

Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

UMA VIAGEM PELA CITÂNIA DE BRITEIROS: ILUSTRAÇÃO DA SUA FAUNA E FLORA E RECONSTITUIÇÃO ARQUITETÓNICA DE HABITAÇÕES PRESENTES NO LOCAL DESDE O PERÍODO PROTO-HISTÓRICO.

NEVES, Mafalda

Ano: 2010-2011 | Número: 120-121

Como citar este documento:

NEVES, Mafalda, Uma viagem pela Citânia de Briteiros: Ilustração da sua fauna e flora e reconstituição arquitetónica de habitações presentes no local desde o período Proto-histórico. *Revista de Guimarães*, 120-121 Jan.-Dez. 2010-2011, p. 11-127.

Casa de Sarmento
Centro de Estudos do Património
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51
4800-432 Guimarães

E-mail: geral@csarmento.uminho.pt

URL: www.csarmento.uminho.pt



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

UMA VIAGEM PELA CITÂNIA DE BRITEIROS: Ilustração da sua fauna e flora e reconstituição arqui- tectónica de habitações presentes no local desde o período Proto-Histórico

Mafalda Neves¹

Introdução

No âmbito do segundo ano académico do Mestrado em Ilustração da Escola Superior Artística do Porto – Guimarães, realizámos um estágio na Sociedade Martins Sarmento, que nos permitiu desenvolver as nossas capacidades técnicas e artísticas na área do desenho científico.

O trabalho encontra-se particularmente centrado na questão da Citânia de Briteiros, consistindo na representação da fauna e flora que se considera ter sido comum nesta região no período proto-histórico, assim como na reconstituição arquitectónica de algumas das habitações que ainda hoje podemos visitar no local.

No decorrer das nossas tarefas fomos orientados pelo Professor Pedro Salgado, o qual nos foi dando o seu parecer sobre o trabalho que lhe era apresentando, fornecendo conselhos técnicos e dicas essenciais para a elaboração do mesmo. Graças à sua supervisão fomos capazes de identificar e corrigir alguns erros que cometemos ao longo do projecto e explorar novas formas de ver e praticar o desenho científico.

No papel de responsável pela instituição de acolhimento, Gonçalo Cruz, arqueólogo e responsável técnico pelo Museu de Cultura Castreja, incumbiu-se de nos indicar as especificidades do trabalho a produzir ao longo do estágio. A sua ajuda foi extremamente relevante devido aos conhecimentos que possui sobre o tema, e ao facto de por diversas vezes nos ter acompanhado em saídas de campo na Citânia de Briteiros, nas quais pudemos executar vastos registos fotográficos, assim como desenhos de campo.

A Sociedade Martins Sarmento

A Sociedade Martins Sarmento possui um dos mais antigos e importantes museus arqueológicos portugueses, no qual podemos admirar o espólio recolhido por Martins Sarmento em diversos locais arqueológicos do Noroeste de Portugal, assim como importantes colecções de etnografia, numismática e arte contemporânea. A sociedade dispõe ainda de uma riquíssima e vasta biblioteca que alberga cerca de 100 mil livros e diversas colecções de revistas científicas nacionais e estrangeiras. Na hemeroteca desta instituição podemos encontrar jornais editados em Guimarães desde 1822 e no arquivo documental temos 30 mil peças de elevado valor, remontando algumas ao séc. XII. Sobre a figura do seu patrono, apresentamos uma citação de Mário Cardoso, antigo presidente da Sociedade martins Sarmento:

“Um dos resultados mais fecundos da grande influência espiritual que este homem superiormente dotado exerceu entre os seus conterrâneos foi a criação, em sua honra, em 1882, da Sociedade que o tem por Patrono ilustre. Um

¹ Este artigo é uma adaptação da Tese de Mestrado em Ilustração apresentada na Escola Superior Artística do Porto – Guimarães, em 2011, sob a orientação do Professor Pedro Salgado.

núcleo de vimaranenses, admiradores e amigos íntimos do Arqueólogo, lançou os alicerces desta prestantíssima instituição, na qual Sarmento claramente viu desde o princípio, a continuadora da sua obra. E por isso a amparou sempre, depositando logo nela uma grande parte das suas preciosidades, e legando-lhe, à sua morte, tudo o que espiritualmente o prendeu à vida – as suas séries e coleções de arqueologia, de numismática, de gravuras preciosas, a sua biblioteca erudita, monumentos pré-históricos, irremovíveis que adquiriu por compra em várias localidades do País, etc, doando-lhe também rendimentos e valores para a continuação de escavações, e, finalmente, a própria casa, airosa e ampla, onde habitou e morreu, para que a agremiação donatária nela fundasse e instalasse qualquer instituto, de harmonia com os seus fins sociais.”²

A sociedade é igualmente proprietária de diversos monumentos arqueológicos tais como: a Mamoa de Donai (Bragança), o Dólmen de Pêra do Moço (Guarda), a Gruta pré-histórica das Coriscadas e o Penedo de Cuba (de Marco de Canaveses), o Forno dos Mouros e a Laje dos Sinais (Barcelos), a Mamoa da Bouça da Agrela ou da Gândara, a Mamoa da Bouça Nova, um penedo com círculos concêntricos e um penedo com fosses (Guimarães), sendo ainda responsável pelas estações arqueológicas do Castro de Sabroso e da referida Citânia de Briteiros.

A Citânia de Briteiros

A localização da Citânia era muito privilegiada para os seus habitantes que gozavam do acesso às terras férteis do vale e de uma vista ampla para todo o território circundante. Dentro do povoado proliferavam nascentes e a população tinha igualmente acesso ao Rio Ave, o que permitia a prática da pesca.

O clima húmido era propício à prática da agricultura, sendo comum o cultivo de cereais como o trigo e a cevada, e de leguminosas como a fava. A população dedicava-se igualmente à recolção, à pastorícia, ao trabalho de metais, aos têxteis e à cerâmica.

A recolção de plantas selvagens, frutos, sementes e raízes, tais como as amoras silvestres, os trevos, o painço, o trigo, a groselheira – negra ou as framboesas, eram um complemento para a alimentação. Alguns destes frutos são ainda hoje usados pela população local:

“Alimento análogo consumiriam os castrejos a julgar pelos achados de gramíneas, como o trigo, o painço, o milho-miúdo, o centeio e a cevada, cuja moagem aparece evidenciada por numeroso inventário de moinhos manuais, quer de rebolo, arcaizantes de tradição indígena, formados por uma estrutura plano sobre a qual se movia um pilão, quer circulares, meia numerosos e mais tarde, constituídos por uma parte dormente e outra giratória que se lhe sobrepunha.”³

Na Citânia de Briteiros foram encontrados diversos restos de bolotas carbonizadas do género *Quercus* (carvalho) o que comprova a seguinte opinião de Estrabão:

² CARDOZO, Mário, *Homenagem a Martins Sarmento, Miscelânea de estudos em honra do investigador vimaranense*, Ed. da Sociedade Martins Sarmento, Subsidiada pelo Ministério da Instrução Pública e pela Junta de Educação Nacional: Guimarães, 1933, p.17.

³ SARAIVA, José Hermano, *História de Portugal, Volume I*, Lisboa: Publicações Alfa, 1983, p.136.

*“Os habitantes das montanhas vivem durante dois terços do ano de bolotas, que secam e trituram e depois moem para fazer pão, que conservam muito tempo.”*⁴

Esta abundância de bolotas teria propiciado a criação de porcos e sabemos hoje que os animais domésticos eram tidos na altura como bens essenciais:

*“Em conexão com a cultura agrícola a economia castreja apresenta, em segundo lugar, um carácter singularmente pecuário, em que a carne dos animais domésticos, o leite e seus derivados aparecem como base de alimentação e como principal fonte de riqueza e as peles como meio de intercâmbio, a ser trocadas por cerâmica, sal e utensílios de bronze, além de ser utilizadas no vestuário, no fabrico de armas (...).”*⁵

No interior da Citânia podemos igualmente encontrar provas da existência de recintos próprios para animais entre as zonas destinadas a habitação. Pedras com um furo na extremidade ou em forma de cotovelo, eram inequivocamente locais onde os animais como vacas, cabras, burros e cavalos eram presos:

*“Por sua vez, apesar de não se registar qualquer menção a gado vacum nas fontes clássicas, os castrejos deviam conhece-lo e deveria até ocupar lugar primacial. O carro votivo de Vilela (Paredes), exposto na Sociedade Martins Sarmento, em Guimarães, com um par de bovídeos em cada extremidade, é dele um bom testemunho iconográfico.”*⁶

Elaborámos ainda desenhos científicos de outras espécies animais que podiam ser encontradas na região, no período proto-histórico, tais como o javali, o corço, o veado, o esquilo, o coelho bravo, o galo, a galinha, o pato-real, o ganso e a abelha.

Os cursos de água representam elementos decisivos do sistema estratégico de defesa do território e como fonte permanente de abastecimento da população, sendo decisivos na prática de actividades agro-pecuárias.

O cultivo de herbáceas é sobretudo testemunhado por sementes de favas e ervilhas, couves, favas e grão-de-bico.

Por sua vez, o linho servia como material crucial na confecção do vestuário da povoação:

*“O próprio Estrabão refere que a maior parte dos guerreiros usa couraças de linho, o mesmo fazendo supor as estátuas encontradas (...)”*⁷

A recollecção de frutos naturais assumia particular importância na subsistência dos povos castrejos. Razão porque elaborámos a representação de algumas árvores de espécie frutícola, tais como: a macieira, a pereira, a aveleira, a amora, o framboeseiro, a groselheira-negra e o medronheiro.

De modo a ilustrar a restante flora que existia na região, no período em que a Citânia foi ocupada pelo povo proto-histórico, executámos registos gráficos do carvalho, do freixo,

⁴ Id., *ibidem*.

⁵ SARAIVA, José Hermano, *op. cit.*, p.137.

⁶ Id., *ibidem*.

⁷ SARAIVA, José Hermano, *op. cit.*, p.137.

sobreiro, castanheiro, choupo e salgueiro, para as árvores de grande porte; e de trevo violeta, serradela, ervilhaca e tremocilha, para as espécies forrageiras.

Terminada esta fase do estágio demos início às reconstituições arquitectónicas do povoado proto-histórico da Citânia de Briteiros, com a representação de algumas construções singulares: um conjunto habitacional, um balneário, e a casa do Conselho.

Metodologia

Á medida que nos eram indicadas as espécies animais e vegetais a representar, passávamos à pesquisa das mesmas na Internet e em livros, reunindo imagens de boa resolução, que permitissem ter uma boa noção da sua anatomia e particularidades importantes a evidenciar nas ilustrações:

*“Professional illustrators often are called upon to provide drawings for subjects that lie beyond their own personal experience. They must learn to use reference material to search for information that will provide authenticity to their work.”*⁸

Após a compilação de vários exemplares de cada espécie passávamos à sua reprodução, dado que para criar ilustrações rigorosas e fidedignas a nível científico acreditamos que será sempre necessário analisar vários exemplares de uma mesma espécie, de modo a ter uma verdadeira noção das suas principais características:

*“Usando del natural sin preparación y sin ciencia, será ocasión de grandes daños. Por eso you dixera, que se há de estudiar el natural, y no copiar; y así el usar del será después de haber racionado, especulando lo bueno y lo malo de su própria esencia, y de sus accidentes.”*⁹

Inicialmente ficara definido que a totalidade do trabalho seria elaborado a tinta-da-china, contudo rapidamente nos apercebemos que tal procedimento não daria os melhores resultados.

Começámos por executar algumas representações seguindo esse método, no qual antes de executar o trabalho final a aparo e tinta-da-china, foi necessário elaborar um desenho base a grafite, onde definimos as formas correctas do objecto em estudo e delimitámos as zonas que apresentavam sombras. Posteriormente colocámos uma folha de poliéster sobre esta folha de papel e executámos o desenho final a tinta-da-china com o auxílio de um aparo.

Após termos realizado os primeiros trabalhos que consistiram na representação de um coelho bravo, de um porco bísaro e de um corço, apercebemo-nos que o desenho a grafite com o qual elaborámos o desenho base, apresentava-se bem mais apelativo que o resultado final a tinta-da-china na folha de poliéster. Sentimo-nos então impelidos a explorar as potencialidades da técnica da grafite, procurando novos modos de criar a ilusão de volumes, texturas e luz com este tão rico e versátil material.

Uma metodologia diferente foi adoptada no caso das reconstituições arquitectónicas da Citânia de Briteiros, para as quais começámos por executar diversos esboços a

⁸ MENDELOWITZ, Daniel M; WAKEHAM, Duane A, A Guide to Drawing, USA: Harcourt Brace College Publishers; 5th edition, 1993, p.305.

⁹ GARDUCHO, Vicente, Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia, edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 195.

grafite e caneta, que fomos apresentando ao arqueólogo Gonçalo Cruz, de modo a nos assegurarmos de que se encontravam correctos a nível científico. Só então demos início à execução do trabalho final que consistiu em passar todas as representações a caneta de tinta preta, recorrendo para tal, a uma mesa de luz.

Quando os desenhos se encontravam todos terminados foi necessário digitalizá-los individualmente e com uma grande resolução de modo a poder trabalhá-los num formato digital. Esta última fase, consistiu em utilizar o programa Photoshop CS4 para fazer pequenos reparos nos desenhos, desde “eliminar” certas imperfeições e puxar contrastes, de modo a dar um maior destaque a cada desenho e uniformizar as diferentes representações.

Tal como é referido na obra *El Manual de Dibujo, estratégias de su enseñanza en el siglo*, os meios tecnológicos há muito que surgem associados à elaboração de ilustrações, sendo mesmo indispensáveis para a larga divulgação e reprodução das mesmas:

“La ilustración también esta relacionada íntimamente con las tecnologías de reproducción de imágenes y con las técnicas gráficas en general.”¹⁰

O Desenho

A prática do desenho encontra-se tão sedimentada no nosso quotidiano que já não o pomos em causa. Pergunta-se a alguém o que vê na superfície de uma folha de papel e ela responde:

“- Um cavalo!”

Ao invés de responder que está perante a representação de um cavalo. Ou seja, um objecto representado é automaticamente acolhido no mundo do real como fazendo parte dele.

A crescente afirmação do desenho de carácter científico

Para o homem medieval o relato de objectos inalcançáveis era suficiente para que acreditasse na sua existência e não questionasse a sua veracidade. Ou seja, “ver” não era necessário:

“A imagem do ser em questão perdia-se num universo de referências em que a capacidade de identificação precisa, dependia mais do conhecimento prévio do ser citado do que da descrição dada. E mesmo quando este era reconhecido, era para ser inserido num contexto de compreensão que fazia uso da imagem global fornecida, aproveitando os dados simbólicos com a mesma propriedade que os dados visíveis ou comprováveis. Ou seja, dos pássaros e das flores sabia-se muito e sabia-se pouco.”¹¹

No Renascimento, a mentalidade altera-se totalmente quando a descoberta de novos mundos, leva à necessidade de se registar outras formas de vida totalmente desconhecidas até então. Toma-se essencial definir a divisão entre estudo científico e a mera observação, entre documento e mito.

¹⁰ MOLINA, Jan José Gómez; CABEZAS, Lino; BORDES, Juan, *El Manual de Dibujo, estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Madrid: Cátedra Artes, 2003, p.23.

¹¹ O DESEJO DO DESENHO – Casa da Cerca / Centro de Arte Contemporânea, Almada, 1995, p.18.

*“O ênfatismo dos significados simbólicos, que tinha feito a tradição das ilustrações dos textos medievais, construindo imagens que evocavam as coisas aludidas sem, necessariamente, as reproduzir; deu lugar a uma crescente necessidade de conformação do texto à figura.”*¹²

Foi então necessário redefinir o modo como se via o mundo e o desenho é tido como o meio de eleição para registar as múltiplas descobertas que ocorriam.

As imagens deixam de ser tão simplificadas e ganham progressivamente um maior grau de credibilidade e cuidado, adquirindo assim com o tempo o estatuto de “representação” da realidade.

O objectivo passa a ser o de levar o observador até à coisa desenhada como se esta lhe surgisse ao vivo e não no formato do papel. O artista deve criar uma representação tão realista, tão absolutamente mimética, que quase nos leva a esquecer a sua presença. Ele surge apenas como um intermediário que leva a coisa retratada ao observador.

*“EI arte descriptivo es un regalo para los ojos al recrear la experienda visual.”*¹³

Alguns artistas, ainda não satisfeitos com o grau de detalhe das suas imagens foram explorando novas formas de as enriquecer e de fazer com que estas revelem ainda mais do que a coisa real por eles reproduzida. Ou seja, graças a jogos de simplificação e de síntese, o artista procura expor tudo o que considera interessante revelar de uma dada coisa.

Temos assim a origem do desenho científico que para além de querer dar a conhecer com rigor diferentes elementos da natureza, quer igualmente expô-los de modo a que as suas principais características se tornem evidentes e claras aos olhos do observador. O desenho entra então no domínio da taxionomia (do Grego verbo *τασσεῖν* ou *tassein* = “para classificar” e *νόμος* ou *nomos* = lei, ciência, administrar) e passa a ser visto como um elemento chave em diversas ciências, desde a zoologia, a botânica, a medicina, entre outras.

*“E se acaso as Artes do Desenho, para conseguirem tão úteis e proveitosos fins, se socorrem de outras artes e sciencias, não é igualmente certo que estas sciencias e artes se valem das do Desenho para conseguirem o seu progressivo adiantamento? Não é por meio do Desenho que aprendemos a Geografia, a Botanica, e muitos outros ramos das sciencias naturaes e filosóficas?”*¹⁴

A ilustração científica é especialmente útil e essencial na medida em que permite compreender determinados conceitos ou objectos de estudo, melhor do que com o recurso a palavras. A simplificação, permite que seja mais fácil a análise da sua estrutura e geralmente estas ilustrações vêm acompanhadas por textos explicativos que ajudam o observador a tirar o máximo proveito das mesmas.

O desenho científico permite expor algo de forma mais clara e dirigir a atenção do observador para o que realmente importa de modo mais eficaz do que uma fotografia.

¹² O DESEJO DO DESENHO, op. cit., p.29.

¹³ MOLINA, Jan José Gómez; CABEZAS, Lino; BORDES, Juan, op. cit., p.56.

¹⁴ LINO, Acácio; REIS, Soares dos Reis; LOPES, Adriano de Sousa, “Ver Desenho I” in A aula de desenho, Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes, Almada: Catálogo – Rolimpre, 1989, p.19.

Razão porque tem sido ao longo da história um dos melhores meios de que o homem dispõe para descrever e entender o mundo que o rodeia.

Através do desenho científico é nos possível investigar detalhes, identificá-los, compará-los e classificá-los.

As imagens que são elaboradas tendo em vista uma função taxonómica, seguem determinados parâmetros que permitem a sua melhor visualização. Por exemplo, cada objecto em estudo é colocado isolado num plano de representação frontal, de modo a evitar ruído ou perturbações na leitura do desenho. Ou seja, isola-se o objecto em estudo, retirando-o do seu contexto, de modo a facilitar a sua percepção.

É então que a imagem reproduzida se torna num exemplar, um indivíduo que está ali a representar toda a sua espécie. Em vez de termos um burro mirandês, temos “O burro mirandês”, que nele exhibe as características que melhor definem este animal.

Ou seja, ao elaborar o desenho de cada um dos espécimes animais e vegetais tivemos que ter sempre em conta que estávamos a representar um indivíduo que ali se apresentava como exemplo da sua espécie, razão porque devia evidenciar as principais características que a definem e atenuar as características próprias, os pequenos desvios, que cada indivíduo inevitavelmente traz consigo.

Assim se compreende porque o desenho científico pode ser mais apelativo quando se quer dar a conhecer uma determinada espécie, dado que outros meios de registo como a fotografia, ao apresentarem um indivíduo, não o poderiam “limpar” de todos os pequenos detalhes singulares que o fazem distinguir-se dos seus pares. O desenho permite uniformizar a espécie e dar a conhecer as características que melhor a definem.

Preconceitos a combater

Acreditamos que uma grande maioria das pessoas tende a ver no desenho algo incompleto, não tão relevante como uma pintura ou uma escultura, devido ao facto de por diversas vezes este servir como um esboço, uma preparação, para essas mesmas formas de Arte ditas Maiores.

Contudo, o desenho possui um grande valor artístico próprio e merece ser respeitado pelas suas qualidades e não ser meramente visto como um meio para atingir um fim. A sua prática é essencial pois permite-nos aperfeiçoar a técnica e treinar o olhar.

“(…) el desarrollo del dibujo como forma artística com gran valor por derecho propio.”¹⁵

O desenho é a base de tudo e a sua importância não deve ser menosprezada. Infelizmente, acreditamos que actualmente as instituições de Arte, escolas e academias tendem a atribuir cada vez menos importância à prática e ao aperfeiçoamento da técnica e a atribuir todo o ênfase à criação de obras ditas mais “conceptuais” e “livres”. Por experiência própria podemos afirmar que o desenho mais rigoroso ou realista tende a ser visto como algo inferior, menos relevante, monótono e desprovido de interesse, dentro do seio académico. Como tal, a sua prática tende a diminuir dentro destas mesmas instituições:

“In the past 25 years or so, art students have been encourage to ignore technique and put their energies into “creativity”. The belief has been that you

¹⁵ LAMBERT, Susan; BLUME, Hermann, *El Dibujo, Técnica y Utilidad, Una introducción a la percepción del dibujo*, Madrid: 1985, p.57.

should develop a vision and then, having found something to say, the means of saying it will be discovered automatically."¹⁶

De modo a conseguirmos ser comunicadores visuais eficientes temos que praticar as nossas capacidades técnicas e explorar diferentes modos de criar imagens:

*"When we are young our seeing, drawing, reading and writing develop alongside each other; but there is particular emphasis in our society on literacy and the ability to comprehend mathematical concepts. As the teaching in these subjects propels us forwards, our ability to communicate in visual terms remains undeveloped until eventually discard this means of communication, since it compares so unfavourably with our developing abilities in other directions. The cult of "child art" and the belief that creativity must be allowed to grow unhindered and uncorrupted also play their part in slowing down our visual development"*¹⁷

A importância de aprender a ver

"O Grande livro do mundo não pode ser entendido se antes não se começar a entender a língua e a conhecer os caracteres em que está escrito o universo (...). Ele está escrito numa língua matemática e os caracteres são triângulos, círculos e outras figuras geométricas, sem os quais é impossível entender humanamente, palavras."

Galileu Galilei

Para conseguirmos passar para um plano bidimensional tudo aquilo que nos rodeia no mundo físico, tridimensional, temos que aprender a olhar, a ler o que vemos, de modo a depois o podermos traduzir na forma de desenhos.

É um grande erro julgar que no desenho podemos reproduzir a realidade objectiva tal qual esta se nos apresenta, pois esta atitude só nos leva a desenhar aquilo que achamos que vemos ao invés de utilizar os nossos olhos para de facto ver o que se dispõe à nossa frente.

*"Todas as vezes que o pintor afirma imitar as coisas como as vê, está a errar. Representá-las-á segundo a sua defeituosa imaginação e realizará um mau quadro. Antes de empunhar o lápis ou o pincel, ele deve ajustar os seus olhos ao raciocínio segundo os princípios da arte que ensina como ver as coisas, não só como se vêem, mas também como devem ser representadas. Porque às vezes seria um erro pintar exactamente como os olhos vêem, por mais paradoxal que isto possa parecer."*¹⁸

O que temos na superfície do papel é a interpretação daquilo que o artista observa e é preciso ter em conta que o olhar não é todo igual, cada pessoa vê e interpreta o mundo do seu modo específico. Logo, o modo como cada indivíduo representa o que vê, os códigos, os meios que opta para o fazer, será sempre diferente de artista para artista.

¹⁶ SIMPSON, Ian, Drawing Seeing and observation, Londres: A & C Black, 1992, p.11.

¹⁷ Id., ibidem.

¹⁸ MASSIRONI, Manfredo, Ver pelo Desenho, aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos, Lisboa: Edições 70,1982, p.20.

*“(...) ningún artista puede dibujar «lo que ve» completamente al margen de cualquier convención.”*¹⁹

O que pode parecer essencial para uma pessoa, pode ser totalmente ignorado por outra. Tudo depende do olhar, da interpretação que cada um faz do mundo que o rodeia.

A verdade é que à medida que fomos elaborando os diferentes desenhos no decorrer deste estágio fomos nos apercebendo que o modo como víamos e analisávamos os objectos em estudo foi igualmente sofrendo alterações.

Inicialmente quando nos deparávamos com um animal cuja fisionomia desconhecíamos até ao momento e que nos parecia deveras confusa, a primeira tendência era cair num certo desamparo e o nosso olhar perdia-se divagando sobre os diferentes elementos, sem ter grande noção de por onde começar. Contudo, à medida que fomos realizando mais e mais experiências no âmbito deste estágio, fomos ganhando confiança e treinando o nosso olhar, de modo a que quando nos deparávamos com tais desafios o nosso olhar rapidamente tecia uma série de comparações entre as diferentes partes que constituíam o objecto a representar, os seus detalhes, tipo de textura, etc.

Ou seja, à medida que vamos exercitando a nossa mente e a acostumamos a descodificar o que vê, mais eficazmente conseguimos traduzir essa informação para o plano bidimensional. A prática toma este exercício muito mais natural e ajuda-nos a perder o receio de transferir realidades, que no início podem parecer muito complexas, para o papel. Rapidamente passamos a determinar os aspectos que devemos destacar no desenho, assim como os jogos de contraste que melhor os irão enfatizar.

Por vezes vimo-nos forçados a mergulhar em detalhes de modo a descobrir quais eram de facto importantes e mereciam ser mantidos:

*“One should try at least once to draw every leaf on a tree in order to understand what each one is worth. Once we have seen one leaf, the amount of new information carried in other leaves is infinitesimal. One leaf will do, perhaps, as well as the form of the tree.”*²⁰

Se não possuímos a habilidade de seleccionar com o nosso olhar os elementos importantes a representar então o nosso trabalho corre o risco de se tornar incoerente e desconecto. Devemos ter sempre em mente que os pormenores que constituem o nosso desenho não podem fazer com que a sua forma se tome imperceptível ou desfocada, aos olhos de quem o analisa.

No desenho o processo de selecção é assim essencial e geralmente algo radical.

Por exemplo, no caso das espécies vegetais, executámos vários registos gráficos das árvores, das suas folhas e respectivos frutos. De modo a tornar a leitura destes elementos mais perceptível e estimulante para o observador, optámos por organizar um pequeno esquema, no qual surge o recorte da Árvore, ou seja, a sua forma característica delimitada numa mancha de cor plana, com a sua folha e fruto dispostos em redor.

*“Os pontos de vista diversificados, na distinção das plantas, estão na base da construção visiva de um indivíduo único.”*²¹

¹⁹ MOLINA, Jan José Gómez; CABEZAS, Lino; BORDES, Juan, op. cit., p. 46.

²⁰ BOWEN, Ron, Drawing Masterclass, the Slade school of Fine Arts, Boston: Bulfinch Press Book, 1992, p.99.

²¹ MASSIRONI, Manfredo, op. cit., p.63.

De modo a elaborar as representações esquemáticas das árvores, observámos vários exemplares de cada espécie e semicerrámos os olhos de modo a descobrir as formas maiores que as constituíam, ignorando factores como a sua textura ou os efeitos de luz e sombra. Como resultado, obtivemos representações simples, esquemáticas e claras de cada uma das árvores, o que permite ao observador ficar com uma noção das suas formas características.

Ao elaborar este trabalho apercebemo-nos da importância do olhar, e do modo como processamos a informação por este obtida. Acima de tudo toma-se essencial que olhemos para o objecto a desenhar com a mente aberta e livre de ideias feitas.

O saber desenhar relaciona-se mais com o desenvolvimento de uma visão perceptiva do que com a aquisição de competências manuais.

No nosso processo de desenho começamos sempre por simplificar aquilo que vemos, traduzindo o objecto em estudo às suas formas mais básicas e simples. Por exemplo, ao observar uma galinha começámos por esboçar no papel as formas dominantes que definem a sua anatomia recorrendo a linhas suaves, para esboçar elipses que a pouco e pouco vão delimitando o corpo arredondado desta ave.

De modo a distinguir tamanhos e escalas e criar proporções correctas, executamos diversas medições e só quando estas se encontram bem definidas é que passamos à execução de pormenores e tons de preenchimento.

Quando desejamos descobrir se uma determinada secção do nosso desenho se encontra bem proporcionada limitamo-nos a compará-la com as restantes. Este processo foi por vezes demorado, e envolvia a execução de diversas linhas, até que a escala do objecto em estudo ficasse bem estabelecida na superfície do papel:

“Esquissos são as primeiras linhas ou traços que se fazem com a pena, ou com o carvão, dados com grande mestria e depressa, os quais traços compreendem a ideia ou invenção do que queremos fazer e ordenam o desenho; mas são linhas imperfeitas e indeterminadas, nas quais se busca e acha o desenho e aquilo que é nossa tenção fazermos.”²²

É fundamental que antes de se dar início ao desenho final se passe algum tempo a desenhar, apagar e redefinir as principais formas e limites do desenho, recorrendo a um lápis duro de modo a não marcar a folha com diversos traços a negro que podem danificar o papel.

Caso resolvêssemos desenhar primeiro a cabeça de um animal, e em seguida o seu pescoço, patas, etc, sem definir logo à partida a sua forma geral (o formato base do seu corpo), iríamos deparar-nos com fortes dificuldades. Ou seja, é muito difícil executar um desenho no qual vamos adicionando pequenas secções, sem antes definir o seu todo, dado que, o acto de desenhar exige que se vá constantemente estabelecendo relações entre as diferentes partes que constituem o objecto em estudo.

Por vezes, para desenhar com um maior grau de realismo toma-se necessário “esquecer” temporariamente o que sabemos sobre um determinado objecto, de modo a conseguir representá-lo. Só assim podemos deixar certos preconceitos e maneirismos de lado e de facto “ver” o objecto que se apresenta perante os nossos olhos. Por exemplo, ao observar a pena de um galo tínhamos que nos abstrair do facto que estávamos a observar uma pena e fixar a nossa mente nos diferentes tons e traços que esta nos apresentava. Caso contrário acabaríamos por nos limitar a representar a ideia que já possuíamos da aparência de uma pena, o que iria resultar numa representação esquemática e rígida.

²² O DESEJO DO DESENHO, op. cit., p.33.

O importante sim, é focarmos a nossa atenção na variação de tons que conseguimos identificar no objecto que pretendemos representar. Se dedicarmos todo o nosso esforço na elaboração desse jogo de claros-escuros, manchas e traços, luz e sombras, sem que tomemos consciência disso acabamos por representar toda uma secção do nosso desenho, com uma maior grau de realismo e perfeccionismo que alguma vez suspeitávamos possuir.

Ou seja, frequentemente o artista pode julgar que aquilo que lhe falta para melhorar os seus desenhos é a técnica para os executar. Contudo, a dificuldade está sim na análise do objecto a retratar:

“Generally, when people say, “I can see it but I can t draw it”, they cannot really see (and thus understand) their subject.”²³

O desenho envolve a criação de ilusões e tudo depende do olhar de quem o executa, razão pela qual este deve que ser treinado, caso contrário, muito do que nos rodeia chega mesmo a passar despercebido aos nossos olhos:

“Students often approach a studio situation or some outdoor subject and report that they can find nothing that interests them, but the most trite and conventional subject contains some aspects waiting to be discovered by those who are ready to investigate.”²⁴

Este estágio levou-nos a trabalhar na representação de certos espécimes animais e vegetais que desconhecíamos até ao momento e que nunca colocáramos a hipótese de desenhar. À medida que fomos praticando e se tornou necessário realizar diversos desenhos de espécies muito diversificadas, fomos desenvolvendo um novo prazer e vontade de explorar objectos que até então não atraíam a nossa atenção.

Por exemplo, após termos realizado diversos esboços e desenhos finais onde surgem representadas espécies vegetais da família das couves, passámos a olhar com um novo interesse e curiosidade os referidos espécimes. Agora, ao passar junto a um campo de cultivo, para além de conseguirmos identificar espécies como a couve-galega ou a couve penca, vemos com maior clareza os pequenos detalhes que melhor as caracterizam e frequentemente nos sentimos impelidos a pegar numa folha de papel e num lápis e passar à sua representação.

Ou seja, quanto mais treinamos o nosso olhar, mais passamos a ver, mais conseguimos desenhar.

“Dibujar es, primeramente, mirar com los ojos, observar, descubrir. Dibujar es aprender a ver.”²⁵

Le Corbusier

“(…) enseñar a dibujar es enseñar a mirar (...)”²⁶

Um desenho nunca é a mera representação mecânica de um objecto, dado que este possui sempre um significado emocional, uma visão própria, fruto da mentalidade do artista

²³ SIMPSON, op. cit., p.15.

²⁴ SIMPSON, op. cit., p.97.

²⁵ MOLINA, J. José Gómez, Las lecciones del dibujo, Madrid: Cátedra, 1995, p.609.

²⁶ MOLINA, Jan José Gómez; CABEZAS, Lino; BORDES, Juan, EI Manual de Dibujo, cit., p.44.

que o executou. Mesmo quando copiamos a imagem de outra pessoa acrescentamos algo nosso. Tudo depende da intenção do artista, da atitude que este assume perante o objecto a representar.

Assim, se justifica que de diferentes artistas resultem diferentes representações de um mesmo objecto.

“Hay tantas realidades como ojos” (Julio Caro Baroja)²⁷

A luz, um elemento a manipular

Por vezes o artista necessita de recorrer a alguma astúcia e criar efeitos de luz nos seus desenhos que na realidade não existem, de modo a poder tomar as suas ilustrações mais eficazes. Ou seja, o artista pode criar a sua luz, e ocultar aquela que desejar, pois ele é livre para no seu desenho manipular este elemento com vista a obter efeitos mais fortes e apelativos.

“Skilled artists can create these light conditions even though they do not exist.”²⁸

De facto, esta capacidade de manipulação da luz é mesmo imperativa se pensarmos no artista que faz desenho ao natural, compreendemos que para fazer uma representação coerente e realista, este terá inevitavelmente que inventar a sua própria luz, pois aquela que ele observa no mundo real encontra-se em constante mutação ao longo do dia.

“(…) artists cannot draw what they see. If the actual light does not behave properly - if lights and darks are inconsistent - he must be able to create, alter, or quench sources of light.” (pg. 66)²⁹

Outra razão, que leva a esta necessidade de manipulação da luz recai no facto desta frequentemente desvirtuar a forma real dos objectos, por vezes transfigurando-os totalmente. O artista tem assim que distorcer aquilo que observa de modo a criar uma imagem que seja mais credível e realista aos olhos de terceiros. Torna-se necessário distorcer a realidade para a tornar mais credível.

“The light that plays upon a form frequently- almost invariably- does not reveal the true shape of the form.”³⁰

Resumindo, um artista com experiência não representa exactamente aquilo que vê, mas sim aquilo que ele sabe que irá promover a ideia de realidade.

O contraste entre claro-escuro é um dos melhores meios de que dispomos para criar a ilusão de forma e para atribuir uma maior força às nossas composições. Contudo, temos que jogar com cuidado com estes contrastes. Por exemplo, quando queremos desenhar um pormenor numa área muito iluminada devemos fazê-lo muito leve ou mesmo omiti-lo, de modo a não cair no erro de atribuir toda a ênfase a um único detalhe. Caso resolvêsemos executá-lo com uma linha muito forte e demarcada, o resultado final poderia revelar-se pouco credível e incoerente.

Outro aspecto igualmente importante, trata-se da linha de contorno que deverá desaparecer quando se apresenta adjacente a áreas muito iluminadas. Ou seja, quando uma linha percorre uma forma deve apresentar as características dessa mesma forma. Se a linha percorre uma área a negro a linha deverá ser negra, numa área iluminada, será

²⁷ Id., Ibidem.

²⁸ HALE, Robert Beverly, *Drawing Lessons from the Great Masters*, Watson-Guption, 1964, p.62.

²⁹ HALE, Robert Beverly, op. cit., p.66.

³⁰ HALE, Robert Beverly, op. cit., p.62.

clara, e nas zonas muito iluminadas deverá ser quase inexistente. O contorno não tem que percorrer todo o limite da forma.

A medida que executávamos os desenhos fomos explorando diferentes formas de criar a ilusão de volume, recorrendo a sombreados contínuos, leves e delicados que quando justapostos a linhas pesadas e bem delineadas, enfatizam o volume do objecto; e a linhas paralelas que se cruzam criando áreas com tons mais densos, transmitindo igualmente um sentido de volume e solidez mais carregado.

De modo a criar efeitos de luz mais fortes jogámos sempre com o contraste entre áreas onde a luz se difunde e áreas submersas nas mais profundas sombras. Tendo como referência estes dois extremos opostos podíamos depois explorar diferentes padrões tonais nas nossas representações.

Para criar a ilusão de luz, em alguns casos salvaguardámos os brancos, mantendo certas áreas livres da grafite, no branco original da folha de papel. Ao passo que noutras situações trabalhámos dentro de uma gama de tons mais escuros e só no fim recuperámos alguns brilhos, graças ao recurso à borracha maleável, que possui a vantagem de poder ser moldada de modo a criar pontas que nos permitem remover pequenos detalhes ou criar pequenos pontos de luz no desenho. Deste modo, conseguimos criar fortes contrastes tonais, criando a ilusão de zonas iluminadas, e revelar o brilho do branco do papel em pontos estratégicos.

Inicialmente, quando desejávamos criar a ilusão de que uma forma se encontrava à frente de outra, a nossa tendência era intensificar a sombra que a primeira projectava na forma que se encontrava imediatamente atrás:

“(...) beginners usually darken or blacken the rear form to make the form in front stand out”³¹

Contudo, à medida que fomos executando mais e mais experiências apercebemo-nos que para fazer ressaltar uma forma devemos torná-la mais forte e não intensificar a sua sombra.

Numa composição as formas que se encontram mais a negro, ressaltam e automaticamente o nosso cérebro assume que estas se encontram à frente das que se apresentam mais claras.

Luz reflectida

Um dos recursos mais poderosos de que dispomos para criar a ilusão de tridimensionalidade chama-se luz reflectida. Esta trata-se de um segundo foco de luz independente, menos intenso do que o principal e que geralmente parece surgir algures por detrás do objecto ou do seu lado

“(...) the decision as to whether reflected light comes from above or below depends upon his will.”³²

É importante termos em conta a intensidade desta luz de modo a não prejudicar a forma do objecto representado.

Concluindo, de modo a executar o seu desenho, o ilustrador deve escolher as formas a desenhar e apresentá-las com uma iluminação que melhor as exponha. Caso não goste

³¹ BOWEN, Ron, op. cit., p.65.

³² Id., ibidem.

da luz natural que lhe é apresentada então deverá inventar outras, lembrando-se sempre de criar um jogo eficaz entre luz e sombra.

O contraste

No início do nosso estágio quando nos deparávamos com um novo objecto de estudo sentíamos a necessidade de desenhar absolutamente tudo o que se apresentava perante o nosso olhar. Contudo, à medida que nos fomos apercebendo do estado ambíguo e caótico que tomava conta de vastas áreas dos nossos desenhos, e de como se tornava praticamente impossível salientar qualquer pormenor, resolvemos reformular a nossa atitude.

Com o tempo apercebemo-nos que os detalhes são essenciais, mas que devemos aprender a utilizá-los, dado que, por vezes será necessário ocultar alguns de modo a poder salientar outros. Os pormenores não devem atrair a atenção total do observador pois tal resulta numa perda da noção da forma geral. Existe assim a necessidade de jogar com eles, eliminando alguns em prol de terceiros e da forma.

O recurso ao contraste é um dos melhores métodos de que dispomos para salientar elementos, pois tudo se torna mais evidente quando colocado junto ao seu oponente. Uma linha fina, parece ainda mais fina quando colocada perto de uma linha grossa.

“Its quite singular how very little contrast will sometimes serve to make an entire group of forms interesting which would otherwise have been valueless.”

33

Contudo, um contraste exagerado vulgariza a imagem e portanto este valioso recurso deve ser manipulado de forma reflectida e subtil de modo a que o observador veja no resultado final um efeito de surpresa e não de choque.

O artista deve saber jogar com o contraste, ser moderado, dando mais ênfase a determinadas zonas do seu desenho em detrimento de outras. Ou seja, o desenho não pode ser todo ele demasiado harmonioso e sem contraste, mas ao mesmo tempo se tentarmos dar o máximo de ênfase a todas as partes que o constituem, este apenas terá ruído, e o observador ficará confuso sem saber para onde dirigir o seu olhar.

De modo a tomar o contraste mais eficaz devemos associá-lo à lei da continuidade, causando uma quebra suave mas inesperada que tornará a composição mais apelativa. Sem o recurso ao contraste as imagens tomam-se ambíguas, monótonas, irrealis e pouco apelativas.

A Textura

O mundo que nos rodeia apresenta-se repleto de diferentes texturas e um dos grandes desafios que se aduz aos artistas trata-se de descobrir meios de atribuir aos seus desenhos essa mesma qualidade. Se a ignorarmos a representação tende a parecer fraca e incoerente.

A textura atribui realismo e autenticidade, razão porque quando a representamos temos que ter em atenção diferentes aspectos desde a superfície onde elaboramos o desenho, os materiais a que recorreremos para o fazer, e o recurso a um complexo e rico jogo de linhas e uma boa dose de criatividade.

Por vezes estamos tão habituados a ter por garantidas as coisas que nos rodeiam que

³³ RUSKIN, John, *The Elements of Drawing*, illustrated edition with notes by Bernard Dunstan, London: The Herbert Press, 1991, p.145

não paramos para prestar atenção à sua constituição, às suas características mais minimais. Porém, ao ter que elaborar a representação cuidada e pormenorizada de diversos objectos deparámo-nos de repente com pormenores que nos fascinaram e cuja existência desconhecíamos. Ao desenhar elementos como as folhas de um trevo violeta ou os olhos de uma abelha apercebemo-nos de detalhes que nos maravilham, como por exemplo, o facto de os olhos da abelha se encontrarem repletos de pequenos pêlos ou o facto das folhas das amoreiras apresentarem um padrão extremamente complexo, apesar das suas dimensões incrivelmente diminutas.

No decorrer deste projecto vimo-nos assim obrigados a examinar de perto a superfície de objectos que geralmente nos são familiares, tais como uma maçã, favas ou um medronho. No momento em que nos encontrávamos a representá-los, recorremos frequentemente à iluminação de candeeiros de mesa, que colocávamos junto ao objecto em estudo com a luz a incidir de lado, com uma ligeira inclinação, de modo a fazer realçar a complexidade da sua superfície.

A luz é assim uma excelente aliada que possuímos quando representamos texturas, pois desencadeia todo um jogo de claro/escuro que toma mais evidentes as características texturais de cada objecto.

A importância do material

Quando desejamos recriar uma textura devemos ter sempre em consideração os materiais que escolhemos para o efeito, desde os suportes aos riscadores, pois estes podem influenciar e mesmo determinar o resultado obtido.

“The textural character of a drawing is influenced by the nature of the surface being depicted, the choice of materials and the manner in which they are used, plus the inventiveness of the artist. Expressiveness, in turn, is determined by the textural character of each artist’s style.”³⁴

Ou seja, a escolha do material e as técnicas empregues são fundamentais quando desejamos atribuir textura às nossas representações. À medida que fomos elaborando os diversos desenhos apercebemo-nos que devíamos optar por diferentes tipologias do papel conforme o animal que fossemos representar.

Quando desenhávamos aves escolhíamos papel liso, no qual o lápis desliza sem interrupções sobre a superfície e permite criar linhas finas e texturas suaves. Quando pretendíamos representar animais cujo corpo se encontrava repleto de pêlo grosso, optávamos por papel mais texturado e de maior gramagem. Assim torna-se mais fácil criar representações realistas dos espécimes animais e vegetais em estudo. O pêlo espesso de um burro mirandês salta entre a textura rugosa do papel, ao passo que as penas de um ganso apresentam-se suaves e leves numa superfície pouco texturada escolhida de propósito para o efeito.

De facto, o acto de desenhar aves no âmbito deste projecto foi algo que nos deu muito prazer, pois há medida que íamos analisando diferentes modos de passar para o formato do papel animais tão ricos em pormenores, texturas e personalidade, fomos desenvolvendo uma nova apreciação pelos mesmos.

Há quatro séculos atrás Ulisses Aldrovandi, um naturalista italiano, foi um dos primeiros homens dos tempos modernos a criar uma compilação de ilustrações sobre

³⁴ MENDELOWITZ, op. cit., p.113.

aves e quando o questionaram sobre o seu trabalho, referiu: “- It is accompanied with the most exquisite and astonishment.”³⁵

Na obra *The Bird illustrated 550-1900*, temos a seguinte ponderação:

*“There have been many efforts to explain why people become fascinated, even obsessed, by birds. It may be the feeling of freedom that birds impart, or an aesthetic appreciation of their beauty, or an acute identification with nature that they provoke. Whatever it is that touches them, men have watched and portrayed birds for millennia.”*³⁶

Como referimos, o riscador utilizado é igualmente importante, razão pela qual optámos por lápis mais moles para desenhar o pêlo (4B e 6B) e mais duros no caso da representação das penas das aves (3H, B, 2B).

No caso do burro mirandês vimo-nos forçados a refazer uma grande porção da sua representação (cerca de ¼) quando demos conta que o modo como nos encontrávamos a elaborar a textura do seu pêlo padecia de uma grande falta de autenticidade.

Rapidamente identificámos a razão do problema. Encontrávamo-nos tão focados nos mais ínfimos detalhes de cada pêlo que começámos a representar pêlo por pêlo, o que tornava o desenho pouco realista, duro e infantil. Foi só quando começámos a ver as grandes manchas de pêlo como um jogo de tons que variam entre os bem iluminados brancos e os tons mais negros que se escondem nas sombras, que entendemos como poderíamos criar uma textura convincente. Salvaguardando o tom branco natural do papel, fomos definindo as zonas mais iluminadas, enquanto que as zonas do pêlo que se encontram mergulhadas em sombras, eram preenchidas com o tom negro de um lápis de grafite mais mole (4B ou 6B). Os tons intercalados variavam numa escala de cinzas para os quais recorriamos aos lápis HB, B e 2B.

No caso do porco bisaro optámos por utilizar a técnica de stippling, recorrendo a um aparo e a tinta-da-china, de modo a criar uma textura que mais se assemelhava à realidade. O corpo deste animal apresenta uma pelagem pouco farta e geralmente apresenta extensas manchas escuras, algo azuladas, sobre o corpo rosado. A técnica de stippling permitiu-nos representar estas manchas, assim como destacar sombras de modo a dar uma maior noção de volume à representação do animal.

*“Stippling is the most common method used for shading.”*³⁷

O desenho, um meio de ilustrar o passado

O Homem sempre se sentiu impelido a investigar o seu passado e a tentar criar imagens que o ilustrem.

“Quando o pensamento e o poder de criação, aliados à segurança do estudo e ao senso crítico, podem fazer ressurgir e reviver o que morreu, a sciencia do

³⁵ KASTNER, Joseph, *The Bird Illustrated, 1550-1900: From the Collections of the New York Public Library*, Nova Iorque: Harry N Abrams, 1988, p.10

³⁶ Id., *Ibidem*.

³⁷ MENDELOWITZ, op. cit., p.304.

Passado deixa de ser um frio exame de anatomia, para se converter na ligação atractiva da nossa própria vida a outras vidas distantes. ³⁸

Francisco Martins Sarmiento pertenceu a uma geração de estudiosos que ansiava por desbravar caminhos ignorados e vibrava a cada descoberta arqueológica, tal era o desejo de desvendar o modo como viveram alguns dos nossos antepassados mais remotos. As suas incansáveis buscas por vestígios arqueológicos na região da Citânia de Briteiros levaram à compilação de uma extensa colecção de artefactos e estudos que ainda hoje nos vão fornecendo valiosas pistas sobre o nosso passado:

“ (...) os resultados dessas explorações foram os mais fecundos para o conhecimento das nossas origens. Sarmiento foi um iniciador, um precursor e um mestre: deixou uma Obra que se impõe, desbravou caminhos ignorados, criou e orientou discípulos.” ³⁹

Durante anos Sarmiento realizou na Citânia diversas campanhas arqueológicas que revelaram ao mundo a monumentalidade das estruturas castrejas que ainda hoje se encontram num excelente estado de conservação.

Tendo em conta que a Citânia de Briteiros foi povoada durante o período proto-histórico torna-se, como é óbvio, algo difícil criar imagens que ilustrem com o máximo de exactidão o que ocorria nessa época. E sempre que novas descobertas acontecem e os dados sobre o nosso passado se vão tornando mais claros e sólidos, revela-se por vezes necessário corrigir algumas ideias que se tinha como dogmáticas. Como tal, certas representações têm que ser reformuladas à medida que novas informações vão surgindo.

“Conviction and uncertainty have always had equal footing in historical and scientific investigation.” ⁴⁰

Neste momento do projecto chegámos a pôr em causa as nossas capacidades para executar ilustrações com tão alto rigor científico, pois receávamos cometer alguns erros devido à nossa falta de conhecimentos arqueológicos mais aprofundados sobre o tema. Contudo, com o apoio do arqueólogo Gonçalo Cruz, procedemos à execução de diversos estudos e fomos ganhando mais confiança, o que nos permitiu elaborar ilustrações progressivamente mais creíveis e correctas a nível científico.

Compreendemos então que apesar de ser importante o conhecimento mais aprofundado sobre os temas a representar nas ilustrações, o que é realmente essencial é que treinemos o nosso olhar de modo a conseguirmos perceber os elementos que devemos evidenciar nos nossos desenhos. Aqueles que definem e caracterizam o objecto que temos perante nós e queremos transcrever para o formato do papel:

“Cézanne made drawings of rock formations but there is no evidence that he had exceptional knowledge of geology.” ⁴¹

³⁸ CARDOZO, Mário, Homenagem a Martins Sarmiento, Miscelânea de estudos em honra do investigador vimaranense, Edição da Sociedade Martins Sarmiento, Subsidiada pelo Ministério da instrução pública e pela junta de educação Nacional: Guimarães, 1933, p.3.

³⁹ CARDOZO, Mário, op. cit., p.2.

⁴⁰ BOWEN, Ron, op. cit., p.107.

⁴¹ SIMPSON, op. cit., p.63.

“A really enquiring eye may be able to unravel and translate subject matter that is not really fully understood except by, for example, a scientist, but detailed knowledge of the object is not, on its own, enough. It is necessary, first and foremost, to have a knowledge of drawing and translation from observation and while an understanding of the objects being studied is useful it is not a prerequisite of producing a “good drawing.”⁴²

Nesta fase do nosso trabalho deslocámo-nos por diversas vezes à Citânia de Briteiros onde esboçávamos desenhos e tirámos numerosas fotografias, de modo a conceber reconstituições que fossem fiéis à realidade. Assim, elaborámos diversos esboços que depois expusemos ao arqueólogo Gonçalo Cruz, de modo a certificar-nos que dados como a altura das paredes das habitações ou a disposição das pedras que as compunham, se encontravam correctas. Só quando recebíamos a sua aprovação é que passávamos à elaboração dos desenhos finais:

“(…) it is important that art students especially those who might want to become illustrators, learn to follow assignments, accept criticism and suggestions made by instructors (…)”⁴³

“Since most illustrators are required to submit preliminary sketches for approval, students are urged to adopt the habit of making rough working drawings before starting out to do the finished presentation piece.”⁴⁴

A representação de um complexo habitacional

Na região onde se encontra a Citânia existe uma grande quantidade de granito o que permitiu a construção das habitações e as muralhas do castro. De modo a retirar as pedras dos seus afloramentos, os homens colocavam cunhas de madeira que depois eram molhadas de modo a dilatarem e partirem a rocha.

Na acrópole, que ocupa uma área de cerca de 7 hectares, foram já identificadas mais de uma centena de unidades domésticas, que se encontram organizadas em pequenos bairros, dado indicador de uma elevada densidade populacional.

As construções adaptaram-se claramente ao terreno irregular e é perceptível uma organização cuidada e habilidosa do espaço.

Os conjuntos habitacionais familiares encontram-se delimitados por muros e a organização dos bairros segue uma planta aproximadamente ortogonal, estrutura que está de acordo com o modelo do Proto-urbanismo.

Uma das características mais significativas do habitat castrejo trata-se da planta circular, com ou sem vestíbulo, e com algumas dependências adjacentes. Os núcleos familiares, compostos de quatro a cinco divisões circulares, envolviam um pátio com pavimento lajeado para onde convergiam as portas das diferentes divisões. Estes pátios centrais tinham um papel importante na vida familiar e era neles que provavelmente se desenrolavam as actividades diárias familiares.

Na representação que elaborámos de uma unidade doméstica, tentámos dar a entender que esta se encontra constituída por três casas distintas, que rodeiam um pátio lajeado,

⁴² SIMPSON, op. cit. p.65.

⁴³ MENDELOWITZ, op. cit., p.305.

⁴⁴ Id., Ibidem.

que era depois coberto com um tecto de palha que unia as diferentes divisões. Contudo, nesta representação não incluímos o referido tecto de modo a tornar mais perceptível a organização das diferentes divisões, que caso contrário ficariam totalmente tapadas. Vistas de longe estas unidades familiares assemelhavam-se então a montes, sendo muito difícil para um observador exterior compreender a sua organização interna. Após realizarmos uma série de esboços na Citânia e de consultarmos o arqueólogo Gonçalo Cruz, utilizámos uma mesa de luz para passar do esboço a lápis, para o trabalho final a caneta de tinta-da-china, numa folha de grandes dimensões, com cerca de um metro por setenta centímetros.

A primeira tentativa que executámos não nos deixou satisfeitos dado que o resultado final se apresentava algo imperfeito e ambíguo. As pedras que constituíam as paredes das casas apresentavam um contorno marcado de modo exagerado, o que dificultava a correcta leitura da imagem. Ou seja, em vez de parecer que as pedras se encontravam encaixadas na construção, dava a impressão que todas elas competiam pela máxima atenção do observador, e a sua forma recortada pelo forte contorno a negro destruía a sensação de tridimensionalidade. Outro dos problemas que este primeiro desenho representava era o facto de os telhados se encontrarem muito “duros”, com linhas pouco diferenciadas das linhas que compunham as pedras em baixo. Ou seja, o tratamento plástico atribuído a pedras assemelhava-se ao tratamento que fora dado ao telhado composto por canas e palha.

Repetimos então a representação deste complexo habitacional e desta vez tentámos dar um tratamento plástico diferente aos telhados. Quando expusemos o resultado ao arqueólogo Gonçalo Cruz descobrimos que seria necessário fazer umas pequenas correcções, tanto no formato do telhado de uma das habitações, como no pavimento do chão.

Por fim, conseguimos terminar esta representação onde explorámos um jogo de linhas que vão alternando progressivamente entre mais finas e mais grossas, de modo a criar uma composição mais dinâmica, realista e rica. Foi igualmente acentuado o contraste entre os dois elementos, os telhados de palha e as paredes de pedra, de modo a evidenciar as características plásticas de cada um destes materiais de construção.

A Casa do Conselho

Uma das reconstituições que elaborámos do complexo habitacional da Citânia de Briteiros trata-se da casa do Conselho, a qual que terá servido como local de encontro e convívio para grandes grupos de pessoas (até cerca de 70) e onde provavelmente eram discutidos importantes temas do povoado:

“No âmbito da comunidade, a distribuição e usufruto dos recursos colectivos seria regulada pelo Conselho das linhagens ou famílias mais ilustres, que se reuniam na grande casa, voltada a sul, de onde se dominava uma vasta panorâmica sobre o Rio Ave.”⁴⁵

A sua planta circular, com cerca de 11 metros de diâmetro apresenta ao longo da parede interior um banco e ao centro da estrutura encontrar-se-ia no passado uma lareira. A casa do Conselho situa-se num ponto estratégico do castro, junto da primeira muralha e afastado das estruturas domésticas, dado indicador da sua importância.

⁴⁵ CITÂNIA DE BRITEIROS, POVOADO PROTO-HISTÓRICO, Sociedade Martins Sarmento, Guimarães: ESAG, 2007, p.46.

Tal como surge referido na obra, *Citânia de Briteiros, Povoado Proto-histórico*, editada pela Sociedade Martins Sarmento em 2007, o facto de termos provas que a população se reunia em conselho, para muito possivelmente discutir questões de segurança e de cariz defensivo, indica-nos que este povo já se encontrava bastante organizado:

*“Este aspecto é muito importante porquanto a estrutura social das comunidades proto-históricas é um dos temas mais discutidos nestes últimos anos. De um modo geral os investigadores, mais baseados na historiografia do que em dados arqueológicos, propõem modelos demasiado estáticos, como se estes povos se tivessem cristalizado no tempo, paralisados, aguardando a chegada do Império Romano.”*⁴⁶

O Balneário

Por fim, executámos a representação do balneário, um dos edifícios mais importantes da Citânia de Briteiros, do qual muito se tem escrito ao longo dos tempos:

*“Apenas os edifícios destinados a banhos se destacam, pelo seu aparato e técnica construtiva, como monumentos especiais do conjunto arquitectónico castrejo. Estamos a referir-nos aos monumentos hipogeus com câmaras de grande monólitos talhados e com ornamentação do tipo da “Pedra Formosa” de Briteiros (que era, aliás, elemento de um deles), e cuja função tem sido objecto de controvérsia, tendo-se vulgarizado como «fornos crematórios» postos em relação com o rito funerário dos povos castrejos. Esta e outras hipóteses, como a dos fornos de cozer pão ou de fundição, que lhes foram atribuídas sem o devido fundamento, devem hoje ser postas à margem, não se vendo para estes monumentos outra função que a de lugares de banhos públicos (...)”*⁴⁷

Ao elaborar diversos esboços fomos-nos familiarizando com a estrutura bem peculiar deste balneário:

*“Obedecendo a uma morfologia tripartida, a estrutura do balneário que se observa a Sudoeste, e que corresponde a um padrão generalizado nestes edifícios, é constituída por uma fornalha (onde se aqueciam blocos de quartzito e granito), uma câmara de sauna (onde se acumulava o vapor; espalhando água sobre as pedras incandescentes) e um compartimento de entrada, eventualmente com funções de vestiário. Este compartimento e câmara de sauna eram separados pela “Pedra Formosa”. Único acesso entre os dois compartimentos, o orifício inferior da estela, embora permitindo a passagem de uma pessoa, era tão pequeno quanto possível, para evitar a fuga de calor. Além disto, o balneário apresenta também um pátio exterior lajeado, onde se dispunha um tanque de água fria, para o qual descarregava uma canalização.”*⁴⁸

⁴⁶ SARAIVA, José Hermano, op. cit., p.135.

⁴⁷ CITÂNIA DE BRITEIROS, POVOADO PROTO-HISTÓRICO, op. cit., p.66.

⁴⁸ CITÂNIA DE BRITEIROS, POVOADO PROTO-HISTÓRICO, op. cit., p.67 e 68.

Conclusão

Desde que me conheço que sempre me deliciei com livros e documentários de História e graças a este estágio tive a oportunidade de ilustrar um pouco do nosso passado. Mais precisamente o período Proto-histórico, altura em que a Citânia de Briteiros foi densamente povoada.

Toda esta experiência foi extremamente enriquecedora e proporcionou-nos o contacto com pessoas realmente interessantes e com quem aprendemos imenso, tanto a nível do desenho, da nossa História e de muitos outros aspectos.

Aprendemos que não podemos cair na ilusão de que vamos conseguir criar uma cópia exacta da realidade. Devemos jogar com os conhecimentos que possuímos sobre formas, luz e sombra, de modo a criar um desenho claro, forte, apelativo, correcto e realista:

“(...) o pintor não se ocupa das causas, mas dos mecanismos de certos efeitos, pelo que o seu problema é psicológico prático, aplicável: ou seja, favorecer a evocação de uma imagem convincente, apesar do facto de nem sequer uma das suas pinceladas corresponder ao que nós chamamos «realidade»”⁴⁹

No decorrer do processo de desenho tínhamos que ter sempre em consideração três elementos chave que, a pouco e pouco, nos permitiram criar representações mais credíveis e correctas. Eram eles: a dimensão, a textura e o volume do objecto em estudo. A ausência de qualquer um destes elementos dava origem a uma imagem mais pobre e irrealista.

Apesar de monocromático o desenho a grafite pulsa com energia afirmando a sua plenitude num jogo de luz e de sombra. Recorrendo a este meio podemos criar formas, dar-lhes volume, atribuir-lhes texturas, e incidir-lhes a mais radiante luz ou mergulhá-las na mais plena escuridão.

Aprendemos igualmente a não subestimar a importância do material, pois à medida que realizávamos os diferentes desenhos fomos-nos apercebendo do modo como a tipologia do papel escolhido ou do riscador que utilizávamos, afectava o resultado final.

No desenho científico deve prevalecer a clareza, o rigor. Como tal, o objecto em estudo deve ser cuidadosamente observado e meticulosamente representado. Antes de partir para a representação final, executámos diversos estudos, nos quais, recorrendo a um desenho muito linear, simples e mais espontâneo, nos familiarizávamos com a anatomia do objecto em estudo a representar.

Ao longo dos tempos fomos-nos apercebendo de como o Desenho Científico é frequentemente rotulado de monótono, pouco criativo ou imaginativo. Contudo, tal preconceito não poderia estar mais errado. A passagem de uma realidade tridimensional para um suporte bidimensional não será prova de grande mestria e criatividade? Aprender a representar texturas recorrendo a materiais como a grafite requer um boa dose de imaginação e astúcia. Criam-se ilusões, jogam-se com os códigos que possuímos de modo a criar a ilusão de realidade.

Graças ao trabalho que desenvolvemos no decorrer deste estágio apercebemo-nos igualmente do modo como o Desenho Científico apresenta diversas vantagens em relação à fotografia ou outros meios tecnológicos de produção e reprodução de imagens, na medida em que possui diversos mecanismos que nos permitem expor de forma realmente clara e minuciosa qualquer objecto que queiramos dar a conhecer a terceiros. Alguns foram os projectos que ansiávamos ainda por realizar dentro do âmbito deste

⁴⁹ MASSIRONI, Manfredo, op. cit., p.20.

estágio, mas que por questões de tempo fomos incapazes de concretizar. Tal não significa, como é claro, que não possamos dar seguimento aos mesmos de modo a ilustrar outros aspectos extremamente interessantes da belíssima Citânia de Briteiros.

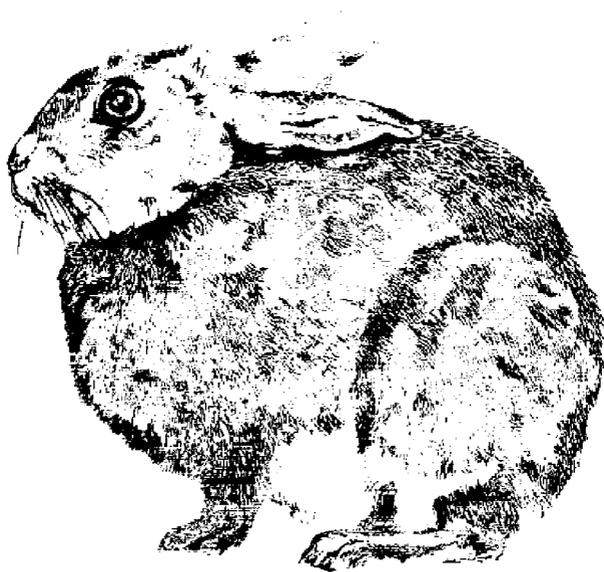
*“Como a escrita descodifica a fala e a re-instaura, o desenho revê e faz ver. Dos inúmeros álbuns de animais e herbários produzidos durante estes quase quinhentos anos, até aos desenhos ainda hoje feitos com fins científicos, que os especialistas clamam serem mais elucidativos que as fotografias, todos são testemunhos de uma das viagens mais fantásticas alguma vez realizadas pelos homens, a incursão no seu próprio universo. Viagem esta que necessariamente, não tem fim.”*⁵⁰

Bibliografia

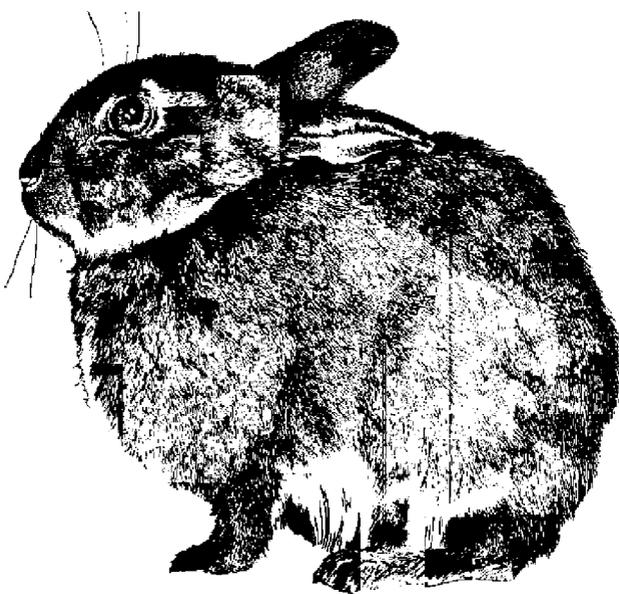
- BOWEN, Ron, Drawing Masterclass, the slade school of Fine Arts, Boston: Bulfinch Press Book, 1992
- CITÂNIA DE BRITEIROS, POVOADO PROTO-HISTÓRICO, Sociedade Martins Sarmento, Guimarães: ESAG, 2007
- HALE, Robert Beverly, Drawing Lessons from the Great Masters, Watson-Guption, 1964
- KASTNER, Joseph, The Bird Illustrated, 1550-1900: From the Collections of the New York Public Library, Nova Iorque: Harry N Abrams, 1988
- LAMBERT, Susan; BLUME, Hermann, El Dibujo, Técnica y Utilidad, Una introducción a la percepción del dibujo, Madrid: 1985
- LINO, Acácio; REIS, Soares dos; LOPES, Adriano de Sousa, Ver Desenho I, A aula de desenho, Academias dos Séc. XIX e XX das Escolas de Belas Artes, Galeria Municipal de Arte, Almada: Catálogo – Rolimpre, Artes Gráficas, 1989
- MASSIRONI, Manfredo, Ver pelo Desenho, aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos, Lisboa: Edições 70, 1982
- MATIGUE, Bernard, Nature Illustrated- Flowers, plants and trees, 1550-1900: From the Collections of the New York Public Library, Nova Iorque: Harry N Abrams, 1989
- MENDELOWITZ, Daniel M; WAKEHAM, Duane A, A Guide to Drawing, USA: Harcourt Brace College Publishers; 5th edition, 1993
- MOLINA, J. José Gómez, Las lecciones del dibujo, Madrid: Cátedra, 1995
- MOLINA, Jan José Gómez; CABEZAS, Lino; BORDES, Juan, El Manual de Dibujo, estratégias de su enseñanza en el siglo XX, Madrid: Cátedra Artes, 2003
- O DESEJO DO DESENHO – Casa da Cerca / Centro de Arte Contemporânea, Almada, 1995
- RUSKIN, John, The Elements of Drawing, illustrated edition with notes by Bernard Dunstan, London: The Herbert Press, 1991
- SALAVISA, Eduardo, Diários de Viagem, Lisboa: Quimera Editores, 2008
- SARAIVA, José Hermano, História de Portugal, Volume I, Lisboa: Publicações Alfa, 1983
- SIMPSON, Ian, Drawing seeing and observation, Londres: A & C Black, 1992

⁵⁰ O DESEJO DO DESENHO, op. cit., p. 67.

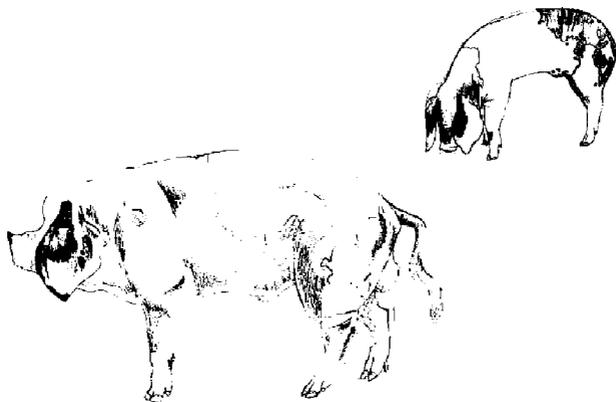
DESENHOS



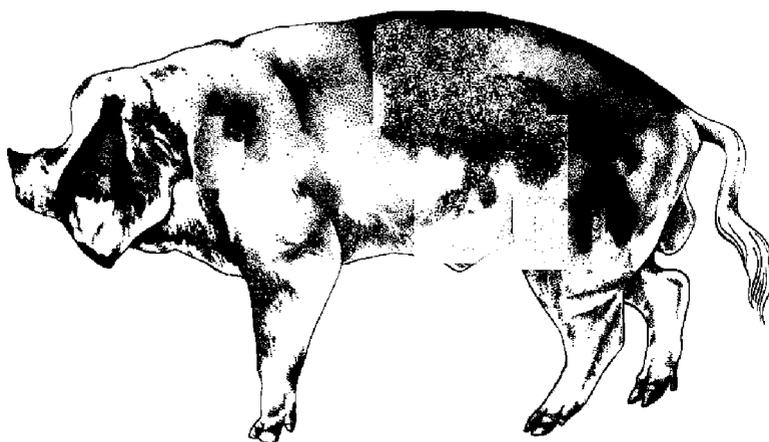
Coelho bravo. Estudo a grafite.



Coelho bravo. Elaborado a tinta da china com aparo, sobre folha de poliéster.



Porco bísaro. Estudos a grafite.



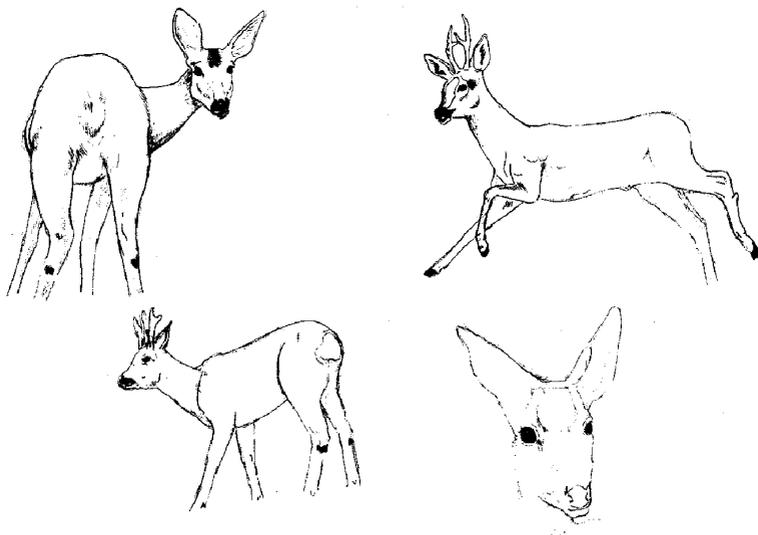
Porco bísaro. Técnica de Stippling a tinta-da-china com aparo, sobre folha de poliéster.



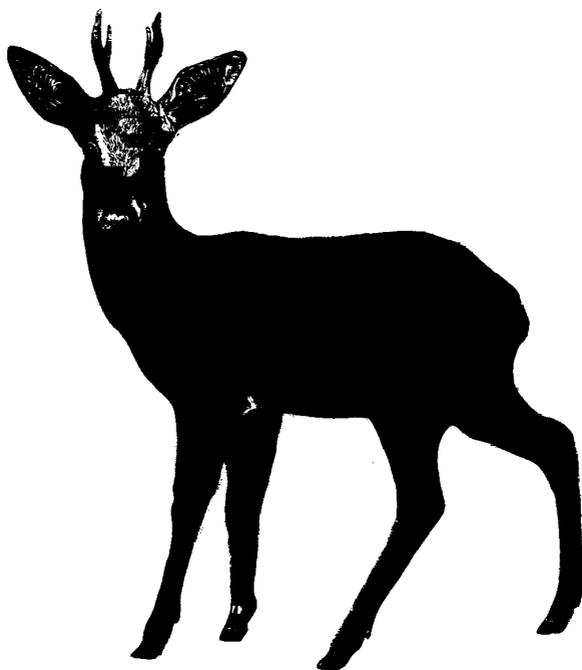
Corço. Estudo a grafite.



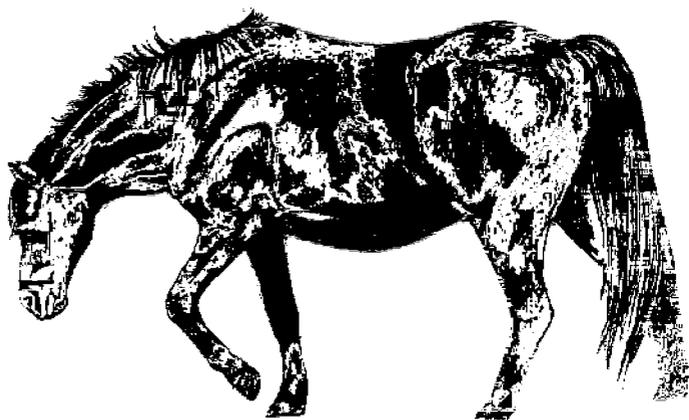
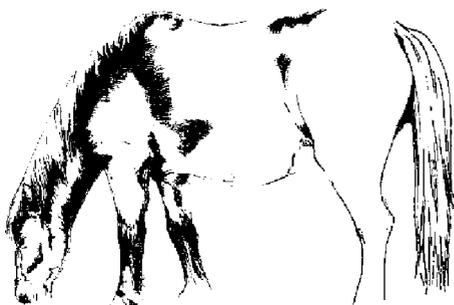
Corço. Tinta-da-china com aparo sobre folha de poliéster.



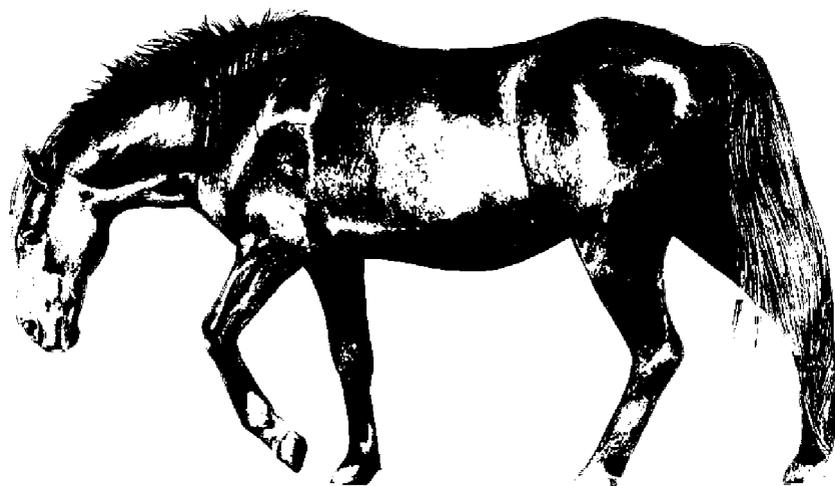
Corço. Estudos a grafite.



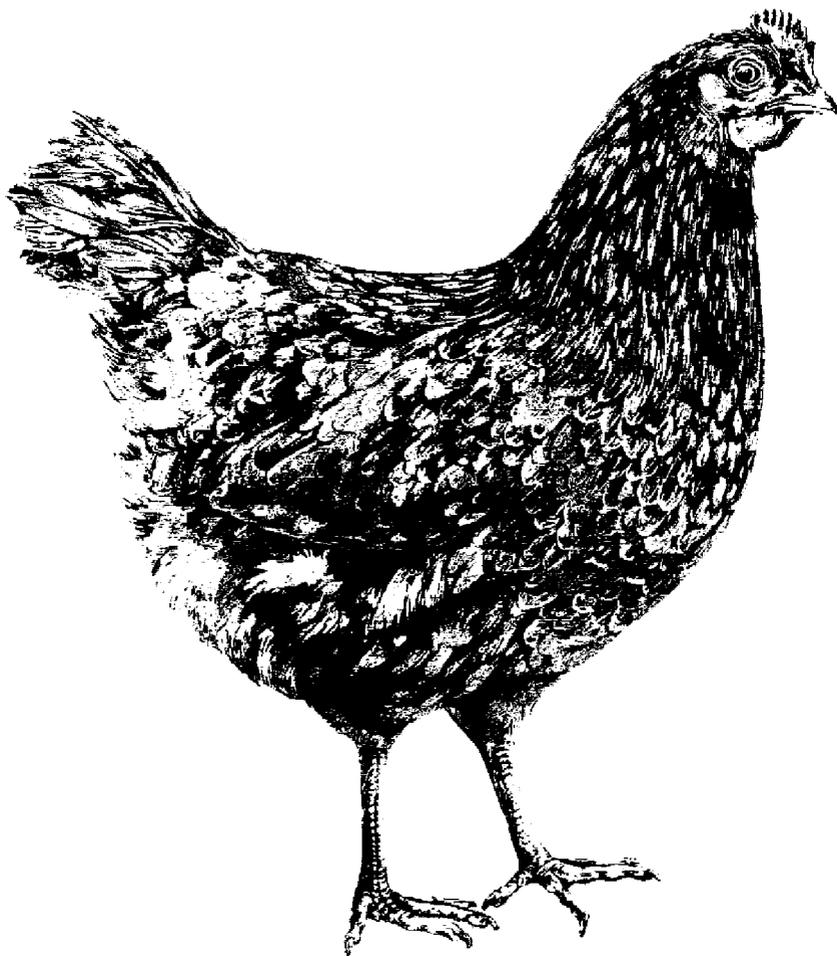
Corço. Grafite. Dimensões: 29,7 x 42cm



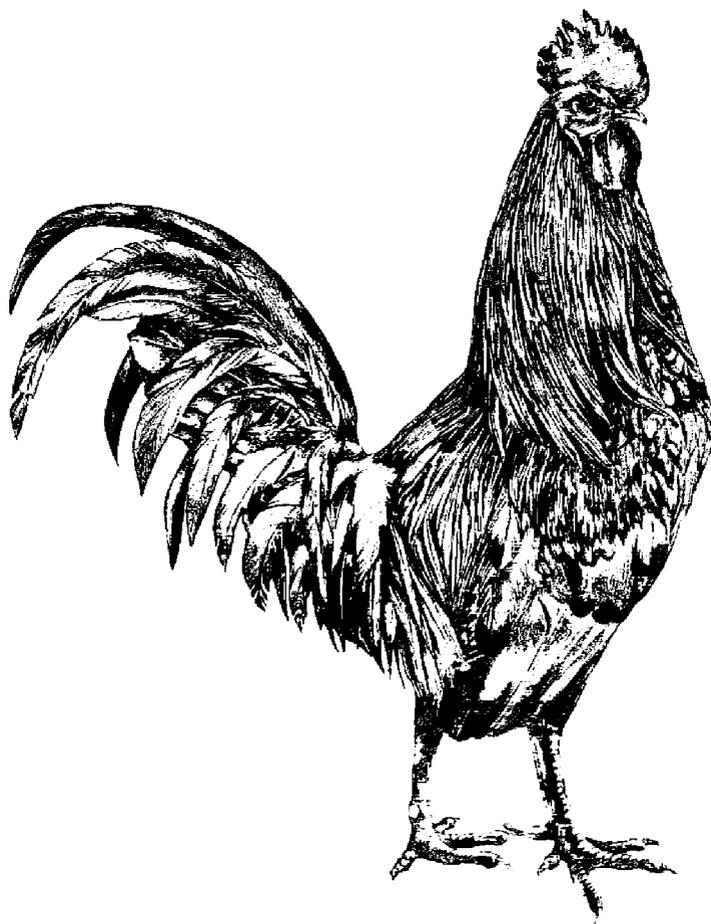
Cavalo Garrano. Estudos a grafite e caneta de tinta preta.



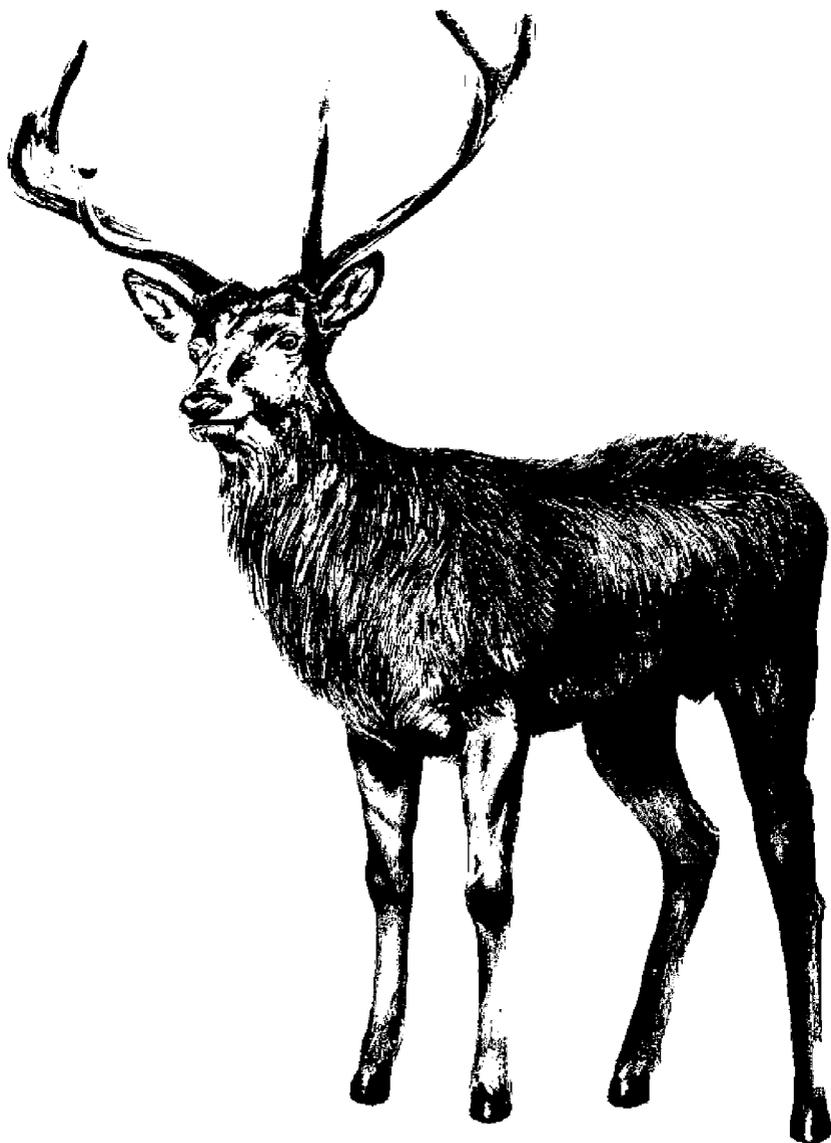
Cavalo Garrano. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



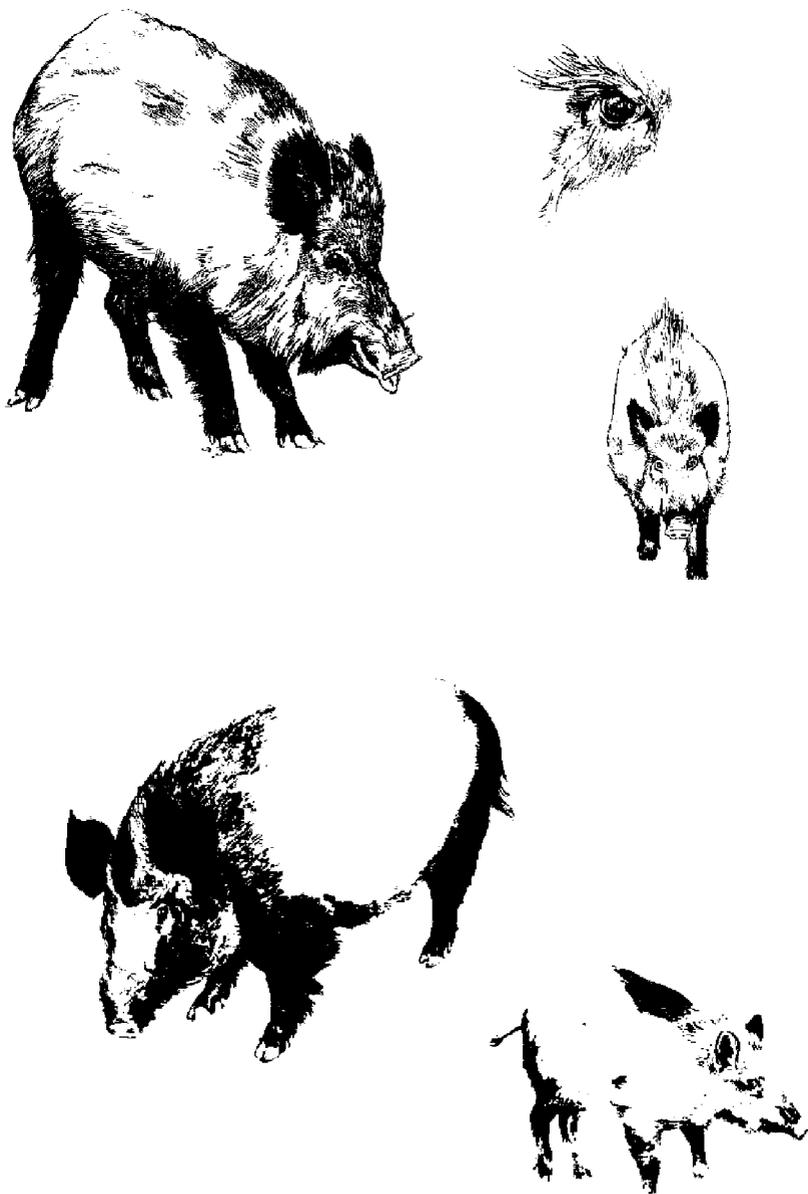
Galinha. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



Galo. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



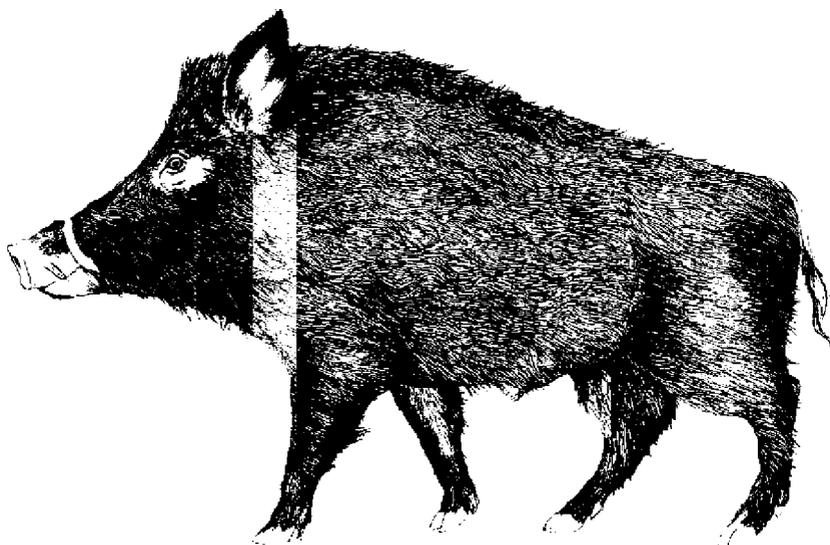
Veado. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



Javali. Estudos a caneta de tinta
preta e grafite.

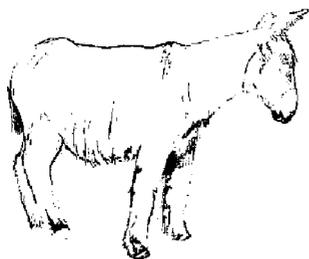


Javali. Estudos a caneta de tinta
preta e água.

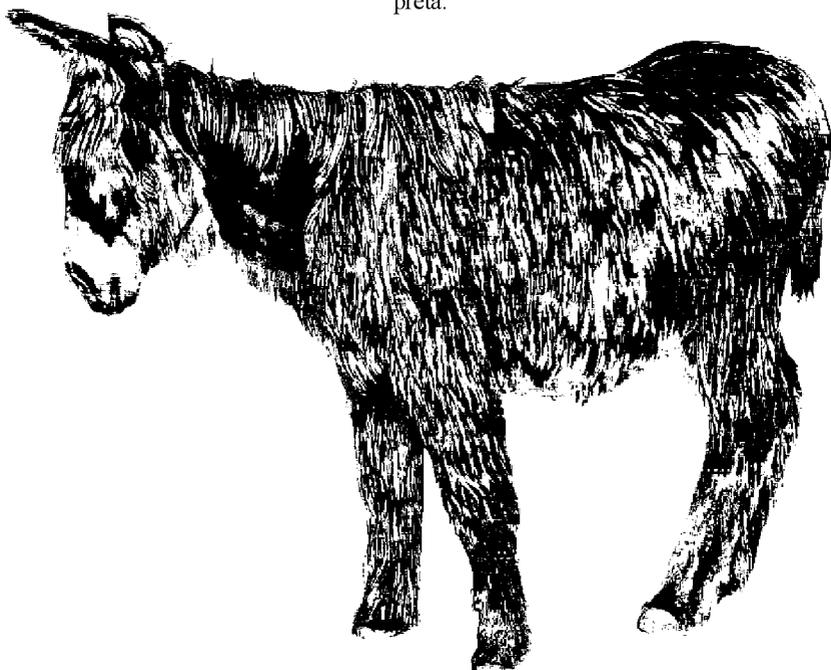


Javali. Caneta de tinta preta.
Dimensões: 29,7 x 42cm

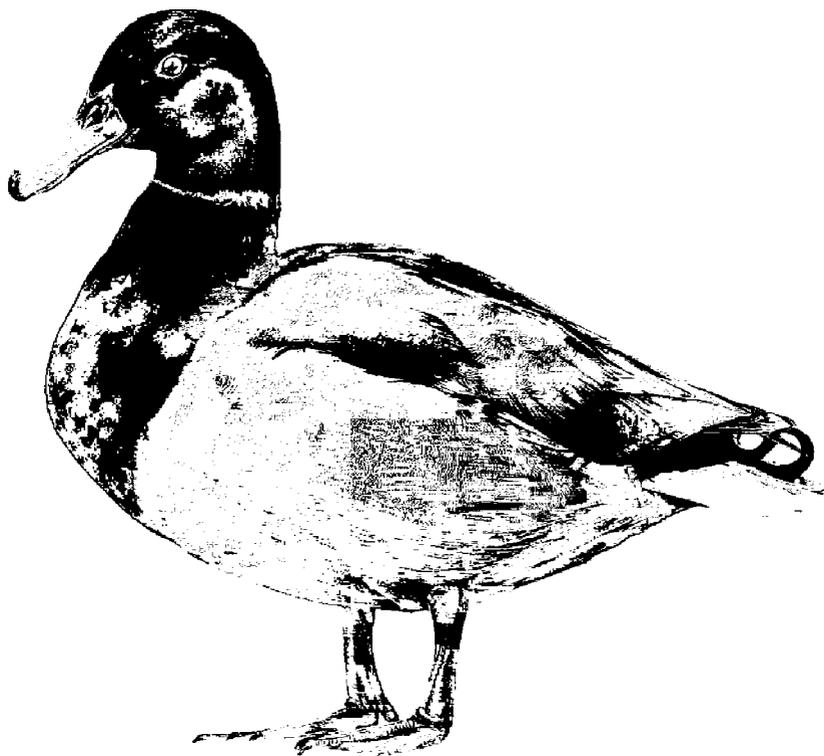
1



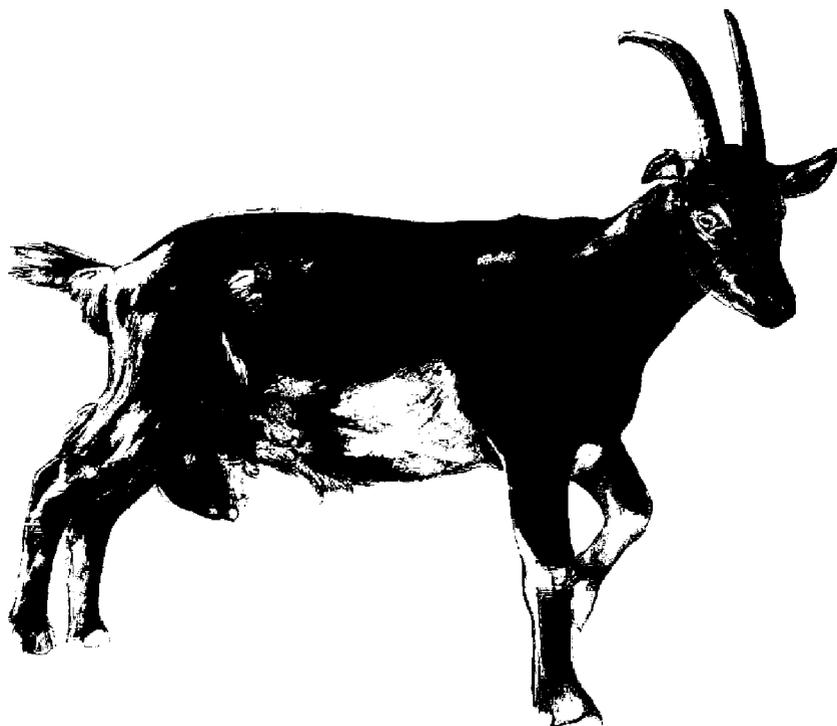
Burro Mirândes. Estudos a grafite e caneta de tinta
preta.



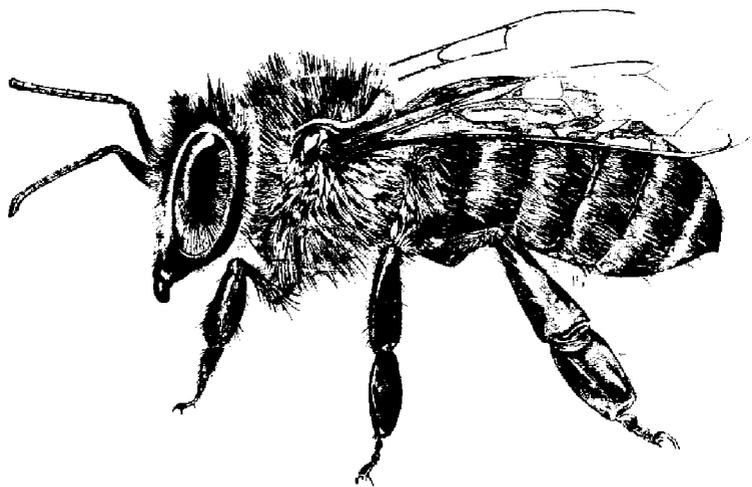
Burro Mirândes. Grafite.
Dimensões: 32,5x46cm



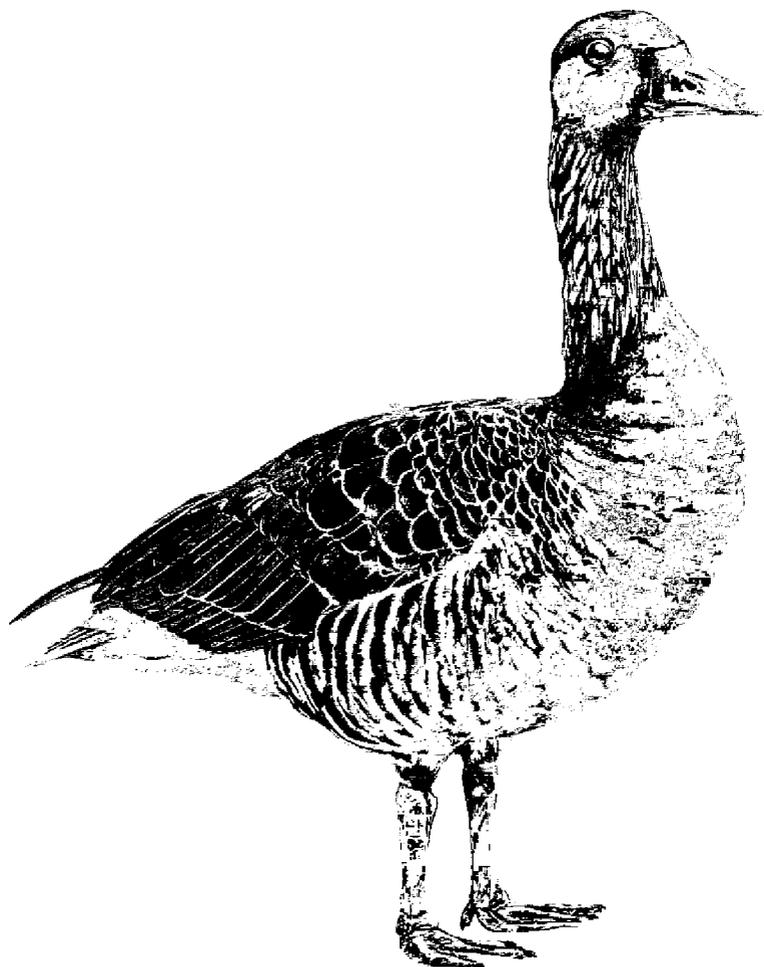
Pato Real. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



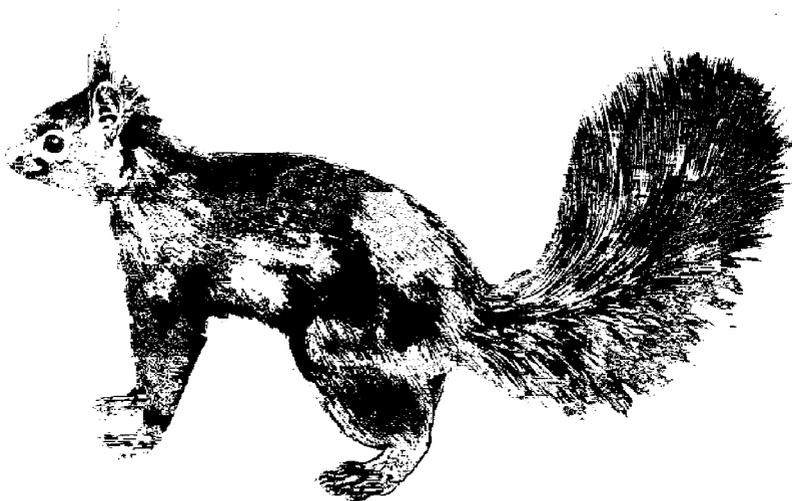
Cabra Bravia. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



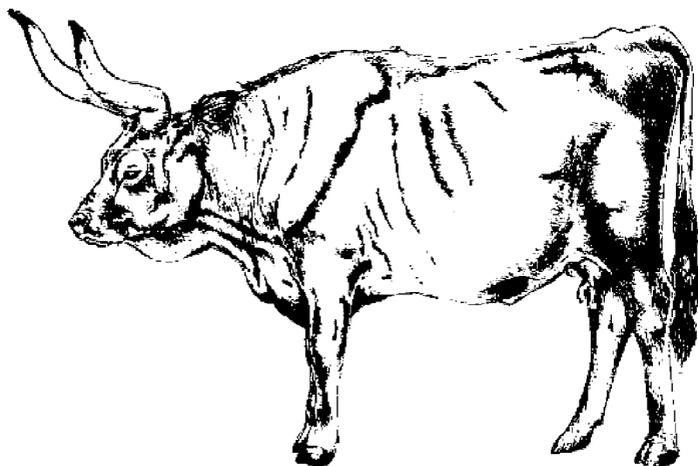
Abelha. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



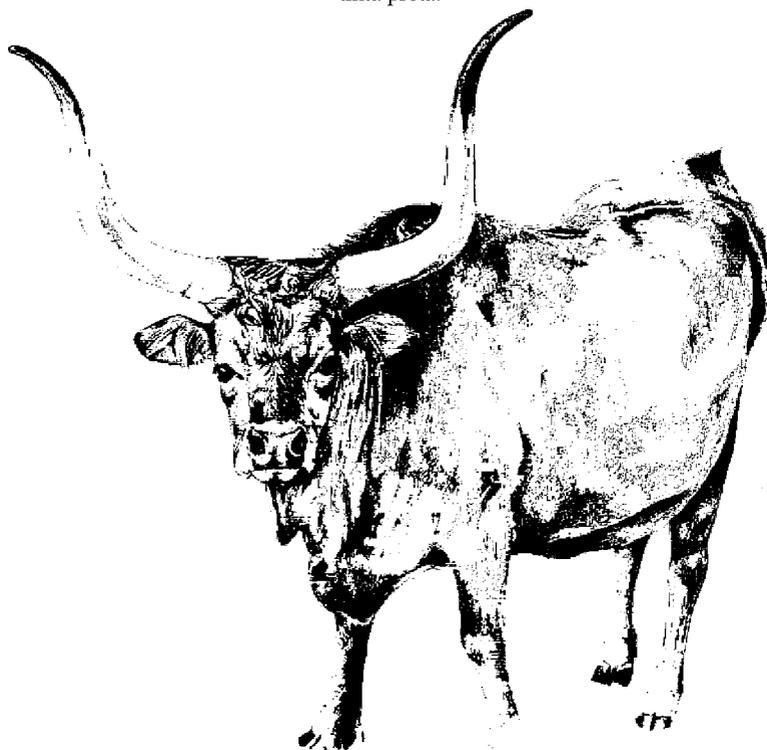
Ganso. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



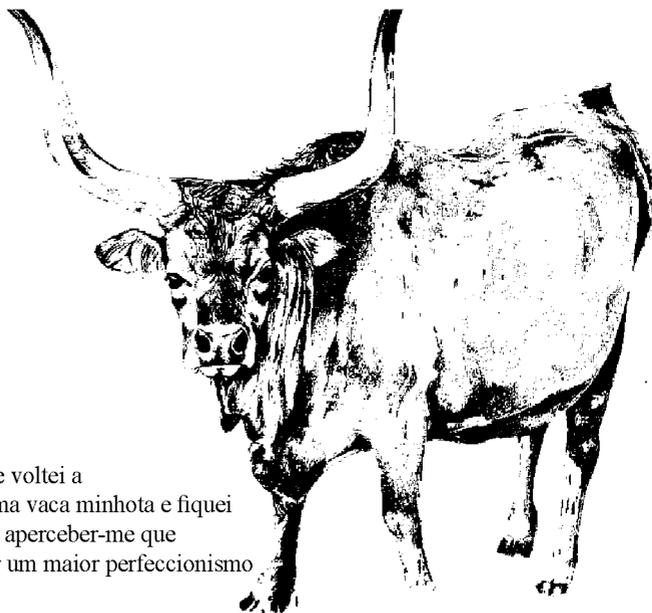
Esquilo vermelho. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



Vaca minhota. Estudo a caneta de tinta preta.

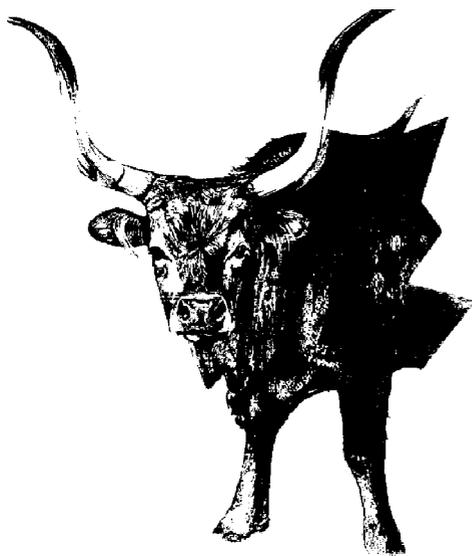


Vaca minhota. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



Mais recentemente voltei a representar a mesma vaca minhota e fiquei muito satisfeita ao aperceber-me que conseguia detectar um maior perfeccionismo na minha técnica.

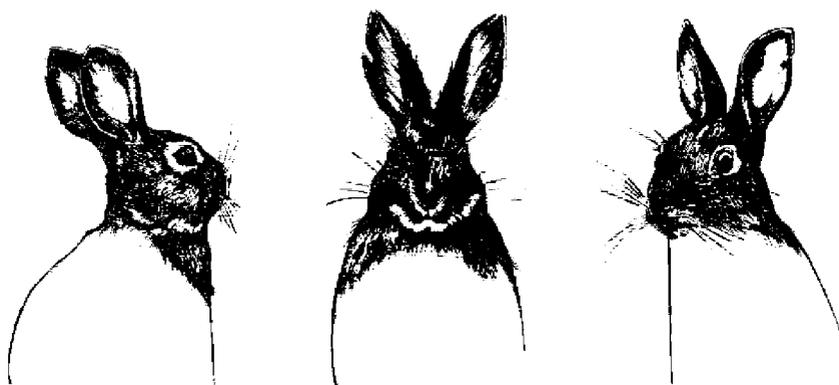
1ª Representação



2ª Representação



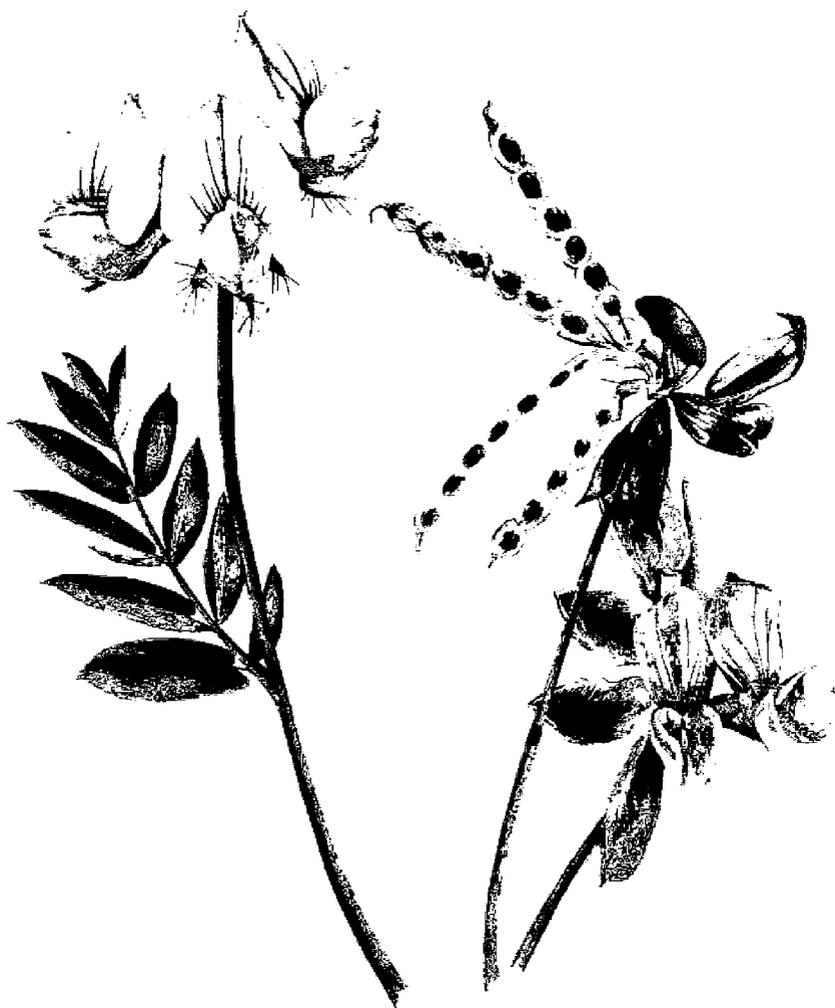
Camaleão. Experiência elaborada a aguarela.
Dimensões: 32,5 x 46cm



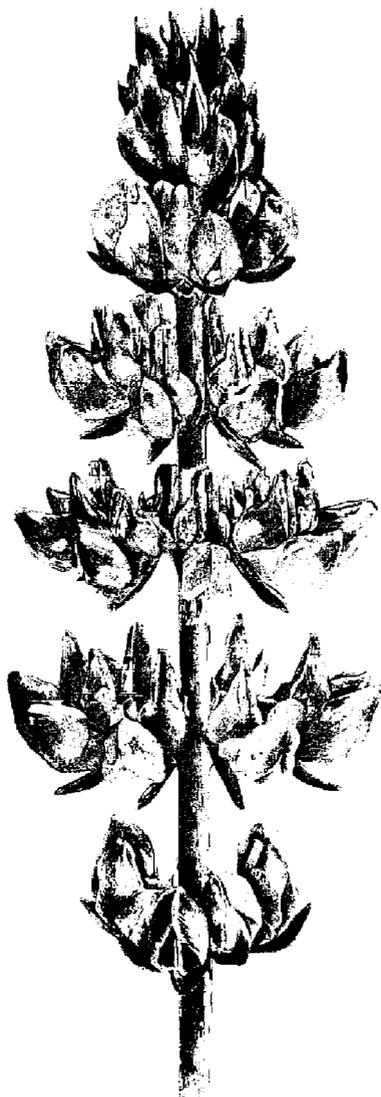
Um encontro de coelhos. Caneta preta.
Dimensões: 32,5x46cm

Flora

Espécies forrageiras



Serradela. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



Tremocilha. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



Ervilhaca. Estudo a grafite.



Ervilhaca. Grafite.
Dimensões: 29,7x42cm



Trevo violeta. Grafite.
Dimensões: 29,7x42cm



Linho. Grafite.
Dimensões: 29,7x42cm

Os Cereais



Cevada. Grafite.

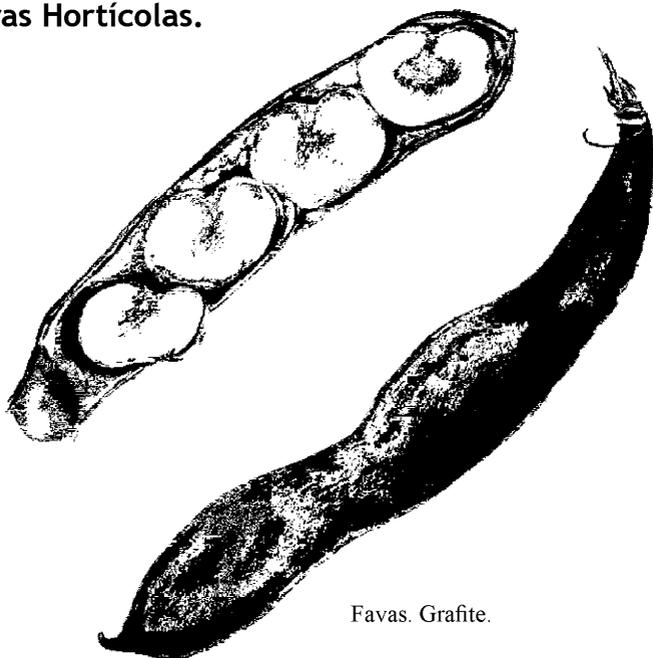


Trigo. Grafite.



Painço. Grafite.

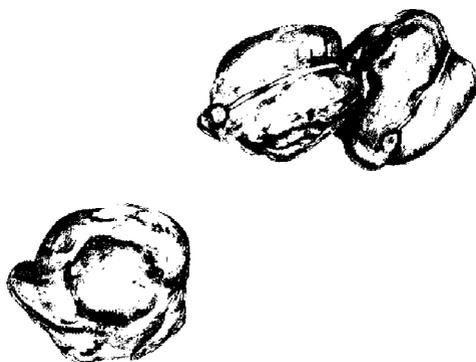
Culturas Hortícolas.



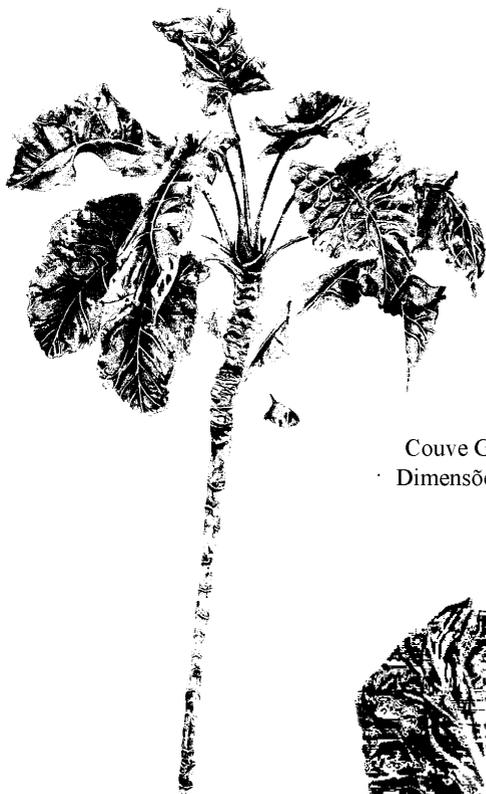
Favas. Grafite.



Favas. Grafite.



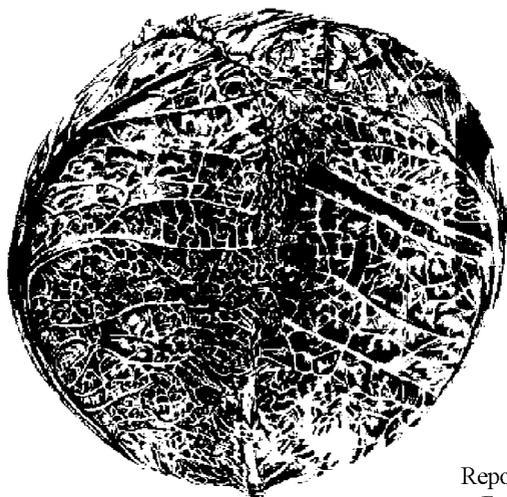
Grão. Grafite.



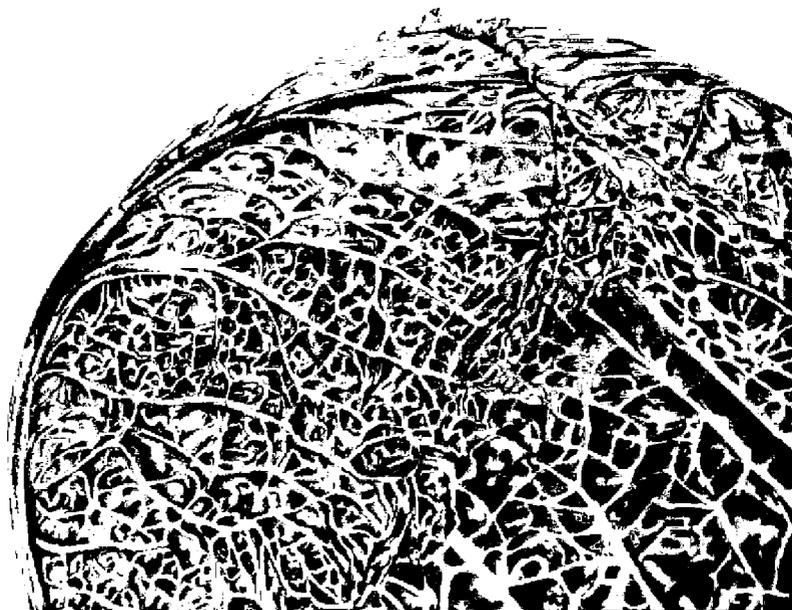
Couve Galega. Grafite.
Dimensões: 29,7 x 42cm



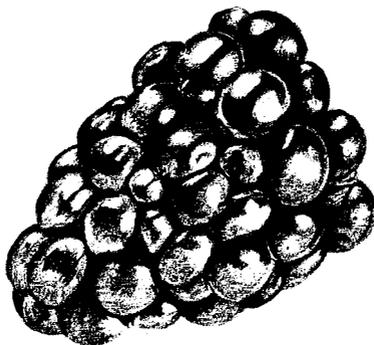
Couve-penca ou tronchuda. Grafite.
Dimensões: 29,7x42cm



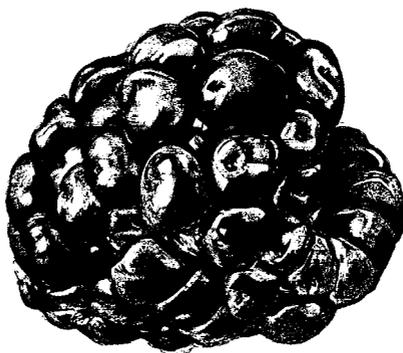
Repolho. Grafite.
(Pormenor em
baixo)



Framboesa. Estudo. Grafite.



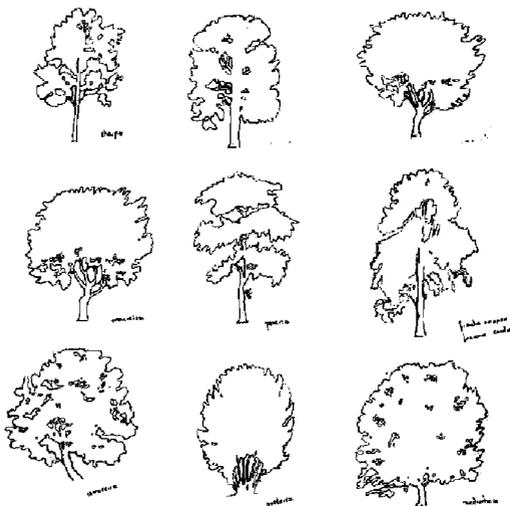
Framboesa. Grafite.



Árvores



Estudos a grafite





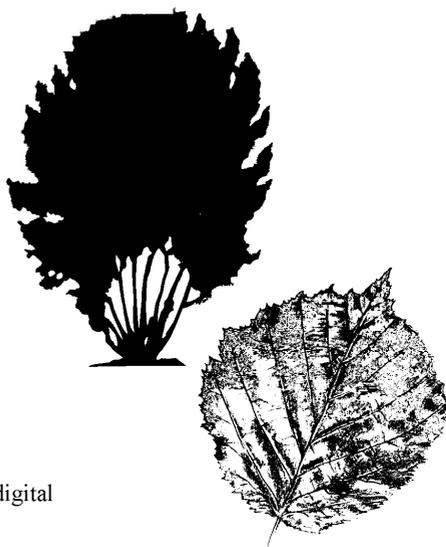
Carvalho. Imagem digital e grafite.



Choupo. Imagem digital e grafite.



Sobreiro. Imagem digital
e grafite.



Aveleira. Imagem digital
e grafite.



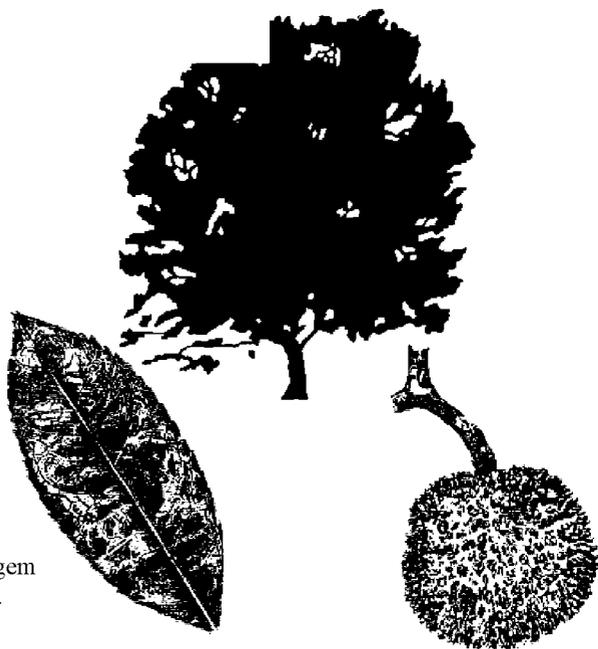
Macieira. Imagem digital e grafite.



Pereira. Imagem digital e grafite.



Amoreira. Imagem digital e grafite.



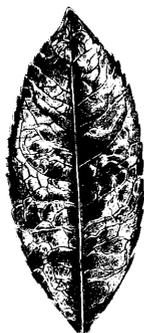
Medronheiro. Imagem digital e grafite.



Freixo. Imagem digital e grafite.



Castanheiro. Imagem digital e grafite.



Folha de cerejeira. Grafite.

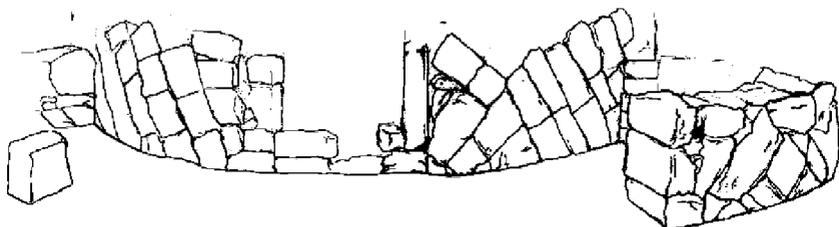


Folha de groselheira negra. Grafite.

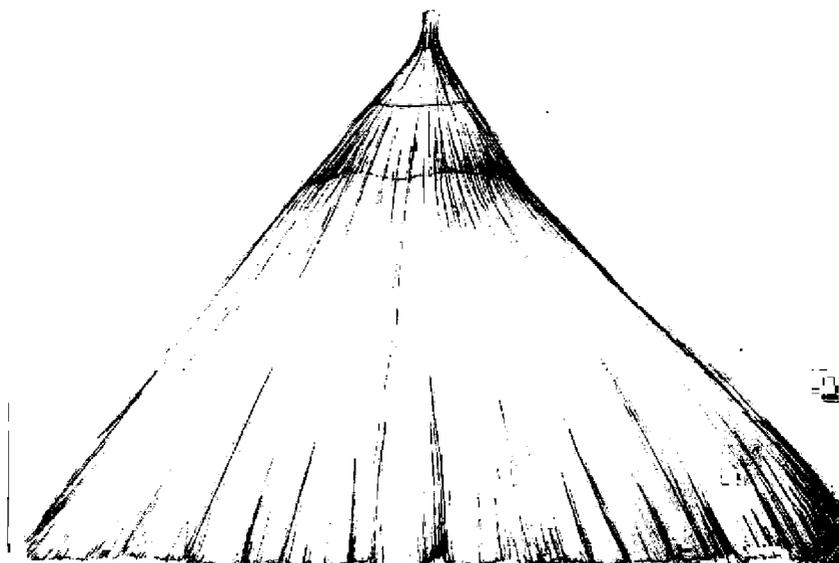


Algumas das árvores reunidas no formato digital.

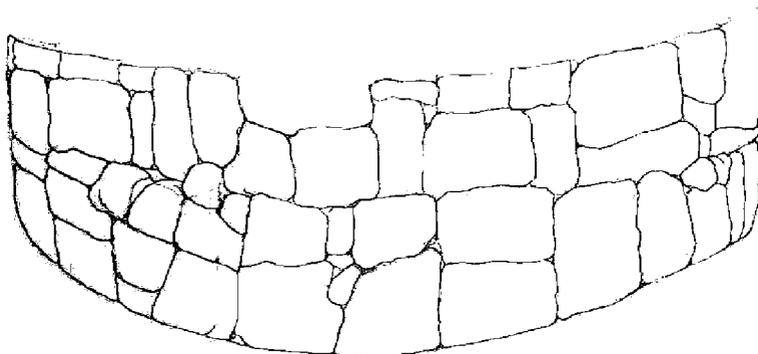
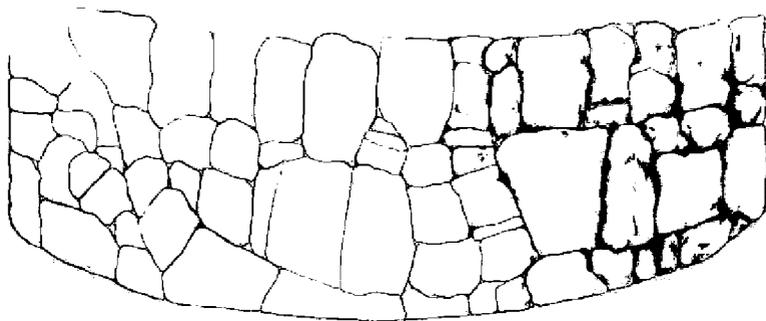
Reconstituição arquitectónica



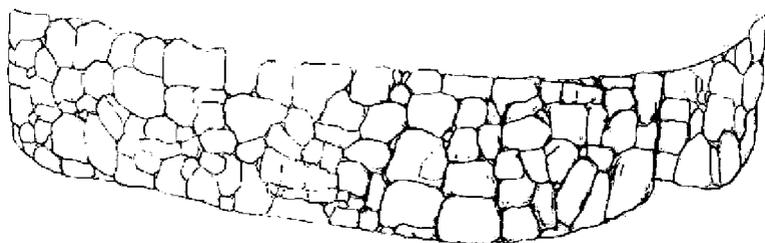
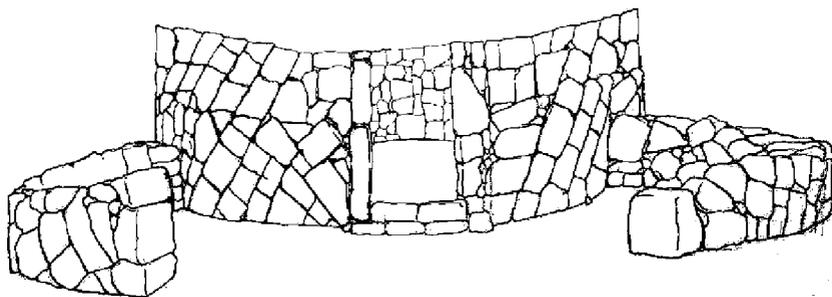
Um complexo habitacional. Estudo elaborado na Citânia de Briteiros. Grafite e caneta.



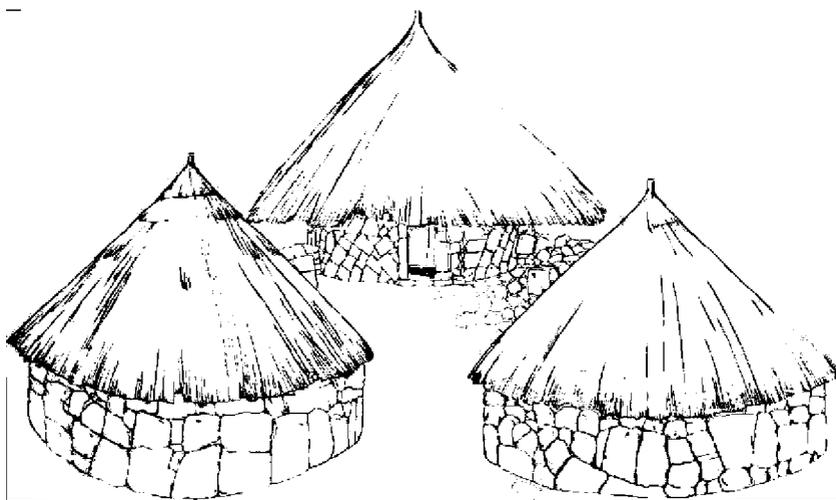
Estudo de um telhado. Caneta preta.



Um complexo habitacional. Estudo elaborado na
Citânia de Briteiros. Grafite e caneta.



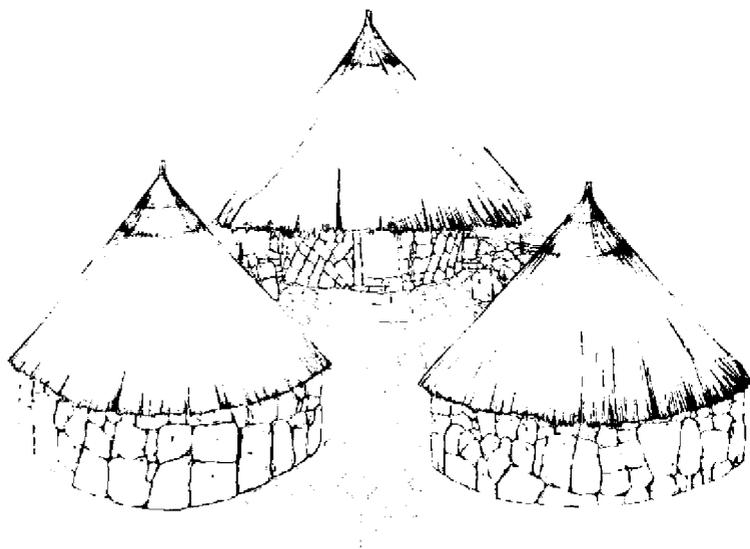
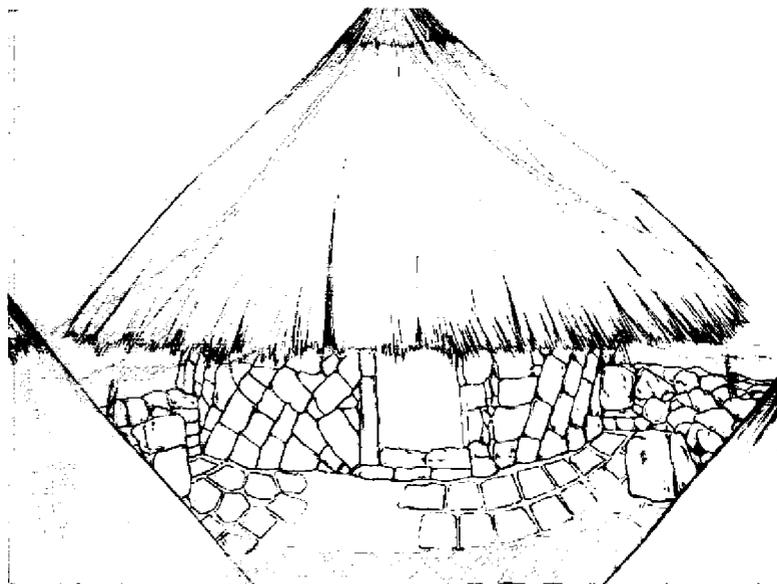
Um complexo habitacional. Estudo elaborado na Citânia de Briteiros. Grafite e caneta.



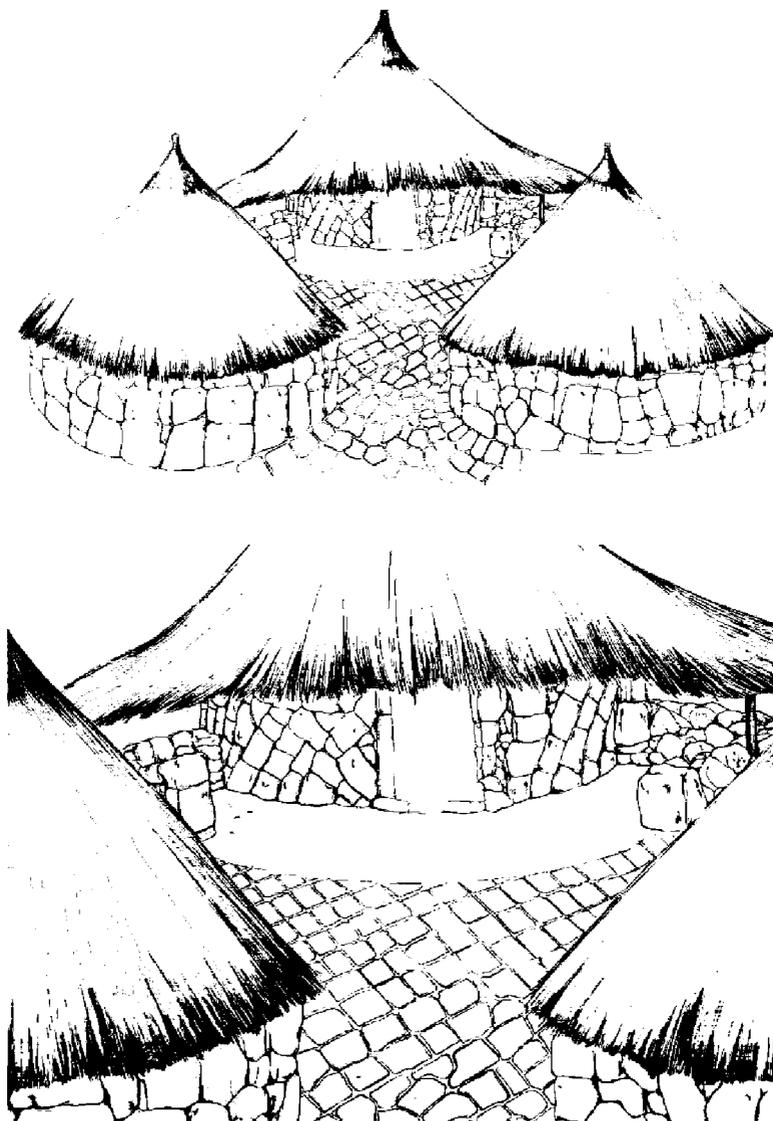
Primeira tentativa de elaborar um complexo habitacional.

Os telhados apresentavam incorrecções e o tratamento plástico geral não me agradou.

Dimensões: 100x70cm

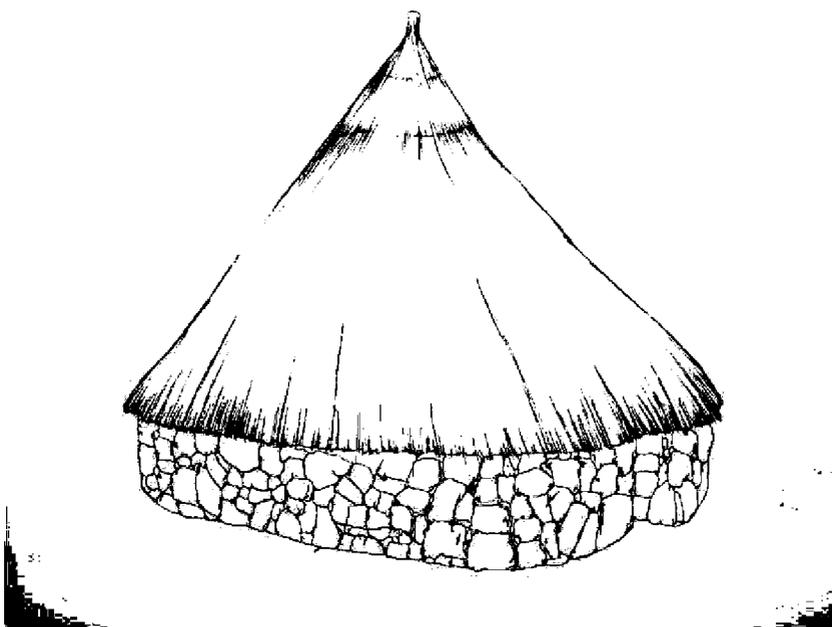


Segunda tentativa de elaborar um complexo habitacional.
Os telhados já me agradavam, contudo o pavimento lajeado apresentava alguns erros.
Dimensões: 100x70cm

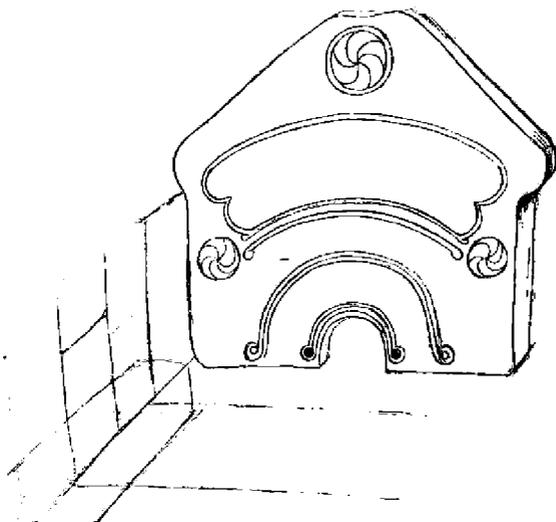
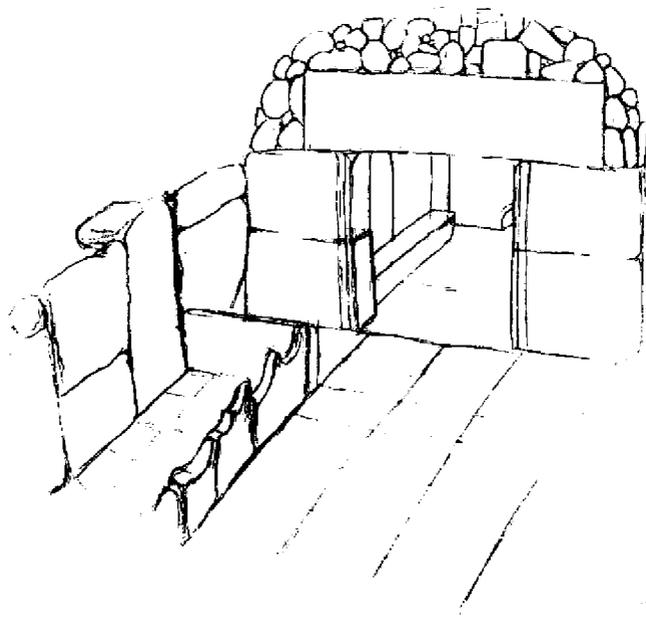


Terceira tentativa de elaborar um complexo habitacional.
Esta última versão já se apresenta mais correcta a nível científico e em termos plásticos acredito ser mais eficaz que as anteriores.

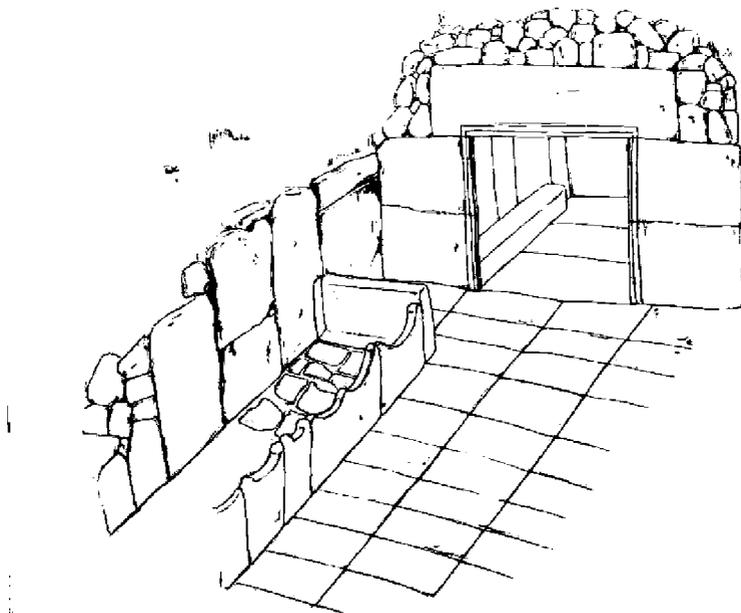
Dimensões: 100x70cm



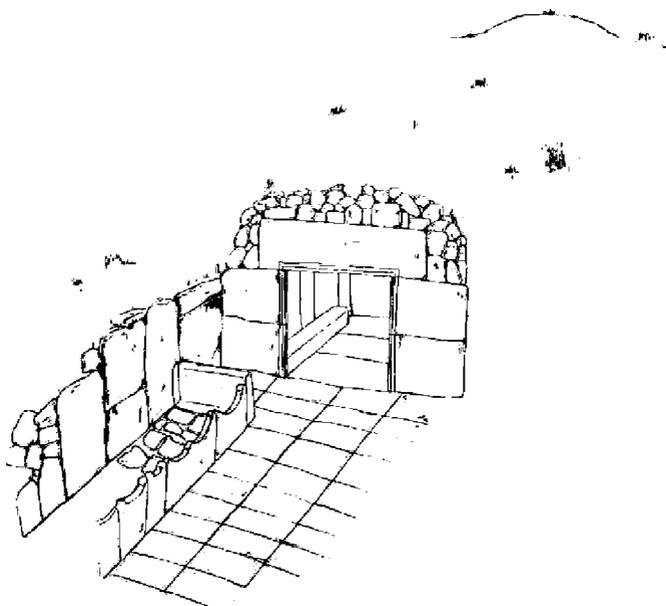
Casa do Conselho. Caneta Preta.
Dimensões: 80x40cm



Estudos do balneário da Citânia de Briteiros. Grafite.



Balneário da Citânia de Briteiros (vista anterior). Caneta preta.



Balneário da Citânia de Briteiros (vista anterior). Caneta preta.