Belas Artes da UFMG. Fonte: Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/1196202412632869>. Acesso em: 22/11/2025.

³⁰ Fonte. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/omanguezal/article/view/20275/15071>

exploração autoral de estruturas geométricas e princípios racionais, transformando ferramentas de lógica em veículos de dinamismo, ordem e emoção.

Deste modo, o desenho autoral se afirma como um espaço de investigação — não apenas técnica, mas existencial —, em que o fazer artístico se confunde com o próprio pensar e sentir do criador. Podemos então entender que o processo criativo e tomada de decisão interna do autor é muito crucial para a aplicação do desenho em uma obra. Por exemplo: para que aquele desenho se torne uma ilustração temos outros elementos a se balancear em cena, tais como o contraste, composição, a interpretação e narrativa, ou seja, o propósito primordial daquela produção a ser realizada, estes motivos primários podem trazer elementos diversos e inesperados, tais como a bidimensionalidade, a planificação e por vezes até o design pelo não design³¹.

Quando encontramos um propósito maior para uma imagem, todos os elementos devem convergir para comunicar a ideia principal da ilustração, logo, o artista deve equilibrar - através de sua percepção - a tomada de decisões e dar pesos diferentes a cada um destes elementos básicos do desenho. Deve escolher se o desenho que fará será mais guiado por uma composição irregular ou não, se a obra como um todo irá seguir a perspectiva ou não. Estas decisões muitas vezes podem ser inconscientes e intuitivas para o artista segundo suas preferências, gostos pessoais, e biblioteca visual adquirida e/ou estudada. Porém, é de suma importância que o artista tenha ciência destas escolhas, e adquira um olhar investigativo sobre o seu trabalho e seus processos de criação. É o que será brevemente abordado no próximo tópico.

4.4. Intuição e Espontaneidade - Pensando através do ato de Desenhar

Desenho não é uma atividade passiva, ou não deveria ser, desenhamos a partir da observação. E o conhecimento também não deve ser o oponente da própria liberdade de se criar e trazer características pessoais em seus trabalhos. (SALISBURY. STYLES, 2012). Segundo Micklewright, citado por Salisbury e Styles, “[...] é inútil querer alcançar um tipo de *naïveté*³² genuína de artistas como Alfred Wallis ou Henri “o aduaneiro” Rousseau, que

³¹ "Design pelo não-design" (ou "design sem design") é uma abordagem filosófica e prática que questiona a necessidade de intervenção direta e autoritária de um designer em um projeto. Em vez de impor uma solução, o designer atua como um facilitador ou mediador, criando condições para que o design surja de forma orgânica, a partir do uso, do contexto, das necessidades das pessoas e até mesmo do acaso. Fonte: HARA, Kenya. Designing Design. Baden: Lars Müller Publishers, 2007.

³² "Naïveté" (do francês naïveté) refere-se a um estado de ingenuidade, inocência ou simplicidade resultante de falta de experiência, desconfiança ou conhecimento..Fonte: Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/arte-naif/>. Acesso em: 21/11/2025

são as exceções que confirmam a regra”. (2012, p. 58). Os autores defendem que a espontaneidade no desenho não deve ser confundida com inocência acerca dos fundamentos em arte, e que o conhecimento não pode ser inimigo da expressão pessoal, mas deve ser visto como algo libertador. Neste sentido entra em cena a espontaneidade e a intuição, como veículos expositores dos conceitos apreendidos pelo artista, que se revelam através de uma consistente prática artística: o desenho.

Intuição refere-se àquilo que se intui, que pode ser percebido, discernido, sentido ou pressentido por intuição³³. Para a autora Fayga Ostrower, é a capacidade de compreensão direta que permite ao artista transformar sua sensibilidade (sentimentos, percepções) em forma artística, unindo emoção e razão no ato de criar. (OSTROWER, 1998)³⁴. Ainda de acordo com ela, todo processo de criação naturalmente está ligado à própria intuição: *“Como processos intuitivos, os processos de criação interligam-se intimamente com o nosso ser sensível. Mesmo no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula principalmente através da sensibilidade.”* (OSTROWER, 2001). Ela defende a sensibilidade como fator intrínseco à quaisquer práticas intuitivas que o artista vá perseguir. Então se o artista persegue uma linha contínua até o fim, com propósito de perseguir uma pergunta “e se”, ele não está meramente cumprindo uma rotina de resultados esperados, na realidade ele está respondendo de imediato às sensações táteis, bem como as escutando e valorizando simplesmente pelo ato de estar permitindo aquela linha seguir o seu curso.

A linguagem pessoal muito pode se aproveitar e evoluir da ideia de que os traços não apenas precisam delimitar a forma ou o volume de uma coisa, e podem muito bem expressar aqueles aspectos dos quais estamos conscientes ou inconscientemente, mais interessados com a forma e o processo do desenho propriamente dito como indivíduos. James McMullan (1992)³⁵ ilustrador americano, resume isso ao falar sobre a experiência de ensinar a um grupo de estudantes de ilustração na School of Visual Arts em Nova York:

Eu não queria ensinar-lhes um estilo de desenho, mas uma maneira de pensar por si mesmos através do desenho... (Ironicamente, parece-me ter conseguido ajudar os alunos a compreenderem o seu próprio trabalho, quando eu os encorajei a pensar sobre seus temas, e não sobre eles mesmos.)³⁶ (HELLER, ARISMAN. 2000).

³³ Fonte: Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/intui%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 21/11/2025

³⁴ OSTROWER, Fayga. A Sensibilidade do Intelecto. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

³⁵ MCMULLAN, James. High-Focus Drawing: A New Approach to Drawing and Painting. Nova York: Watson-Guption, 1992.

³⁶ HELLER, Steven; ARISMAN, Marshall (Ed.). The Education of an Illustrator. New York: Allworth Press, 2000. O livro reúne ensaios que debatem o equilíbrio entre o ensino de fundamentos técnicos (desenho didático) e o desenvolvimento de uma voz mais autoral na ilustração.

Nikolaides³⁷, em seu livro “The Natural Way to Draw” (1941), propõe uma série de exercícios e práticas visando a soltura do traço, ou seja, o aspecto espontâneo e tátil no ato de desenhar. Ainda que de natureza essencialmente didática, estes exercícios servem como exemplo da ideia de que qualquer exercício ou ideia pode muito bem transcender seu propósito inicial e posteriormente até se tornar a base para uma produção autoral, desde que o artista assim o queira, e esteja disposto a trabalhar neste espaço das possibilidades intuitivas e sensoriais.

Figura 20 - Exercício da Linha Contínua - Nikolaides



Legenda: Aqui Nikolaides propõe um exercício de gestual, onde o foco é manter o lápis ou a caneta no papel o máximo possível e tentar encontrar a figura toda através dessas linhas contínuas, como uma proposta intuitiva de “soltar o traço”. Fonte: The Natural Way to Draw. Kimon Nikolaides. 1969. p. 16

Para Ostrower (1976), a espontaneidade é o fluxo livre do ser criativo, do gestual e do momento. Nesse contexto, o “erro” não é um desvio, mas uma manifestação imprevista que surge desse fluxo. Podemos compreender esse “erro” como um possível resultado da espontaneidade no desenho. Sendo assim, o aspecto da espontaneidade gestual pode levar ao “erro”, ao traçado errado, a pronúncia de uma forma de maneira exagerada ou indesejada ou não prevista. A partir desta definição, nos vale o questionamento: qual seria o papel do erro nesse contexto? Sendo a experimentação um lugar de permissividade, o que vale para o sujeito artista?

³⁷ Kimon Nicolaïdes (1891-1938) foi um professor de arte estadunidense. Na abordagem proposta por seu livro ele enfatiza o desenho gestual como base para captar o movimento e a forma, a percepção tátil (sentir o objeto que se vê ou o contato com o material) como guia para desenhar, e o desenvolvimento da intuição e da observação através de exercícios contínuos. Fonte: NIKOLAIDES, Kimon. The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study. Boston: Houghton Mifflin, 1941.

Apesar de uma pergunta complexa, podemos nos aproveitar das definições trazidas anteriormente. Em "Arte como Experiência" (1934), Dewey argumenta que o processo criativo é uma interação contínua entre o artista e a matéria. O "erro" ou acidente é um evento dentro do diálogo que pode redirecionar a obra de forma positiva, sendo inerente à natureza experimental e espontânea da criação. Já Robert Henri em "The Art Spirit" enfatiza a importância da espontaneidade e da captura do momento. Para ele, um traço "errado", mas cheio de intenção e vida é infinitamente superior a uma linha "correta", porém sem alma. O erro é visto como um subproduto natural da coragem de criar livremente. Estas definições podem nos servir de base para entender o papel do autor mediante a sua prática artística, e entender o quanto isto reflete em suas escolhas criativas. Se antes o artista era convencido a buscar a natureza externa como objeto de aferição de seu trabalho, convém agora o mesmo amadurecer sua mentalidade e percepção. Entendendo que é o único responsável por investigar o seu processo criativo, suas próprias perguntas e escolhas, seus gostos pessoais e por desenvolver uma percepção visual menos limitante e mais amadurecida de si mesmo, com coragem para trilhar o caminho do inesperado e da descoberta, e a partir disso, abrir os olhos para novas possibilidades em seu trajeto artístico.

Quando o artista persegue vontades pessoais e experimenta, coisas inesperadas acontecem. O papel do artista autor, é sobretudo definir e categorizar os vários eventos que ocorrem durante o ato de desenhar. Se o artista chega à conclusão de que uma linha imprevista é um erro e a trata como tal, assim ela será. Mas o que acontece se o artista, em seu processo de experimentação aceita o inesperado, e o adota de maneira consistente de modo que o incorpore como uma escolha estética?

4.5 Possíveis Desdobramentos no Desenho Autoral

A característica do desenho de autor como entendemos a partir de Ostrower, e que emerge a partir da experimentação, das práticas do desenho de observação e de imaginação³⁸, não reside em características estéticas específicas, pois elas diferem de pessoa para pessoa, de gosto a gosto. Não é possível então dizermos que um trabalho é autoral apenas por ser distorcido ou descompromissado com a ilusão da tridimensionalidade. É preciso uma reflexão

³⁸ Desenho de Observação: Prática baseada na interpretação direta de uma referência real (modelo, objeto, paisagem), priorizando os aspectos percebidos no mundo real. Desenho de Imaginação: Prática baseada no repertório interno, memória e invenção do artista, organizando formas, narrativas ou abstrações sem dependência imediata de um modelo físico externo. Fonte: DODSON, Bert. Keys to Drawing. Cincinnati: North Light Books, 1985.

mais correlacionada com os aspectos constitutivos do sujeito artista, como foi abordado nos tópicos anteriores. Entretanto, em seus processos de experimentação, o artista que se dispõe a encontrar características próprias e seguir vontades particulares, pode encontrar alguns dilemas representacionais a respeito da imagem pictórica. A partir dos conceitos da prática artística de observação, descoberta e experimentação, podemos entender que outros caminhos, ou outras características podem despertar nesse processo. Para esta pesquisa, e posteriormente para que possamos analisar o trabalho de Charlotte Ager em seu processo pessoal, iremos abordar algumas possíveis recorrências ou “acidentes” em meio a este processo. Agora, porém, em antítese ao desenho didático, entendemos não mais como erros, mas como possibilidades criativas e estéticas que o artista em experimentação pode usufruir, se assim desejar:

4.5.1 Distorção

Podemos entender, para os fins desta pesquisa, a distorção como a alteração da forma real de um objeto, imagem, som ou informação. É um fenômeno que ocorre quando há uma modificação ou manipulação da realidade, resultando em uma representação distorcida daquilo que é originalmente verdadeiro ou correto. Assim como o disforme na arte é antagônico à própria forma real, pode ser utilizado para categorizar tudo aquilo que é desprovido de uma forma clara, definida, reconhecível ou considerada "normal". (BATAILLE, 1929)³⁹

Dentro do campo do desenho, podemos entender a distorção ou a disformidade em contrapartida com a proporção correta da figura ou da paisagem, em uma pintura ou ilustração, uma vez que o artista tem a possibilidade de alterar a forma como bem entender, no processo de seu desenho livre ou espontâneo, e aceitar aquela disformidade. Em se tratando da figura humana, a distorção pode ser utilizada para destacar uma característica específica, por gosto estético ou por pura experimentação, é o caso de vários artistas na história da arte. Podemos citar alguns exemplos como Francis Bacon, Egon Schiele, Gustav Klimt, entre tantos outros. No caso de artistas mais contemporâneos podemos destacar a artista Claire Wendling que apresenta um domínio muito grande da anatomia ao distorcer e deslocar

³⁹ Georges Bataille foi um escritor, filósofo, bibliotecário e pensador multifacetado francês. Ele não era um historiador da arte no sentido tradicional, mas seu pensamento radical se tornou uma ferramenta para analisar a arte moderna e contemporânea. No verbete "L'Informe" (O Informe) publicado na revista *documents* (1929) ele propõe a arte através da disformidade, um contraponto a arte ocidental que sempre valorizou a forma, assim como a ideia de controle sobre a obra.

levemente e deliberadamente os músculos do corpo e outros elementos da forma, em prol do movimento e do gesto:

Figura 21 - Esboços de Claire Wendling

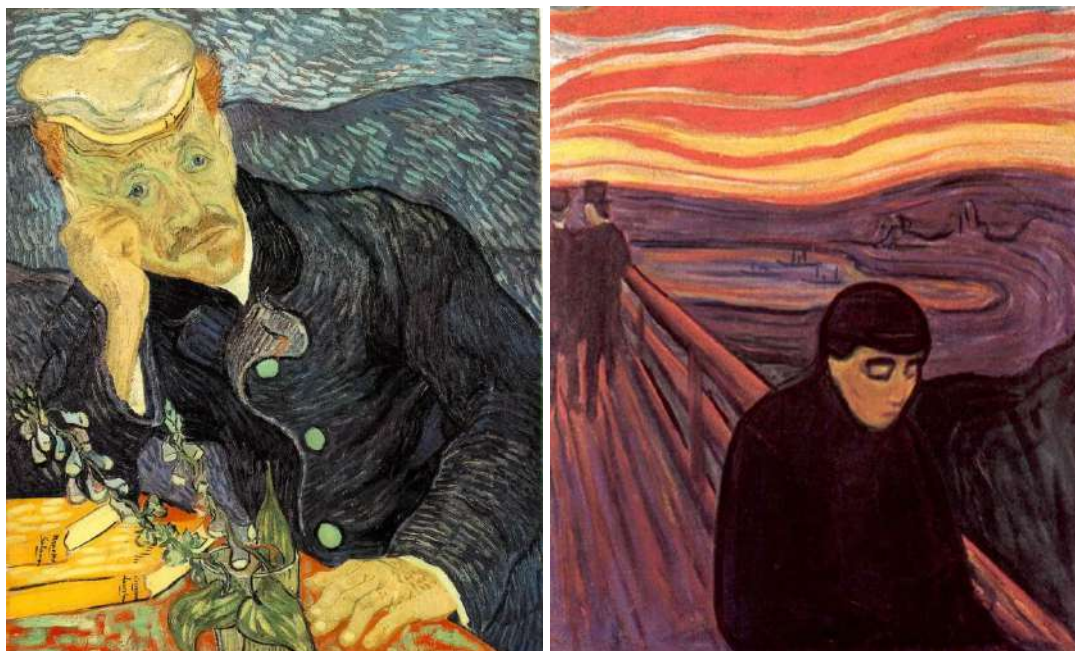


Legenda: Esboços publicados no blog da artista. Claire dobra e distorce alguns músculos da figura assim como suas respectivas proporções, como por exemplo os braços encurtados e tortos, entre outros aspectos sutis, em prol da delicadeza do gesto, silhueta e intencionalidade pessoal. Claire Wendling, 2014. Disponível em: <https://clairewendlingblog.tumblr.com/image/85967839251>. Acesso em 22/11/2025

É no movimento expressionista⁴⁰, onde vemos alguns exemplos onde este aspecto aparece na pintura como um todo, a figura em conjunto com o cenário, pois neste movimento, além das cores ousadas e composições imaginativas, os artistas distorciam as formas gerais da composição, cores e perspectivas como um todo, para expressar sentimentos profundos de angústia, sofrimento e desespero, em vez de retratar a realidade de maneira fiel. Podemos citar o fauvismo de Andre Derain e Matisse com suas distorções pensadas em prol do movimento de leitura da imagem, além de artistas como Van Gogh e Edvard Munch que trazem além do aspecto sensorial e decorativo da pintura, as emoções que desejam evocar, sejam as sentidas ou as percebidas em sua referência. Como podemos observar nas figuras abaixo:

⁴⁰ O Expressionismo é um dos movimentos artísticos que surgiu ao longo da história da arte e buscava a expressão das emoções e sentimentos do autor, estava acima da objetividade, da realidade. O principal precursor deste movimento foi o pintor holandês Vincent Van Gogh, que, com seu estilo único, já manifestava, através de sua arte, os primeiros sinais do expressionismo. Fonte: Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/expressionismo/>. Acesso em: 22/11/2025

Figura 22 - Distorção em Pinturas Expressionistas



Legenda: Exemplos do movimento expressionista. À esquerda: Retrato do Dr. Gachet. Van Gogh, (1890)⁴¹. À direita: Humor Doentio ao Pôr do Sol. Desespero. Edvard Munch (1892)⁴²

Por fim, no campo da ilustração mais cartunesca ou simplificada podemos citar Quentin Blake⁴³, um dos ilustradores mais importantes e relevantes no mercado editorial internacional, especialmente no universo da literatura infantil. Em seu trabalho, a linha e a delimitação por manchas e traços rabiscados, é onde seu maneirismo de desenhar traz formas trêmulas e distorcidas, trazendo a qualidade irregular no desenho, que podemos chamar de “forma disforme”, ou seja, a concepção da forma pela sua própria deformidade ou irregularidade.

⁴¹ Disponível em:

https://vggallery.com/painting/p_0753.htm#:~:text=On%2015%20May%201990%20The,Japan's%20second%20Dlargest%20paper%20manufacturer. Acesso em 22/11/2025.

⁴² Disponível em: <https://ceugaleria.com.br/edvard-munch-um-pioneiro-do-expressionismo/>. Acesso em: 22/11/2025

⁴³ Sir Quentin Blake (1932-) é um ilustrador britânico, um dos mais influentes da literatura infantil moderna. Tornou-se mundialmente conhecido por suas ilustrações para os livros de Roald Dahl. Seu estilo é caracterizado por um traço gestual e energético, linhas soltas e expressivas, e uso econômico de cor, criando uma sensação de movimento e vida que define visualmente suas narrativas. Foi o primeiro Camarista Infantil do Reino Unido (1999-2001) e foi condecorado com o título de Sir em 2013. Fonte: Disponível em: <https://quentinblake.com/meet-qb/biography>. Acesso em: 22/11/2025

Figura 23 - A Bela e a Fera - Quentin Blake



Legenda: Exemplo de distorção ao trazer a forma como algo dotado de irregularidade. Ou a “forma disforme”.

A Bela e a Fera. Quentin Blake (2021). Disponível em:

<https://www.ft.com/content/0e9ad241-b2fd-43f4-998c-e4ef416c0906>. Acesso em: 18/11/2025

Para o artista, a distorção da figura ou do cenário pode ser um recurso valioso. Quando experimentada, pode transcender a mera representação para se tornar uma linguagem de expressão pura, capaz de comunicar subjetividades e visões de mundo particulares. Não somente isto, o artista, se desejar, pode manter a disformidade que surge de maneira inesperada apenas como resultado estético. Em ambos os casos são bem aproveitados.

4.5.2 Movimento e Ritmo Visual

Segundo Rui de Oliveira (2008) ilustrador apresentado anteriormente, podemos entender o Ritmo, ou Ritmo visual - uma vez que ele aborda os aspectos constitutivos da ilustração e da imagem em seu livro - como um conceito fundamental na comunicação pictórica, que se refere à maneira como os elementos visuais são organizados em um desenho ou ilustração, para criar uma sensação de movimento e fluidez. É a repetição de formas, cores, texturas e padrões que guiam o olhar do espectador criando uma experiência visual harmoniosa e agradável. Esta característica da variedade intencional de formas criadas pelo ilustrador para despertar os interesses do olhar, guiar e contrastar acontece para que a narrativa visual obtenha uma alternância de diferentes linhas e planos que gerem harmonia visual e dinamicidade. A colisão, o choque harmonioso entre os sentidos das formas que visam guiar o olhar do leitor através da imagem é elemento fundamental e desejável a

qualquer artista. No campo do desenho mais pessoal ou espontâneo ele pode ser um motivo inicial para o artista construir o seu desenho. No desenho de imaginação ele pode ser o modelo inicial de construção da imagem. Este aspecto do movimento também está presente na natureza, não somente um elemento de construção na imagem, portanto, de igual modo podemos entender que esta ideia do movimento pode ser observado e identificado através do desenho de observação.

Louis Netter, ilustrador, artista visual e professor contemporâneo, conhecido por seu trabalho na ilustração editorial, defende que um desenho deve ter movimento, para que o aspecto da ilustração seja obtido, a narrativa e acompanhamento de algo que precisa ser ilustrado. Ao dizer isso o autor refere-se a essa qualidade profundamente dinâmica, energética que transforma um desenho de uma mera imagem em uma experiência vívida. Uma ilustração bem-sucedida pode muito bem extrapolar a estaticidade, possuindo uma qualidade cinética que o espectador possa não apenas ver, mas visceralmente sentir (NETTER, 2021)⁴⁴

Podemos observar em diversos trabalhos de Paul Klee (1879-1940), a representação mais pura e abstrata de vários conceitos de design e da construção da imagem, o movimento visual que a pintura promove ao leitor e a relação entre as formas no espaço pictórico, tema que ele se empenhava em estudar⁴⁵ e ensinar com afinco em seu tempo na Bauhaus:

Figura 24 - Movimento das Câmaras convexas. Paul Klee



Legenda: Movimento das câmaras convexas. Paul Klee (1915) Fonte: Disponível em: <https://printopia.design/products/paul-klee-movement-of-vaulted-chambers-1915-paul-klee-exhibition-paul-klee-poster-paul-klee-wall-art-abstract-art-abstract-poster>. Acesso em: 22/11/2025

⁴⁴ Fonte: Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/jill.3.2.207_1. Acesso em: 22/11/2025.

⁴⁵ Fonte: KLEE, Paul. The Thinking Eye: The Notebooks of Paul Klee. Volume 1. Edited by Jürg Spiller. Translated by Ralph Manheim. London: Lund Humphries, 1961.

Nesta obra tardia de Klee, o artista usa formas retangulares, arredondadas e setas para criar uma sensação de deslocamento e contraste. As linhas e cores guiam nosso olhar de um ponto a outro, como se estivéssemos em um pingue-pongue, vendo um mecanismo imaginário em funcionamento. É nesta e em outras obras similares que Klee materializa a forma pura de suas concepções sobre o movimento da imagem e as relações entre as formas, trazendo de maneira mais concreta o conceito invisível de movimento, como uma força estrutural e relacional poderosa e inerente aos elementos de uma imagem.

Assim como Klee, Vincent Van Gogh (1853-1890) era um artista que se propunha a utilizar este conceito como peça central em seus trabalhos, neste caso aliado a cor, planejava estes movimentos desde os esboços iniciais, que compartilhava com seu irmão Théo⁴⁶, em cartas que trocavam. O artista falava frequentemente sobre o movimento e o ritmo na pintura, que ele via como essenciais para capturar a vida e a emoção.

Figura 25 - Campo com Lavradores Arando - Van Gogh



Legenda: Campo com Lavradores Arando, Vincent Van Gogh (1889). Fonte: Disponível em: <https://drawpaintacademy.com/vincent-van-gogh-techniques/>. Acesso em: 22/11/2025

⁴⁶ Van Gogh frequentemente discutia sua técnica e visão artística em suas cartas a Theo, e o conceito de movimento era central para o seu estilo pós-impressionista e, posteriormente, expressionista. Fonte, Disponível em: <https://www.vangoghletters.org/vg/>. Acesso em: 23/11/2025

A maioria de suas pinturas apresenta uma técnica de pincelada⁴⁷ de uma forma ou de outra. Seus traços levam o espectador a uma jornada pela tela, enquanto se contorcem, giram e rodopiam em torno do tema. Isso confere à sua obra uma sensação única de movimento e vibração. As pinceladas direcionais também reiteram a forma e os contornos do tema.

Figura 26 - Esboço de uma pintura de Van Gogh



Legenda: Os esboços de Van Gogh demonstram um método particular de se construir o desenho e a paisagem. Desde os primeiros estudos, o artista privilegia a fluidez e o movimento, usando o traço não para delimitar formas tridimensionais, mas para sugerir a energia visual de cada conjunto de elementos. Vincent Van Gogh (1889). Fonte: Disponível em: <https://plumbdrawingclass.blogspot.com/2010/10/van-gogh-drawings.html>. Acesso em: 22/11/2025

Podemos entender que sua maneira de pintar, mesmo que excêntrica para sua época, em nada reflete a falta de conhecimento acerca da pintura ou regras de composição, visto que as escolhas a este respeito eram totalmente conscientes e intencionais. Portanto, valorizar este aspecto do movimento pode ser bem útil a qualquer artista, independentemente do tipo de escolha estética que se pretende.

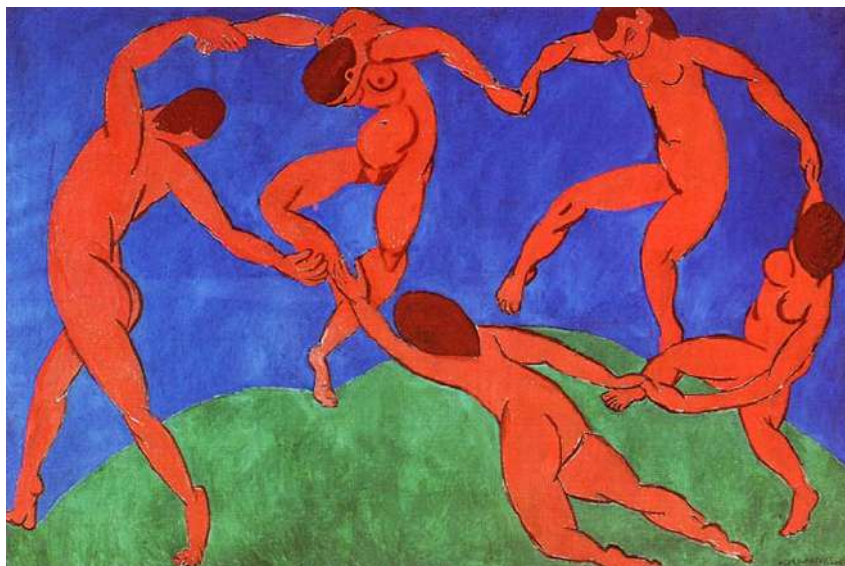
⁴⁷ Fonte: Disponível em: <https://drawpaintacademy.com/vincent-van-gogh-techniques/>. Acesso em: 23/11/2023

4.5.3 Bidimensionalidade, Grafismo e Planificação

O espaço que um elemento ocupa é chamado de dimensão. Algo bidimensional recebe este nome por possuir apenas duas dimensões: comprimento e largura. Já os elementos tridimensionais, além de largura e comprimento, também possuem profundidade.⁴⁸ As principais características do espaço bidimensional são a existência de somente um plano infinito e a presença de pontos, ou no caso do desenho, a ênfase e a planificação da forma como um recurso que o artista pode utilizar para fins estéticos ou narrativos.

Enquanto os métodos de Andrew Loomis, Ernest Norling e James Gurney prescrevem técnicas controladas de modelagem, construção da linha e da forma em prol de uma descrição volumétrica dos objetos em cena, a prática do desenho autoral pode subverter essas mesmas técnicas. Onde Bague via o hachuramento como um meio para construir um escuro gradual e ordenado, outros artistas podem empregar traços soltos e expressivos que sugerem, em vez de descrever o volume e a tridimensionalidade, a sensação tátil e o movimento do material mediante ao processo de criação e a bidimensionalidade.

Figura 27 - A Dança - Matisse



Legenda: A Dança, Henri Matisse (1910). Exemplo clássico de planificação e movimento bidimensional no trabalho do autor. Fonte: Disponível em: <https://www.campanicultural.com.br/2012/04/danca.html>. Acesso em: 22/11/2025

⁴⁸ Fonte: Disponível em: <https://sme.goiania.go.gov.br/conexaoescola/caja/espaco-bidimensional-e-tridimensional/>. Acesso em: 23/11/2025

Em “A Dança” de Matisse - figura acima -, as formas da composição são simplificadas, distorcidas, as linhas são diagonais, rítmicas ligando todas as partes da composição, os contornos são sinuosos onde o intuito aparente em relação aos elementos básicos e as figuras humanas propostas são em delimitar sem muita definição de espacialidade, anatomia ou perspectiva. A cor neste caso, também ajuda a planificar o espaço, todas com contrastes e saturações muito próximas, trazem pouca ou nenhuma hierarquia em relação a sua bidimensionalidade⁴⁹.

Figura 28 - A Estrada para Nova York - David Hockney



Legenda: The Road to York through Sledmere. David Hockney (1997). Fonte: Disponível em: <https://istoe.com.br/o-colorido-da-vida-pelas-obras-marcantes-de-david-hockney>. Acesso em: 22/11/2025

Como um outro exemplo de planificação, porém um pouco mais comedido, podemos trazer no trabalho de David Hockney, um dos grandes artistas envolvidos no movimento pop art da década de 1960, visando ampliar as cores e composições para destacar que a arte era muito mais do que os trabalhos sóbrios e sem cor, de sua época. Em “A Estrada para Nova York” (figura acima), a característica do bidimensional acontece ao trazer em evidência os planos da estrada, e das casas que normalmente estariam escondidos pela perspectiva tradicional. Nesta obra, associada com a própria distorção da realidade e plasticidade dos objetos, a técnica serve ao propósito de dar ritmo composicional à pintura, além de propor uma leitura mais gráfica e planificada.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/henri-matisse/>. Acesso em: 23/11/2025.

No âmbito do desenho livre, ao respeitar a materialidade do papel, por exemplo, o artista pode partir da limitação do suporte e, ao aceitar o material como algo com duas dimensões apenas, pode assim encontrar uma nova possibilidade para criar.

4.5.4 Cores Irreais

A cor, quando dissociada dos seus objetivos tridimensionais, ou para além destes objetivos do desenho didático, pode ser uma grande agregadora no trabalho de qualquer artista, seja quando utilizada com exagero ou parcimônia. A cor transcende sua função análoga à forma para atuar como um pilar da narrativa visual de um trabalho. No ensino da cor e da psicologia das cores, Itten (1970)⁵⁰ e Heller (2000)⁵¹ demonstram a capacidade inerente das cores de influenciar emoções e percepções e exploram como ela guia o olhar e adiciona camadas de significado. A cor, num âmbito mais livre, pode ser utilizada como um recurso mais subjetivo para refletir emoções, ideias, gostos pessoais ou apenas como um mero efeito visual

É também no Fauvismo e no Expressionismo onde a cor encontra seu poder mais individualista no artista. Em movimentos como esses, a paleta deixa de ser uma ferramenta de descrição do mundo para se tornar a assinatura da visão interior do criador. Em Matisse, a cor é uma força decorativa e estrutural, organizando o plano pictórico. Já em Kirchner ou Nolde, a cor adquire uma urgência expressionista, distorcendo-se para transmitir angústia, euforia ou crítica social. Em ambos os casos, a cor é autônoma: ela não imita a realidade, mas constitui uma nova realidade, definida pela subjetividade e pela intenção narrativa de quem a aplica. Dessa forma, a cor planificada ou exagerada pode trazer não apenas a mera negação da tridimensionalidade, mas uma afirmação potente do campo de possibilidades expressivas do artista.⁵²

⁵⁰ Johannes Itten (1888 — 1967) foi um pintor, designer e professor suíço, fundamental na famosa escola de arte e design Bauhaus. Ele era responsável pelo curso preliminar (Vorkurs), onde ensinava os fundamentos da forma e da cor. Fonte. Disponível em: <http://www.tipografos.net/bauhaus/itten.html>. Acesso em: 23/11/2025

⁵¹ Eva Heller (1948-2008) estudou sociologia e psicologia na Universidade Livre de Berlim. Especialista em teoria da cor, ela escreveu vários livros sobre cor e suas implicações culturais, incluindo “Psicologia das Cores”, que é considerado por muitos autores um clássico na área. Fonte: Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/ilo/article/viewFile/3528/2502>. Acesso em: 23/11/2025

⁵² ITTEN, Johannes. The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color. New York: Van Nostrand Reinhold, 1973.

Figura 29 - Marzella - Kirchner



Legenda: Artista (Marzella). Ernst Kirchner (1910). Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Ernst-Ludwig-Kirchner/26704/Artista-%28Marzella%29.html>. Acesso em 22/11/2025

A pintura “Artistin – Marcella”, de Ernst Ludwig Kirchner (1910), pertence ao acervo do Brücke Museum, em Berlim, é considerado um expoente do Expressionismo alemão. Nesta obra, Kirchner emprega uma paleta de cores antinaturalistas e formas distorcidas para dar à figura uma carga psicológica. O rosto quase que esverdeado de Marcella, escondido por sua mão na bochecha por exemplo, não representa uma tonalidade real, mas sim uma suposta palidez emocional e uma certa vulnerabilidade e reflexão. Essa escolha cromática, assim como os contornos angulosos e a composição assimétrica, refletem a intenção do artista de ultrapassar os limites da representação, ao tentar capturar e expressar sentimentos internos e sua visão subjetiva do tema que está à frente dele. O ponto de vista adotado por Kirchner, portanto, não é ocasional, mas sim um elemento central de sua linguagem artística, característica do grupo Die Brücke.⁵³

⁵³ ERNST Kirchner – glossário de obras de artistas. Citaliarestauro.com, [S. l.], [202-?]. Disponível em: <https://citaliarestauro.com/ernst-kirchner-glossario-obras-artistas/>. Acesso em: 23/11 2025

Figura 30 - Paisagem perto de Chatou - Andre Derain



Legenda: Paisagem perto de Chatou, Andre Derain (1904). Fonte: Disponível em: <https://www.tudoquadros.pt/collections/fauvismo>. Acesso em: 22/11/2025

Nesta outra obra do Fauvista Andre Derain, a abordagem é quase que abstrata acerca das casas, árvores e elementos naturais. Simplificando suas formas para destacar as silhuetas incertas, através de pinceladas rápidas e soltas, a profundidade atmosférica é quase que anulada pela forte saturação de sua paleta de cores, embora exista uma sugestão pelo tamanho dos elementos e linha do horizonte. A composição é estruturada em torno da representação de uma paisagem na qual os tons vibrantes predominam, como o verde brilhante da folhagem e o azul intenso do céu. Entretanto, esta escolha cromática não se limita a um realismo reflexivo⁵⁴. Em vez disso, Derain usa uma paleta ousada que desperta os sentimentos do espectador, sugerindo uma conexão entre o ambiente do artista e o estado interno. Nesse sentido, o uso da cor no trabalho se assemelha a uma forma de linguagem visual, onde cada nuance se torna uma extensão da luz que circunda a cena.

A partir das ideias apresentadas neste tópico, podemos entender então, entre todas essas abordagens e possíveis qualidades encontradas, que o desenho autoral não

⁵⁴ O Realismo Reflexivo é uma abordagem artística que, embora parta de uma representação fiel e detalhada da realidade, incorpora uma camada de subjetividade, crítica ou conceito que faz com que o espectador volte a refletir sobre o que viu. Fonte: LIMA, Marília Xavier de. Edward Hopper e a melancolia do cotidiano: a fotografia como procedimento. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/1912>. Acesso em: 23/11/2025

necessariamente precisa atender a todos estes objetivos - da bidimensionalidade, da cor irreal, ou da distorção. Entretanto, o artista muitas vezes pode ser propositivo, ou se deparando com estas características, ao invés de descartá-las, optar por explorar estes caminhos, e escolher “brincar” aceitando o método, a materialidade e a limitação da mídia.

5. ESTUDO DE CASOS: CHARLOTTE AGER E SEU TRABALHO DE ILUSTRAÇÃO

Charlotte Ager é uma ilustradora freelancer baseada em Londres. Ela é atraída pela poesia presente na experiência cotidiana e pelas formas como as pessoas criam narrativas em espaços, tanto reais quanto imaginários. A prática do desenho, em específico o desenho livre de imaginação e de observação (*in loco*) está no centro de sua prática e proporciona uma reflexão e compreensão constantes do mundo.⁵⁵ A autora se consolidou como uma ilustradora relevante na atualidade através de sua trajetória e projeção adquiridas através de colaborações com clientes de grande prestígio internacional, como The Guardian, The New York Times, Google Design e WeTransfer, nos quais sua linguagem visual particular foi capaz de comunicar temas e questões complexas com sensibilidade e delicadeza. Seu reconhecimento estende-se além do mercado editorial, incluindo residências artísticas de destaque, como a prestigiada Sendak Fellowship⁵⁶ (2024), e uma atuação paralela como educadora, ministrando cursos e palestras em instituições como a Kingston School of Art. Através de um trabalho que equilibra profundidade e aspectos lúdicos, Ager constrói uma produção que não apenas ilustra, mas ressoa emocionalmente com o espectador.

5.1. Influências e Motivações

O grande motivador do trabalho da Charlotte é a busca por uma conexão emocional com o espectador, através de cores ousadas, manchas de tinta e rabiscos soltos e espontâneos. Em seus projetos e ilustrações, em sua maioria para o mercado editorial, ela diz tentar estabelecer diálogos sensíveis e impactantes, utilizando o desenho como ferramenta primária de comunicação, desejando alcançar o espectador assim como um livro o faz, alimentando a imaginação e o pensamento reflexivo, além de ser capaz de flexionar ideias próprias que só poderiam ser trazidas ou ditas através daquela mídia. A intuição, neste sentido, é a principal

⁵⁵ Disponível em: <https://charlotteager.co.uk/about-contact>. Acesso em: 24/11/2025

⁵⁶ Disponível em: <https://www.sendakfoundation.org/pastsendakfellows>. Acesso em 24/11/2025

ferramenta das ilustrações de Charlotte, assim como a confiança que ela demonstra em seus desenhos permite que ela experimente várias formas não convencionais, tornando seu trabalho ainda mais memorável. (MILNER, 2018)⁵⁷. Um outro tema recorrente no trabalho dela é a solidão, a introspecção e o espaço lúdico das emoções. Em uma entrevista dada ao portal “It's nice that” em 2018 ela diz:

Grande parte do meu trabalho é muito emotivo. Eu quero que meu trabalho funcione como um bom livro, quando você lê algo que afirma uma ideia ou sentimento que você não poderia ter articulado sozinho. É isto que eu mais admiro no trabalho de outras pessoas: Quando você vê algo e se sente em dizer “Sim, sim é isso! É isso que eu estava pensando!” (AGER, 2018, tradução do autor)⁵⁸

A autora diz amar o fato da ilustração ter a possibilidade de comunicar aspectos difíceis e desafiadores enquanto ainda possibilita trazer aspectos como a alegria e as “brincadeiras pictóricas”. Em vários momentos de sua carreira ela usa técnicas de pintura manuais, mas também pode usar processos digitais para trazer uma unidade composicional.⁵⁹

Enquanto em sua fase mais experimentativa estudando na Kingston⁶⁰, a artista deu uma entrevista em que descreve seu estilo como “desordenado”, ainda que esse caos se traduza em imagens cheias de energia, movimento e atmosfera. *“Sou muito impaciente, então faço as coisas rapidamente. Também tem muito a ver com cor; quando estudava arte na escola, passava horas copiando pinturas de artistas famosos como Matisse, Gauguin e Picasso, então acho que agora sou frequentemente motivada pela combinação”* (AGER, 2017).

Em uma pequena entrevista para o blog da “Flying Eye Books”⁶¹ Charlotte diz ser muito influenciada pelos lugares e o mundo ao redor dela, em descobrir aspectos de lugares comuns e também novos ambientes. A autora revela ser profundamente influenciada por livros e as nuances em que uma história pode ser contada. Ela comenta que a composição das palavras e o espaço em branco que os autores deixam para seus escritores desenvolvem ideias,

⁵⁷ Daphne Milner é uma jornalista e editora que trabalha para a renomada publicação de design e criatividade It's Nice That.

⁵⁸ Texto original: “Lots of my work is very emotive. I want my work to function like a good book; like when you read something that affirms an idea or feeling you couldn't articulate yourself. That's what I admire in lots of people's work: when you see something and you feel like saying yes, yes that's it! That's what I was thinking!”. Fonte: Disponível em: <https://www.itsnicethat.com/articles/charlotte-ager-illustration-210618>. Acesso em 24/11/2025

⁵⁹ Fonte: Disponível em: <https://www.inklingillustration.com/illustrators/charlotte-ager>. Acesso em 24/11/2025

⁶⁰ Fonte, Disponível em: <https://www.itsnicethat.com/articles/charlotte-ager-illustration-160117>. Acesso em: 20/11/2025

⁶¹ Flying Eye Books é o braço infantil da renomada editora independente Nobrow Press, conhecida por livros ilustrados de altíssima qualidade artística. Disponível em: <https://flyingeyebooks.com/creator/812892/>. Acesso em: 10/11/2025

e a inspira para abordar a ilustração em jeitos novos e diferentes. Quando perguntada a este respeito ela diz:

"Meu processo varia para diferentes projetos, normalmente é bastante intuitivo, respondendo a como abordar o briefing de uma forma que pareça natural. Muitas vezes começo com muitos esboços e ideias bobas, eu sempre descubro que tenho muitas ideias de uma vez, então tento colocá-las todas no papel de qualquer forma, só para começar, é sempre útil. Eu trabalho principalmente à mão, mas às vezes compilo elementos desenhados à mão digitalmente." (AGER, s.d.)

Podemos entender assim, o processo criativo de Charlotte como algo bastante experimentativo e instintivo, mesmo ao longo de tantos anos de carreira. Este aspecto, como a mesma diz, confere a possibilidade de explorar várias ideias sem compromisso, priorizando a abordagem mais imediata e intuitiva a do desenho para se ter ideias que podem posteriormente serem trabalhadas, tornando o resultado muito mais relacionável, interessante e autoral.

5.2. Análise de Ilustrações Diversas

Para os fins deste estudo de caso, podemos dividir os trabalhos da autora em alguns grupos específicos, aqueles onde o propósito final era a experimentação, sem nenhuma encomenda prévia, ou seja, são estudos pessoais da artista, através de observação ou imaginação, fundamentados na prática do *sketchbook*⁶². E os trabalhos de ilustração editorial, onde a artista era incumbida da tarefa de ilustrar um tema, um sentimento ou uma ideia.

Nos estudos a seguir a ilustradora propõe algumas formas mais rápidas de se desenhar os elementos, deixando a direção do traço aparente, brincando com a materialidade da ferramenta (giz pastel, lápis de cor) através do borrado e do movimento rápido para resolver as figuras e elementos da imagem. Um pouco semelhante às ideias de pinceladas impressionistas e sua representação mais instantânea, porém aqui trabalhadas de maneira mais concreta em se tratando da impressão subjetiva e intuitiva da artista.

⁶² Sketchbook (ou caderno de esboços), neste caso refere-se à prática artística nos cadernos, consistindo em estudos, experimentações e anotações visuais. Diferente de um portfólio, seu valor está no processo criativo, documentando a evolução de ideias e a espontaneidade do gesto artístico. Pode conter desenhos de observação, composições, anotações textuais e colagens. Fonte: Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/student-resource/exam-help/diary>. Acesso em: 27/11/2025

Figura 31 - Estudo em Página de Sketchbook



Legenda: Estudos de paisagem no sketchbook da artista. Charlotte Ager (2017). Fonte: Disponível em: <https://www.itsnicethat.com/articles/charlotte-ager-child-of-galaxies-illustration-240420>. Acesso em: 22/11/2025

Figura 32 - Outros estudos em Pastel Oleoso



Legenda: Estudos em giz pastel oleoso no sketchbook da artista. A figura humana é deformada e reduzida a apenas manchas de cor compondo a ilustração juntamente com o resto dos elementos. Charlotte Ager (2017).
Fonte: Disponível em: Acesso em: 22/11/2025

Nas próximas figuras, podemos ver uma série de desenhos onde a artista se propõe a ilustrar ideias abstratas e emoções particulares de suas observações e pensamentos. Tentando trazer para a ilustração recursos que reforcem as emoções pretendidas. Na primeira figura “Versions of you” de 2020, ela utiliza o espaço abstrato onde a personagem observa sua imagem repetidas vezes. A artista utiliza este espaço abstrato para representar as reflexões de alguém que se dispõe a olhar para suas diferentes versões ou personas⁶³. O agora da narrativa,

⁶³ No contexto psicológico, este termo é utilizado para se referir à "máscara" que o indivíduo apresenta ao mundo. É a personalidade pública que o ser humano cria, consciente e inconscientemente, para se adaptar aos diferentes ambientes sociais. Fonte: Disponível em: <https://www.institutoesfera.org/blog/psicologia-analitica/persona-na-psicologia-analitica/>. Acesso em: 24/11/2025

onde a personagem se encontra, é colorido com cores mais sóbrias em contraste com o resto da ilustração frio em azul, sugerindo um espaço mais abstrato.

Figura 33 - Versions of You



Legenda: Versions of you, Charlotte Ager (2020). Fonte: Disponível em: <https://www.itsnicethat.com/articles/charlotte-ager-child-of-galaxies-illustration-240420>. Acesso em: 22/11/2025

Figura 34 - Secrets of green



Legenda: Charlotte Ager (2025). Fonte: Disponível em: <https://charlotteager.co.uk/6t2cd9nbclh7kapnd2dyij4d9hvvzp>. Acesso em: 22/11/2025

O ambiente mais onírico e lúdico também é um espaço recorrente no trabalho da autora, onde a sensação de profundidade se dá pela sobreposição de formas e pelas variações

de tonalidades. A cor, nestes casos serve a um propósito mais subjetivo e atmosférico, no caso dos desenhos com paisagens, traz características do ambiente, e da hora do dia (figuras X e X) além de tons mais quentes e aconchegantes, remetendo a ideia de que as personagens em cena fazem parte da natureza além de sugerir uma profunda conexão entre si:

Figura 35 - Seasonal Voice Note



Legenda: Charlotte Ager (2025). Fonte: Disponível em:

https://www.instagram.com/p/DOL0mV0CCwW/?img_index=1. Acesso em: 22/11/2025

Figura 36 - Shorter Days



Legenda: O trabalho de Charlotte nas figuras acima aborda temas cotidianos e sugerem características reflexivas e introspectivas a respeito dos personagens e suas relações com os ambientes. Charlotte Ager (2025). Fonte: Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DOL0mV0CCwW/>. Acesso em: 22/11/2025

Nas próximas ilustrações da autora, podemos ver como ela distorce a forma, e como transforma as linhas de perspectiva em algo mais irregular e desordenado. Essa torção do ambiente, também presente no fauvismo, e em outros artistas contemporâneos citados

anteriormente, serve a um propósito mais composicional, de leitura da imagem, além de trazer dinamicidade e conferir mais organicidade em todos os elementos como um todo:

Figura 37 - Ilustrações em Perspectiva



Legenda: Exemplos de ilustrações ao ilustrar temas evocando a reflexão e introspecção dos personagens nos ambientes. Charlotte Ager (2025). Fonte: Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DQo9cNeiHrt/>. Acesso em: 22/11/2025

Figura 38 - Ruas e pessoas em Perspectiva



Legenda: What Happens When the Season Changes? Charlotte Ager (2020). Ilustrações para o jornal NY Times.

Fonte: Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2020/08/12/at-home/newsletter.html#:~:text=Schools%20are%20trying%20to%20figure,to%20help%20with%20remote%20learning..> Acesso em: 22/11/2025

Para finalizar, algumas ilustrações onde o tema da natureza evidencia a conexão da autora com os ambientes naturais, os campos abertos e passagens arborizadas, onde ela reforça temas como solitude, mundanidade, simplicidade e conexão com a natureza. Tudo isto através de uma abstração quase que infantil acerca dos elementos, onde busca retratar não só seus volumes e cores naturalistas, mas a sensação e o movimento orgânico das árvores, da grama, assim como o universo colorido que a autora enxerga e propõe em seus desenhos:

Figura 39 - Personagem em meio a um gramado - Projeto Pessoal



Legenda: Charlotte Ager (c.a 2018). Fonte: Disponível em: <https://weareplaygrounds.nl/charlotte-ager/#> Acesso em: 22/11/2025

Figura 40 - Personagem em meio a um Jardim - Projeto Pessoal



Legenda: Charlotte Ager (c.a 2022). Fonte: Disponível em:

<https://inf.news/en/culture/aac7e68b018aa94aa2ab993d318c782e.html>. Acesso em: 22/11/2025

Podemos perceber então, uma homogeneidade a respeito de técnicas e maneirismos de se abordar o desenho, assim como os temas recorrentes de Charlotte Ager. Esta unidade autoral é dada pela experimentação muitas vezes descrita como caótica e instintiva (pela própria autora como citado anteriormente). Isto acontece mesmo ao compararmos os trabalhos mais pessoais com os mais “comerciais” de Charlotte. Ambos têm como principal objetivo a conexão emocional do desenho e do tema com o espectador, mesmo que variando em suas formas e contextos, mas são todos tratados e trabalhados através das perspectivas pessoais da autora, que busca sempre empregar este olhar sensível e honesto perante às pessoas, aos lugares e temas que representa.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um mundo onde a pressão pelo resultado final é colocada como prioridade, onde o estado de criação é desvalorizado, e apenas o produto final importa, ser paciente, estar aberto e obedecer a seus próprios instintos artísticos e criar seus próprios meios de pensar no desenho é um desafio e tanto. O processo de experimentação leva tempo, e como vimos na história da arte e até mesmo brevemente na carreira de Charlotte Ager, é através de passos vagarosos e de pequenas rupturas que um artista constrói a sua identidade.

O desenho didático, pautado no realismo tem suas justificativas, é fundamental para o artista. Serve como uma ferramenta pedagógica, um conjunto de técnicas valiosas a serem aprendidas pelo artista que ainda não desenvolveu seu olhar ou as ferramentas básicas do desenho e da percepção visual. Porém é importante o artista conhecer estes fundamentos para o uso de suas convenções ou caso queira subvertê-los em prol de um processo mais pessoal e ousado. Tudo com consciência do que faz.

É comum na fase de aprendizagem tentar aplicar aquele exercício ou método em todo estudo que se propõe, como por exemplo, o método das caixas de Andrew Loomis. Porém, o artista que pretende se desenvolver artisticamente e amadurecer o seu trabalho deve se dispor a desenvolver sua percepção visual, prática voltada à observação e sua confiança em seu processo, para que venha a desvencilhar daquele método técnico aprendido em um exercício, e a confiar mais nas coisas percebidas por si mesmo, e interpretadas pelo seu olhar pessoal a respeito da natureza e do mundo ao seu redor. Temos artistas que são exemplos da falta de um conhecimento acadêmico prévio como sua formação, porém são casos isolados e exceções que confirmam a regra, como foram citados Alfred Wallis, Henri Rousseau e até Chagall.

É importante conhecer os métodos, bem como processos que envolvem o desenho e a construção da figura, isto é parte essencial para que haja o entendimento consciente ou inconsciente, no caso da experimentação, do exercício deformador de se pintar a figura ou o ambiente. Assim como pode ser interessante o artista fazer tentativas de um desenho mais livre, pois ao olharmos para bons artistas e grandes mestres da arte podemos perceber a abordagem mais orgânica que eles propõem. Então, pode ser preferível que o artista vá para uma linha mais orgânica, do tato e das sensações durante o processo. É o que acontece no caso de artistas do final do século XIX e do Século XX, que foi recheado de rupturas em relação aos movimentos anteriores.

A proposta de desenho da artista Charlotte Ager também não é desvinculada de uma estrutura. Assim como o desenho didático, um desenho autoral pode ter estrutura, porém o

que diferencia é a maneira pessoal com o qual se estabelece esta base para o desenho, uma estrutura mais solta e baseada nos aspectos mais orgânicos e espontâneos do processo. Dos quais o artista pode se desvencilhar para buscar uma ressignificação e obter um resultado mais fluido, assim como aspectos mais naturais e soltos em seu desenho, que não precisa ser desprovido de quaisquer estruturas para ser autoral, até porque a estrutura de um desenho refere-se à base no qual foi construída.

O artista pode se encontrar buscando suas próprias formas de expressão, através de experimentação e reflexões sinceras sobre seus processos e resultados, que incentivem e validem a identidade pessoal no seu fazer artístico. Pois, fazer o equilíbrio entre a técnica aprendida e a utilização dos recursos do desenho em prol de uma expressão mais autoral é um tema importante no desenvolvimento de qualquer artista, seja ele mais favorável à representação tridimensional ou bidimensional, realista ou abstrata.

É neste sentido que a produção artística da ilustradora Charlotte Ager surge como um caso interessante de análise de como a internalização das técnicas bem como suas deliberadas subversões podem ser utilizadas em prol de uma linguagem mais pessoal e emotiva. Seu processo, frequentemente pautado na prática do desenho livre, esboços rápidos e ideias lúdicas, não invalida o conhecimento fundamental, mas ressignifica seus valores e metodologias, ao escolher abordagens mais naturais e instintivas. A artista não se prende à rigidez de estruturas sólidas ou corretas, mas utiliza o seu domínio sobre o gesto e a cor para construir narrativas visuais que priorizam a conexão emocional com o espectador. O trabalho autoral pode demonstrar que a técnica, quando assimilada, pode deixar de ser um fim em si mesma para se tornar uma base para o desenvolvimento artístico, a ser utilizada ou subvertida em prol da liberdade artística.

Para esta liberação, o artista precisa necessariamente “desescolher” alguma característica do desenho, seja aquelas aprendidas no desenho didático ou em seu próprio processo. E quanto mais cedo o artista se libertar de escolhas colocadas externamente, ou escolhidas pelo gosto externo e mais se preocupar com questões internas, refletir e tomar suas próprias decisões sobre o seu desenho, mais cedo irá descobrir seus próprios caminhos, criar novas interpretações e materializações daquilo que só o seu indivíduo poderia produzir. Este caminho, no entanto, não é de uma decisão fácil, é preciso que o artista seja corajoso, se proponha desafios, para trazer as características que ele acredita serem interessantes de serem exploradas. Além disso, é necessário que o artista esteja mais interessado nas perguntas do que nas respostas, acerca de seu desenho, gostos e sobre a arte no geral, ou seja, precisa decidir trilhar o seu processo criativo pelo seu próprio entendimento.

Podemos compreender, então, que o desenho autoral e expressivo pode ser guiado por elementos mais orgânicos, interpretativos e pessoais. O artista pode encontrar a sua organização do desenho em elementos como o movimento e o ritmo visual, a dinâmica composicional e a expressividade do material que se trabalha. A ruptura consciente com as convenções aprendidas não é necessariamente um abandono do princípio, mas uma adoção consciente de outros princípios próprios. Aqueles que agora servem a representação fiel de uma sensibilidade e realidade interior.

As experiências individuais, embora únicas em sua manifestação, tocam em arquétipos e temas universais (como amor, perda, heroísmo, medo), permitindo que outras pessoas se relacionem em um nível profundo⁶⁴ (JUNG, 2000). Portanto, o artista pode e deve se propor a trilhar o caminho da expressão individual, em tudo que observar, se olhar com sinceridade, levando em conta suas vontades, referências e concepções, sobretudo considerando estar errado sobre as verdades que acredita ter encontrado. Cada processo é único, cada pintura ou produção artística também, elas referem-se ao resultado do processo e das qualidades indissociáveis do indivíduo artista, mas no final das contas são realidades relacionáveis a qualquer ser humano. Podemos entender então, que o artista que decide trilhar este caminho, enfrentar seus desafios e questionamentos internos, fiel a sua visão, observação e expressão pessoal é o que possibilita não apenas o amadurecimento artístico do indivíduo, mas também possibilita servir ao mundo, através de sua arte.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNASON, H. H.; MANSFIELD, Elizabeth C. *History of Modern Art*. 7th ed. Pearson, 2013

BARGUE, Charles; GÉRÔME, Jean-Léon. *Charles Bague: Drawing Course*. Editado por Gerald M. Ackerman. Paris: ACR Edition, 2003.

BATTISTONI FILHO, Duílio. *Pequena História da Arte*. 3. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2020.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética (Aesthetica)*. Tradução de Antônio F. de Andrade. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

BAZIN, Germain. *A História da História da Arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BRETHÉ, Simon. *Matrizes Autorais Na Animação Brasileira: identificando a recorrência de características gráficas singulares no desenho do artista animador*. 2023. 261 f. Dissertação

⁶⁴ JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2000.

(Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/57997>. Acesso em: 08/11/2025.

CATTANI, I. (2012). O desenho como abismo. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 13(23). Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27916>. Acesso em 13/11/2025.

DEWEY, John. Experiência e Educação. Tradução de Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2019.

CHARLOTTE AGER Illustration. Disponível em: <https://charlotteager.co.uk>. Acesso em: 28 nov. 2025.

EDWARDS, Betty. The New Drawing on the Right Side of the Brain. New York: Tarcher/Putnam, 1999.

FULLEYE LOVE, Rebecca. Charlotte Ager's spontaneous drawings capture the spirit of people and places. It's Nice That, 12 set. 2017. Disponível em: <https://www.itnicethat.com/articles/charlotte-ager-personal-work-illustration-120917>. Acesso em: 28 nov. 2025.

FULLEYE LOVE, Rebecca. Illustrator Charlotte Ager's evocative and multilayered drawings. It's Nice That, 16 jan. 2017. Disponível em: <https://www.itnicethat.com/articles/charlotte-ager-illustration-160117>. Acesso em: 28 nov. 2025.

FREEMAN, Judi. *The Fauve Landscape*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art ; New York: Abbeville Press, 1990.

FRIED, Michael. Manet's Modernism: Or, the Face of Painting in the 1860s. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

FLYING EYE BOOKS. Charlotte Ager. Disponível em: <https://flyingeyebbooks.com/creator/812892/>. Acesso em: 28 nov. 2025.

GOMBRICH, E. H. A História da Arte. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GURNEY, James. Color and Light: A Guide for the Realist Painter. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2010.

HALL, Andrew. Fundamentos Essenciais da Ilustração. Tradução de Catarina Lopes. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2010.

HARA, Kenya. Designing Design. Baden: Lars Müller Publishers, 2007.

HELLER, Steven; ARISMAN, Marshall (Ed.). The Education of an Illustrator. New York: Allworth Press, 2000.

HENRI, Robert. The Art Spirit. Philadelphia: Basic Books, 2001.

HOGARTH, William. *The Analysis of Beauty; Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*. Londres, 1753.

INKLING ILLUSTRATION. Introducing new illustrator... Charlotte Ager! LinkedIn, 21 maio 2025. Disponível em: <https://www.linkedin.com/pulse/introducing-new-illustrator-charlotte-ager-inklingillustration-octse/>. Acesso em: 28 nov. 2025.

KEMP, Martin. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven: Yale University Press, 1990.

KLEE, Paul. *On Modern Art*. London: Faber and Faber, 1966.

LET'S TALK PICTURE BOOKS. Let's Talk Illustrators #146: Charlotte Ager. Let's Talk Picture Books, 4 jun. 2020. Disponível em: <https://www.letstalkpicturebooks.com/2020/05/lets-talk-illustrators-146-charlotte.html>. Acesso em: 28 nov. 2025.

LIMA, Marília Xavier de. *Edward Hopper e a melancolia do cotidiano: a fotografia como procedimento*. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/1912>. Acesso em: 23/11/2025.

LOOMIS, Andrew. *Successful Drawing*. New York: Titan Books, 2011.

MCMULLAN, James. *High-Focus Drawing: A New Approach to Drawing and Painting*. Nova York: Watson-Guptill, 1992.

MILNER, Daphne. "I want my work to function like a good book": illustrator Charlotte Ager. *It's Nice That*, 21 jun. 2018. Disponível em: <https://www.itsnicethat.com/articles/charlotte-ager-illustration-210618>. Acesso em: 28 nov. 2025.

MUNSELL, Albert H. *A Color Notation*. Boston: Geo. H. Ellis Co., 1905.

NICOLAIDES, Kimon. *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1941

NOCHLIN, Linda. *Realismo*. Tradução de Érica A. S. de Almeida. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NORLING, Ernest. *Perspective Made Easy*. Nova York: Dover Publications, 1939.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli*. São Paulo: Editora Scipione, 2013.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PEVSNER, N. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

READ, Herbert. *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames & Hudson, 1980.

REWALD, John. The History of Impressionism. 4th ed. New York: The Museum of Modern Art, 1973.

RODRIGUES, Marta. Distorção da silhueta com inspiração em Francis Bacon. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/4e26a218-2208-4199-a9a7-cffa2406ad76>
Acesso em: 22/11/2025

ROMANCIUC, Natalia. Distortion as a Means of Communication in Art. ARMA Gallery. 2022. Disponível em:
<https://www.armagallery.com/blog/distortion-as-a-means-of-communication-in-art-natalia-romaniciuc>. Acesso em: 18/11/2025.

ROSENBLUM, Robert; JANSON, H. W. A arte do século XIX. Tradução de Isabel Tavares S. Lopes. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ROYAL DRAWING SCHOOL. Charlotte Ager: Student story. Royal Drawing School, 10 set. 2025. Disponível em: <https://royaldrawingschool.org/story/charlotte-ager-student-story>
. Acesso em: 28 nov. 2025.

RAY, Kunal. Charlotte Ager – “Self-doubt can completely freeze you up”. Hindustan Times, 29 mar. 2024. Disponível em:
<https://www.hindustantimes.com/books/charlotte-ager-self-doubt-can-completely-freeze-you-up-101711719987981.html>. Acesso em: 28 nov. 2025.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. Livro Infantil Ilustrado: A Arte da Narrativa Visual. Tradução de Marcelo Araújo de Carvalho. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2014.

THE MAURICE SENDAK FOUNDATION. Past Sendak Fellows. Disponível em:
<https://www.sendakfoundation.org/pastsendakfellows>. Acesso em: 28 nov. 2025.

ZANCHETTA, Ricardo. O Realismo e Seu Duplo: O Século XIX entre a Herança Acadêmica e a Modernidade. São Paulo: Alameda, 2019.