

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

Luiza Nascimento Barbosa

**A MONTAGEM DE UMA CENA FESTIVA A PARTIR DA TONALIDADE DA COR**

Rio de Janeiro  
2017/01

Luiza Nascimento Barbosa

## **A MONTAGEM DE UMA CENA FESTIVA A PARTIR DA TONALIDADE DA COR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos à obtenção do título de Bacharel em Pintura.

Orientador: Prof.º Dr.º Julio Ferreira Sekiguchi

Rio de Janeiro  
2017/01

Luiza Nascimento Barbosa

**A MONTAGEM DE UMA CENA FESTIVA A PARTIR DA TONALIDADE DA COR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos à obtenção do título de Bacharel em Pintura.

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Prof.º Dr.º Julio Ferreira Sekiguchi – Orientador  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof.  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof.  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro  
2015

À memória de Honorina Nunes Nascimento,  
minha primeira influência visual e a melhor  
avó que alguém poderia ter.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, Fátima Regina Nascimento pelo constante e inabalável apoio moral, incentivo e investimentos financeiros nos últimos quatro anos de graduação, assim como pelo seu amor sem medidas. Ademais, por sua paciência em momentos de estresse durante o projeto.

Agradeço à Pedrinha, apesar de não se encaixar na espécie humana não é menos merecedora. Foi a companhia mais constante e perseverante durante as madrugadas sem sono e dias passados pintando.

Agradeço a todos os meus outros familiares que formaram o meu sistema de apoio durante todo esse processo, mesmo nos momentos mais difíceis com reviravoltas da vida.

Agradeço ao meu orientador, Júlio Ferreira Sekiguchi, não só pela orientação, mas igualmente, pelas palavras de incentivo e positividade, acreditando no potencial do meu trabalho. Da mesma forma que proporciona sempre anedotas, instigando um olhar diferente sobre tudo.

Agradeço à professora Luana Manhães por toda sua paciência, dedicação e empenho ao me ajudar a solucionar várias das dúvidas que surgiram desde de suas aulas em Pintura V até o fim do projeto.

Agradeço ao professor Licius Bossolan, a todo conhecimento fornecido desde o início da faculdade até o momento que graças ao seu Tópico Especial, passei a estudar os dois processos pictóricos nos quais se apoiam esse projeto.

Agradeço ao professor Rafael Bteshe, suas aulas de Análise da Composição e Metodologia da Pesquisa foram essenciais para a minha formação e, principalmente, por sua indicação à leitura de Eisenstein. Os dois livros abriram a minha mente.

Agradeço também a outros professores que foram semelhantemente fundamentais para a minha educação pictórica: Dalila dos Santos, Lourdes Barreto, Marcelo Duprat, Martha Werneck e Nelson Macedo.

Agradeço à minha turma que esteve comigo desde os primeiros dias até o fim dessa jornada: Bruna Fantappie, Carolina Helena Loureiro (obrigada pelos melhores áudios que sempre melhoram meu humor), Clara Vaselesk (obrigada pela enorme paciência e companhia nos momentos de desespero como desmontagens de exposição), Claudia Lyrio, Iago Storni, Jean Nascimento, Juliana Lima, Márcia Monteiro (obrigada por ser uma inspiração), Maria Karenina, Ramom Santos e Vinicius Gerheim, Ajudando a esticar telas, carregar madeiras, trocando sugestões cromáticas, opiniões sobre desenhos, fornecendo dicas de pintores a serem estudados e sendo os melhores ouvintes e amigos. Foram as melhores companhias que eu poderia ter nesse tempo de ateliê, que para mim, será inesquecível.

Agradeço também aqueles amigos igualmente essenciais que encontrei ao longo da graduação: Ana Clara Guinle, Ana Paula Lourenço, Andressa Lamarca (que foi uma figura maternal durante o curso), Letícia Nascimento, Bruna Alvim e Luiza Ferrari que além de me oferecerem ótimos momentos também contribuíram com fotografias lindas para o projeto, Cássia de Mattos, Camylla Barros, Karenina Marzulo, Thaieny Dias e Márcio Couto.

Agradeço aos amigos que não fazem parte do curso de Pintura, mas mesmo assim tiveram compreensão e torceram quando o desânimo surgia: Camille Legrand, Gislaine Ferreira, Igor Rocha, Ernani Fernandes, Lina Neves, Letícia Patiño Borges, Lucas Greco, Luciana Paz, Luiza Najar, Mariana Carneiro, Natália Rocha Paiva e Paula de Azevedo.

Um salve especial para Daniel Bressan, Livia Biagio e Nélio Barroso que além de se encaixarem na última categoria também me ajudaram a carregar madeiras, sacrificando suas respectivas colunas em prol de preservar um pouco da minha.

*“O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. ”*

*(DEBORD, Guy)*

## RESUMO

Esta pesquisa pictórica tem por objetivo a proposição de soluções compositivas para o tema *celebrações*, com o recorte temporal dos anos 2010, no Rio de Janeiro. Esse pretexto temático é utilizado para dialogar sobre o aspecto tonal da cor e como este foi trabalhado através da história da arte. Tem como base compositiva o conceito de montagem cinematográfica para representar diferentes momentos em uma mesma cena. No entanto, de forma alguma, um independe do outro já que a tonalidade cria a atmosfera da festa e precisa respeitar as questões relevantes ao tema.

Palavras-Chave: Tonalidade, Cor, Cinema, Montagem, Composição, Festa

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Pintura 1-Marlene Dumas- " The Widow", óleo sobre tela, 140 cm x 140 cm, 2013 .....	16
Fotografia 1- Pedro Mendes Frére - Referência .....	17
Desenho 1- Lua Barbosa- Estudos lineares de Pintura I.....	17
Pintura 2- Rubens – Estudo do quadro “ A Batalha de Anguiari “ de Leonardo da Vinci.....	18
Análise 1- Lua Barbosa- Análise visual das direções compositivas do estudo do quadro "A Batalha de Anguiari " .....	19
Pintura 3- Henri Toulouse-Lautrec- "No Moulin Rouge: A Dança", óleo sobre tela, 115,6 cm x 149,9 cm, 1980 .....	20
Desenho 2- Lua Barbosa- Estudos Lineares de Pintura IV .....	21
Colagem 1- Lua Barbosa- Colagem de referência.....	22
Desenho 3-Lua Barbosa Estudo Linear Final de Pintura V .....	22
Desenho 4- Lua Barbosa- Primeiro Estudo Tonal Ampliado .....	23
Desenho 5- Lua Barbosa- Estudo Ampliado Final .....	23
Pintura 4- Lua Barbosa- Primeira etapa do processo do primeiro trabalho, óleo sobre tela, 55x45 cm .....	24
Pintura 5- Segunda etapa do processo do primeiro trabalho, óleo sobre tela, 55x45 .....	24
Pintura 6- Lua Barbosa - Terceira etapa do processo do primeiro trabalho, óleo sobre tela 55x45cm .....	25
Desenho 6- Lua Barbosa- Estudos lineares das duas composições .....	26
Desenho 7- Lua Barbosa - Estudos lineares das duas composições parte 2 .....	26
Desenho 8- Estudo linear escolhido para a segunda composição.....	27
Desenho 9- Lua Barbosa- Estudo linear ampliado da segunda composição .....	28
Desenho 10- Lua Barbosa- Estudo linear escolhido para a terceira composição .....	28
Desenho 11- Lua Barbosa- Estudo linear ampliado da terceira composição .....	29
Desenho 12- Lua Barbosa- Estudos tonais da segunda composição .....	30
Desenho 13- Lua Barbosa- Estudo tonal escolhido ampliado da segunda composição .....	30
Desenho 14- Lua Barbosa- Estudos tonais da terceira composição .....	31
Desenho 15- Lua Barbosa- Estudo tonal escolhido ampliado da terceira composição .....	32
Pintura 7- Hans Holbein- "Younger, a Lady with a Squirrel and a Starling", óleo sobre tela, 56 cm x 38,8 cm, 1528 .....	33
Figura 1- Douma M- PrintScreen do Site Pigments trough the Ages.....	34
Fotografia 2- Lua Barbosa - Estudos de cor para atingir o pigmento azurita.....	34

Fotografia 3- Lua Barbosa- Estudos de cor para atingir o pigmento malaquita .....	35
Pintura 8- Lua Barbosa- Primeira etapa do estudo cromático da segunda composição .....	36
Pintura 9- Lua Barbosa- Segunda etapa do estudo cromático da segunda composição. ....	37
Pintura 10- Lua Barbosa- Terceira etapa do estudo cromático da segunda composição.....	37
Pintura 11- Lua Barbosa- Quarta etapa do estudo cromático da segunda composição .....	38
Pintura 12- Lua Barbosa- Primeira etapa do processo de pintura da segunda composição, óleo sobre tela, 60x80 cm.....	38
Pintura 13- Lua Barbosa- Segunda etapa do processo de pintura da segunda composição, óleo sobre tela 60x80 cm.....	39
Pintura 14- Lua Barbosa - Terceira etapa do processo de pintura da segunda composição, óleo sobre tela 60x80 cm.....	40
Pintura 15- Lua Barbosa - Quarta etapa do processo de pintura da segunda composição, óleo sobre tela 60x80 cm.....	40
Pintura 16- Lua Barbosa - Primeira etapa do estudo cromático da terceira composição .....	42
Pintura 17- Lua Barbosa- Segunda etapa do estudo cromático da terceira composição .....	42
Pintura 18- Lua Barbosa- Terceira etapa do estudo cromático da terceira composição.....	43
Pintura 19- Lua Barbosa- Quarta etapa do estudo cromático da terceira composição .....	44
Pintura 20- Lua Barbosa - Primeira etapa do processo de pintura da terceira composição, óleo sobre tela, 60x80 cm.....	45
Pintura 21- Lua Barbosa- Segunda etapa do processo de pintura da terceira composição, óleo sobre tela, 60x80 cm.....	46
Pintura 22- Lua Barbosa- Terceira etapa do processo de pintura da terceira composição, óleo sobre tela, 60x80 cm.....	47
Pintura 23- Lua Barbosa- Quarta etapa do processo de pintura da terceira composição, óleo sobre tela, 60x80 cm .....	47
Pintura 24- Lua Barbosa- Quinta etapa do processo de pintura da terceira composição, óleo sobre tela 60x80 cm .....	48
Pintura 25- Lua Barbosa- Sexta etapa do processo de pintura da terceira composição, óleo sobre tela, 60x80 cm.....	48
Litografia 1- Henri de Toulouse Lautrec- “Cissy Loftus”, 24,6 cm x 36,9 cm, 1894.....	50
Montagem 1- Serguei Eisenstein - Série de Printscreens do filme Encouraçado Potemkin .....	52
Desenho 16- Lua Barbosa- Análises lineares e tonais da sequência escolhida de Encouraçado Potemkin.....	53
Desenho 17- Lua Barbosa- Estudo linear da primeira composição inspirada em Eisenstein....	54

Análise 2- Lua Barbosa- Análise visual de direções da composição do estudo linear.....	55
Desenho 18- Lua Barbosa- Estudo tonal da primeira composição inspirada em Eisenstein....	55
Análise 3- Lua Barbosa- Análise das direções compositivas do estudo tonal.....	56
Desenho 19- Sergei Eisenstein/ Lua Barbosa- Análise dos planos da segunda sequência escolhida.....	57
Colagem 2- Sergei Eisenstein/ Lua Barbosa- Correção idealizada por Eisenstein e sua análise linear e tonal .....	58
Desenho 20- Lua Barbosa- Estudo linear da segunda composição inspirada por Eisenstein..	59
Análise 4- Lua Barbosa- Análise das direções compositivas do segundo estudo linear.....	59
Desenho 21- Lua Barbosa - Estudo tonal da segunda composição inspirada por Eisenstein..	60
Análise 5- Lua Barbosa- Análise das direções compositivas do segundo estudo tonal.....	60
Pintura 26- Lua Barbosa-Primeira madeira do recorte referente ao processo do Rembrandt, óleo sobre tela, 30x40 cm .....	62
Pintura 27- Lua Barbosa- Segunda madeira do processo do recorte referente ao processo de Rembrandt, óleo sobre tela, 30x40 cm .....	63
Pintura 28- Lua Barbosa- Terceira madeira do recorte referente ao processo de Rembrandt, óleo sobre tela, 30x40 cm.....	64
Pintura 29- Lua Barbosa- Quarta madeira do recorte referente ao processo de Rembrandt, óleo sobre tela, 30x40 cm.....	65
Pintura 30- Lua Barbosa- Quinta madeira do recorte referente ao processo de Rembrandt, óleo sobre tela, 30x40 cm.....	66
Pintura 31- Lua Barbosa- Primeira madeira do recorte referente ao processo de Caravaggio, óleo sobre tela, 30x40 cm.....	67
Pintura 32- Lua Barbosa- Segunda madeira do recorte referente ao processo de Caravaggio, óleo sobre tela, 30x40 cm.....	68
Pintura 33- Lua Barbosa- Terceira madeira do recorte referente ao processo de Caravaggio, óleo sobre tela, 30x40 cm.....	69
Pintura 34- Lua Barbosa- Quarta madeira do recorte referente ao processo de Caravaggio, óleo sobre tela, 30x40 cm.....	70
Pintura 35- Lua Barbosa- Quinta madeira do recorte referente ao processo de Caravaggio, óleo sobre tela, 30x40 cm.....	71
Pintura 36- Lua Barbosa- Primeira etapa do segundo trabalho com o processo de Rembrandt, óleo sobre tela, 125x47 cm .....	72

Pintura 37- Lua Barbosa- Transição entre a segunda e a terceira etapa do segundo trabalho com o processo de Rembrandt, óleo sobre tela, 125x47 cm.....	72
Pintura 38- Lua Barbosa- Terceira etapa completa do segundo quadro com o processo de Rembrandt, óleo sobre tela, 125x47 cm .....	73
Pintura 39- Lua Barbosa- Quarta etapa do segundo quadro com o processo de Rembrandt, óleo sobre tela, 125x47 cm.....	73
Pintura 40- Lua Barbosa- Quinta etapa do segundo trabalho com o processo de pintura de Rembrandt, óleo sobre tela, 125x47 cm .....	74
Pintura 41- Lua Barbosa- Detalhe do segundo quadro com o processo de Rembrandt .....	75
Pintura 42- Lua Barbosa- Primeira etapa do segundo quadro com o processo de Caravaggio, óleo sobre tela, 75x134 cm.....	76
Pintura 43- Lua Barbosa- Segunda etapa do segundo trabalho com o processo de Caravaggio, óleo sobre tela, 75x134cm.....	76
Pintura 44- Terceira etapa do segundo quadro com o processo do Caravaggio, óleo sobre tela, 75x134cm .....	77
Pintura 45- Lua Barbosa- Quarta etapa do segundo trabalho com o processo de Caravaggio, óleo sobre tela, 75x134cm.....	78
Pintura 46- Lua Barbosa- Primeira parte da quinta etapa do segundo trabalho com o processo de Caravaggio, óleo sobre tela, 75x134cm.....	78
Pintura 47- Lua Barbosa- Segunda parte da quinta etapa do segundo quadro com o processo de Caravaggio, óleo sobre tela, 75x134cm.....	79
Análise 6 - Lua Barbosa- Análise do desvio no processo.....	80
Pintura 1- Lua Barbosa- Estudo cromático de outra possibilidade pictórica para o processo de Rembrandt.....	81
Desenho 1- Lua Barbosa- Outra possibilidade de estudo linear.....	81
Desenho 2- Lua Barbosa- Outra possibilidade de estudo tonal.....	82
Pintura 2- Lua Barbosa- Estudo cromático de outra possibilidade de pictórica para o processo de Caravaggio.....	82



# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 POÉTICA .....</b>	<b>13</b>
1.2 OBJETIVOS .....	14
<b>2 METODOLOGIA .....</b>	<b>16</b>
2.1 PRIMEIRO CICLO DE TRABALHOS .....	16
2.1.1. Processo Rembrandt no Primeiro Ciclo de Trabalhos	32
2.1.2. Processo Caravaggio no Primeiro Ciclo de Trabalhos	41
2.2. SEGUNDO CICLO DE TRABALHOS .....	49
2.2.1 Recortes das Composições aplicados aos Processos de Pintura	61
2.2.1.1Recorte correspondente ao Processo de Rembrandt.....	61
2.2.1.2Recorte referente ao processo de Caravaggio .....	66
2.2.2 Processo de Rembrandt do Segundo ciclo de trabalhos	71
2.2.3 Processo do Caravaggio do Segundo Ciclo de Trabalhos	75
2.3. EXPLORANDO OUTRAS POSSIBILIDADES .....	79
<b>3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>84</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 Poética

A questão temática que me atrai, inserida no contexto de cenas festivas, de celebrações, compreende um recorte cultural de uma geração carioca habituada a fazer parte de festas consideradas alternativas e mais seguras para minorias, assim como sua busca por uma identidade tanto visual quanto ideológica. Bem como comunica sobre sensações humanas que independem das fronteiras de espaço e tempo. A *festa* seria como uma vitrine que deixa em evidência duas facetas ao mesmo tempo: cultura e instinto; corpo e comportamento, além de possibilitar questões próprias da pintura.

O conceito do tema é intimamente relacionado à questão plástica eleita, assim exploro nesta pesquisa a qualidade tonal da cor através de diferentes processos utilizados por artistas que desenvolveram seus trabalhos nesta mesma linha de investigação. O aspecto cromático e tonal determina o clima e a sensação que cada quadro transmite. Por conta disso, os processos de Caravaggio e Rembrandt, por exemplo, são efetivos em integrar diferentes figuras e diferentes momentos através de seus respectivos jogos de luz e sombras que passeiam pelos personagens, atribuindo-lhes mais organicidade do que teriam se simplesmente acompanhassem o caminho de suas silhuetas.

Mas a perspectiva da verossimilhança permanece, felizmente, banhada pela lembrança das perspectivas imaginárias. A forma do homem e dos seres vivos, conduzida sob este ângulo, cativa os mestres: é que ela basta para definir todo o espaço, pela relação entre luzes e sombras, pela exatidão dos movimentos [...]<sup>1</sup>

Esta ideia de sincronia proporcionada por tais processos se volta para o meu objetivo com a composição linear. Pretendo também, por meio da composição, abordar o conceito de montagem cinematográfica na produção de uma pintura, tanto a partir dos estudos de composição feitos para o cinema como a partir de estudos realizados, decompondo pinturas do gênero histórico - principalmente no caso das batalhas - que se apoiam sobre essa questão de maneira cinematográfica antes mesmo do cinema existir. Um grande exemplo disso, que serviu para mim como incentivo para estudar esse aspecto da composição, está no livro “O sentido do filme”, do cineasta Eisenstein no qual o autor extrai um trecho do roteiro de pintura

---

<sup>1</sup> FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. São Paulo: Zahar, 1993.

de Leonardo da Vinci planejando sua futura pintura acerca do “Dilúvio”, que poderia ser considerado facilmente um roteiro para a filmagem de uma cena em uma era pós-cinema.

Que se veja o ar escuro, nebuloso, açoitado pelo ímpeto de ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante e o granizo, carregando para lá e para cá uma vasta rede de galhos de árvores quebrados, misturados com um número infinito de folhas.

Que se vejam, em torno, árvores antigas desenraizadas e feitas em pedaços pela fúria dos ventos.

Deve-se mostrar como fragmentos de montanhas, arrancados pelas torrentes impetuosas, precipitam-se nessas mesmas torrentes e obstruem os vales, até que os rios bloqueados trasbordam e cobrem as vastas planícies e seus habitantes.<sup>1</sup>

Voltando para a questão temática, dentro do contexto de simultaneidade de momentos da cena festiva, coincide a visão de Guy Debord no livro "A Sociedade do Espetáculo", na qual ele afirma que: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.”<sup>2</sup>

Além dos momentos individuais quase de isolamento em um ambiente de interação social como a *feira*. Ocorrências sociais que também se atrelam a outra passagem do mesmo texto: “Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante da condição de isolamento das ‘ multidões solitárias’ ”.<sup>3</sup>

## 1.2 Objetivos

Esta pesquisa explora os processos clássicos da Pintura baseados no claro e escuro, questão que foi referencial no desenvolvimento de diversos processos como grisaille<sup>4</sup>(utilizado por pintores como Rubens, Bouguereau, Tiziano, Ingres e Leonardo Da Vinci) e o verdaccio<sup>5</sup>(Jan Van Eyck, entre outros pintores flamengos, Michelangelo e Vermeer). É um ponto explorado até hoje por artistas contemporâneos, dentre eles

<sup>1</sup> SERGEI, Einstein. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

<sup>2</sup> DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

<sup>3</sup> Ibid, pg. 23

<sup>4</sup> Processo onde a questão tonal é resolvida através de uma pré-pintura realizada a partir de uma monocromia de tons cinzas.

<sup>5</sup> Processo onde a questão tonal é resolvida através de uma pré-pintura realizada a partir de uma monocromia de tons verdes.

Marlene Dumas, como sugerido pelo Professor Júlio Sekiguchi durante sua orientação ao projeto na UFRJ.

*Pintura 3-Marlene Dumas- " The Widow"*



Fonte: T MAGAZINE, Site New York Times, 2014.

Escolhi me aprofundar no processo de Caravaggio, que consiste em primeiras camadas de branco puro; e no processo de Rembrandt, que seleciona as áreas de luz e sombra e então realiza uma pré-pintura policromática, porém dessaturada. Processos com os quais entrei em contato graças ao professor Licius Bossolan em sua aula específica sobre estes, ministrada também na universidade.

Também foram estudadas diferentes possibilidades de composição e suas soluções para desenvolver o tema proposto. Baseado tanto em estudos em cima de artistas como Leonardo da Vinci, Rubens, Rembrandt, Toulouse-Lautrec, quanto em cineastas como Eisenstein, autor dos livros “ O sentido do filme” e “ A forma do filme”, essenciais para esta pesquisa,

apresentados pelo professor Rafael Bteshe, em sua aula sobre metodologia da pesquisa como bibliografia sugerida.

## 2 METODOLOGIA

### 2.1 Primeiro ciclo de trabalhos

No primeiro ciclo de trabalhos foram realizados três quadros ao longo do período de 2016/1, todos produzidos considerando processos tonais. A intenção inicial era que dois deles fossem inspirados por Caravaggio e um por Rembrandt, no entanto, durante a realização do primeiro trabalho, a pesquisa sobre a paleta e o processo não haviam sido aprofundados, portanto, o processo, apesar de ser focado na questão tonal, tomou outros rumos.

O principal aspecto que guiou as direções do primeiro trabalho se constituiu na composição. Foi utilizada uma referência escolhida em Pintura I, uma foto de caráter pessoal fotografada pelo fotógrafo Pedro Mendes Frères e graças a ela foi possível observar a mudança no estudo de composições através dos semestres.

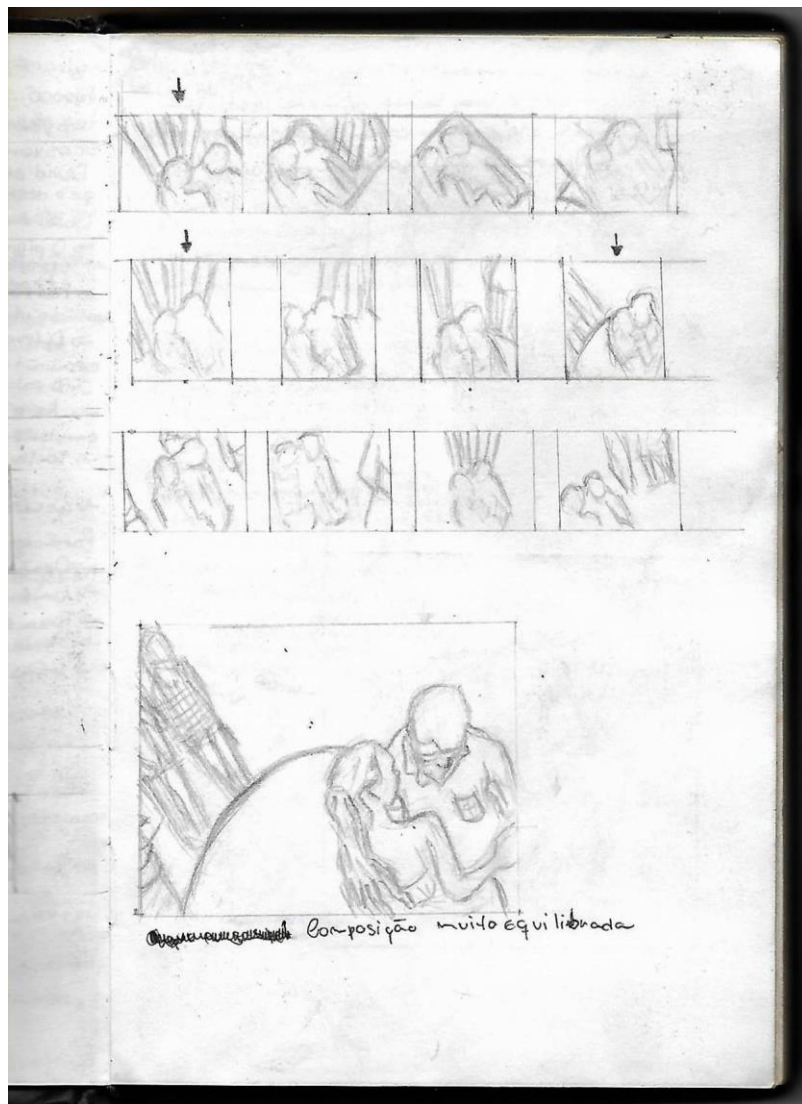
*Fotografia 1- Pedro Mendes Frère - Referência*



Fonte: Pedro Mendes Frère, 2011

Através dos estudos de composição de Pintura I foi possível observar que já havia a busca por instabilidade, como sugerido pela professora Martha Werneck, mestra da matéria correspondente, para se relacionar melhor com a minha temática. No entanto, a pesquisa ainda não estava desenvolvida o suficiente, então foram realizadas poucas alterações na referência. Houve o deslocamento do tema central para criar estranhamento e o vazio compositivo para ser resolvido no processo da pintura.

*Desenho 3- Lua Barbosa- Estudos lineares de Pintura I*



Fonte: A Autora, 2014

No semestre de Pintura IV, a composição foi resgatada. Nesse novo momento, o propósito era trabalhar de forma aprimorada as composições já que os vazios não eram trabalhados de forma consistente, e geravam composições constituídas de poucas figuras que não se encaixavam com a atmosfera proposta por esta pesquisa. O estudo compositivo de batalhas, assim como de outras pinturas históricas, serviu de base para



desenvolver tanto o tema; como suas soluções gráficas. Partindo desta intenção, o primeiro trabalho estudado linearmente foi "A Batalha de Anghiari" de Leonardo da Vinci.

*Pintura 4- Rubens – Estudo do quadro “ A Batalha de Anghiari “ de Leonardo da Vinci*



Fonte: Site AEOL, 2011

Nesta obra, apesar das influências lineares do contexto renascentista, Leonardo apresenta figuras dissolvidas em vários momentos do quadro; o pintor possuía preocupação com o gestual e relacionava a pintura com o teatro. Essa é uma propriedade interessante de se observar, já que Rubens realizou um estudo tonal do quadro, claramente interessado em como essa lógica utilizada se adaptava às demandas barrocas de um claro-escuro dramático dando vida ao modelado da figura. Focillon afirma em seu livro “ A Vida das Formas”:

O estágio barroco de todos os estilos mostra múltiplos exemplos disto. A epiderme não é mais um invólucro mural esticado de forma exata. Ela estremece sob o impulso de relevos internos que tentam invadir o espaço e se mover sob a luz e que são a evidência de uma massa agitada nas profundezas por movimentos ocultos.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. São Paulo: Zahar, 1993.

O quadro apresenta um encadeamento compositivo no qual suas direções partem do centro. Neste ponto quase apresenta-se uma massa difusa criada por vários elementos lineares e as direções que irradiam dela são rebatidas pelas curvas criadas pelos movimentos dos cavalos e de seus respectivos cavaleiros sendo lançados, formando uma composição quase em espiral. O triângulo formado pelo soldado empunhando seu escudo, em posição de defesa, no canto inferior esquerdo da composição estabelece um ponto de estabilidade e quebra o movimento circular momentaneamente, criando um contrapeso que acaba por reforçar o resto da composição.

*Análise 5- Lua Barbosa- Análise visual das direções compositivas do estudo do quadro "A Batalha de Anguiari*

"



Fonte: A Autora, 2017.

Outro quadro escolhido para estudo foi "No Moulin Rouge: A dança", de Henri Toulouse-Lautrec, pintor que me influenciou pelas soluções compositivas e gráficas de um tema muito próximo ao desta pesquisa. Esta pintura segue o mesmo princípio na estrutura da composição apesar do trabalho com os vazios ser mais amplo e as figuras não serem tão necessariamente interligadas na sua construção.



*Pintura 5- Henri Toulouse-Lautrec- "No Moulin Rouge: A Dança"*

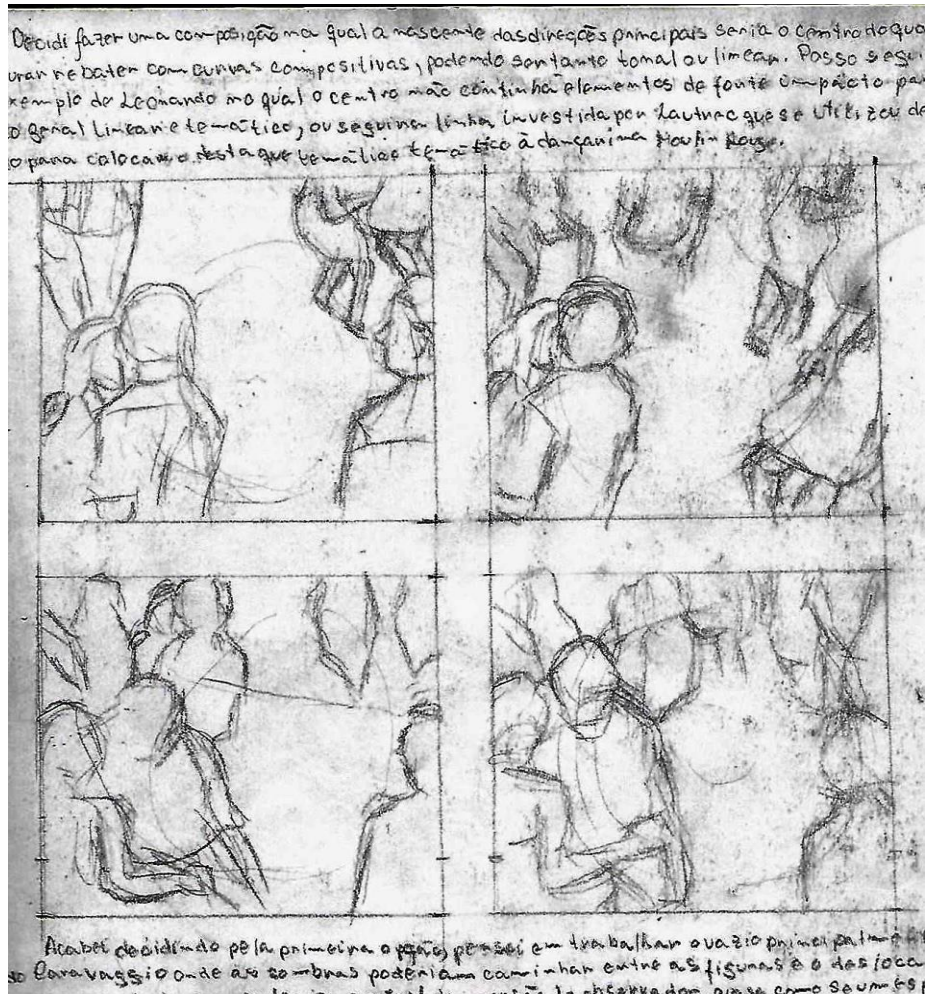


Fonte: Luis Nassif, Site Revista GGN, 2012

Tendo como base essas duas obras, iniciei a procura de uma composição onde o centro irradiasse as direções. Havia duas possibilidades: uma era seguir o pensamento de Leonardo, em que o centro não continha elementos de forte conteúdo temático chamando atenção para ele de forma não implícita e sim distribuídos pelo arcabouço, não há uma representação linear definida de uma figura específica e sim uma mancha pictórica como as utilizadas nos fundos de Rembrandt. Outra era a linha investida por Lautrec, que se utilizou de tal estratégia para colocar o destaque temático à dançarina do Moulin Rouge, definida de maneira linear e de forma mais isolada tornando o centro mais explicitamente atrativo.

Preferi me concentrar na primeira opção, pois justificava a intenção de trabalhar o vazio de forma mais implícita, sem se apoiar em um elemento principal do tema da composição para tal. Portanto, me apoiei linearmente e tonalmente na ideia de deslocar o elemento temático de maior interesse para a margem da composição.

Desenho 4- Lua Barbosa- Estudos Lineares de Pintura IV



Fonte: A Autora, 2016

Quanto ao processo e à cromaticidade da Pintura optei pelo processo de Caravaggio, no qual as sombras poderiam caminhar entre as figuras e o deslocamento delas para a periferia aumentaria o nível de imersão do observador, quase como se um espaço houvesse sido reservado para o adentrar a composição.

O processo de pintura do quadro foi iniciado a partir dessa composição. Contudo, como observado pela Professora Luana Manhães, responsável pela matéria Pintura V na qual iniciei este trabalho, o movimento circular irradiando do centro não necessariamente necessita de um vazio completo para se estruturar. E, de fato, esse era um caminho mais óbvio, inclusive utilizando uma figura no centro, esta poderia servir de contrapeso ao movimento linear assim como o triângulo utilizado na composição da batalha. Portanto, realizei uma colagem digital com a referência a fim de inserir uma figura que contribuísse com o todo. Essa foi a referência escolhida e o estudo linear realizado em cima dela:

*Colagem 1- Lua Barbosa- Colagem de referência*



Fonte: A Autora, 2016.

*Desenho 5- Lua Barbosa-Estudo Linear Final de Pintura V*



Fonte: A Autora, 2016

Os estudos tonais foram essenciais para garantir a ideia plástica inicial, um caminho de claro e escuro que levasse a estrutura circular em foco, apesar da figura central. O primeiro estudo realizado não radicalizou essa ideia tanto como necessário e por ter sido realizado, a fim de uma experimentação, com lápis de cor preto e guache acabou dificultando a fluidez das luzes.



*Desenho 6- Lua Barbosa- Primeiro Estudo Tonal Ampliado*



Fonte: A Autora, 2016.

Refiz o estudo tonal, utilizando somente o grafite e procurando velar ao máximo a figura central sem perder sua forma construída:

*Desenho 7- Lua Barbosa- Estudo Ampliado Final*



Fonte: A Autora, 2016.

Realizado esse estudo tonal, comecei o processo de pintura. Como não havia no primeiro momento mais material sobre o processo de Caravaggio, a paleta utilizada foi a terrosa reduzida de branco de titânio, preto, amarelo ocre e terra de siena queimada; as figuras foram construídas diretamente através de blocos de cor.



*Pintura 6- Lua Barbosa- Primeira etapa do processo do primeiro trabalho*



Fonte: A Autora, 2016.

*Pintura 7- Segunda etapa do processo do primeiro trabalho*



Fonte: A Autora, 2016.

*Pintura 8- Lua Barbosa - Terceira etapa do processo do primeiro trabalho*

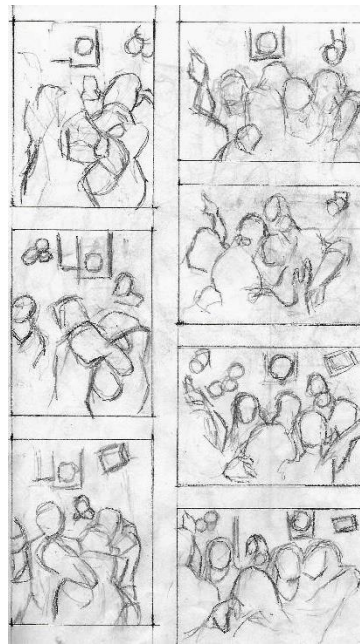


Fonte: Ferrari Alvim Fotografia, 2016.

Quanto aos dois trabalhos seguintes, a etapa inicial do processo se deu pela busca de referências. Como o Professor Licius Bossolan apontou, referências fotografadas por mim aumentaria a autonomia na seleção do ângulo e do momento a ser abordado quanto ao tema. Pelos fatos da minha temática se apoiar solidamente na espontaneidade contida nas pessoas fotografadas e pelos ambientes que busco retratar serem pobres em iluminação, houve a necessidade do uso do flash. Esse fator acarretou dificuldades, pois a luz se apresentou difusa pelas figuras em vez de localizada como seria mais apropriado para os processos desenvolvidos.

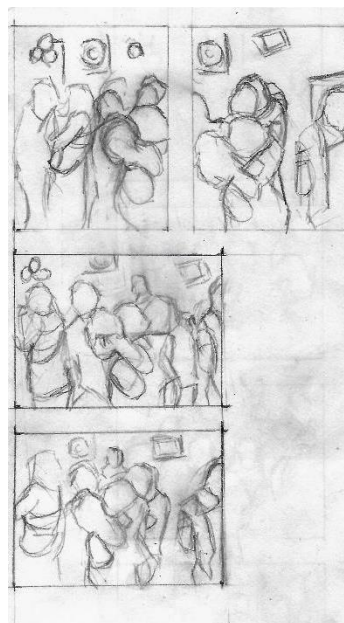
A etapa seguinte consistiu em realizar estudos de composição linear nos quais eu estabeleci qual recorte seria mais interessante em termos de questão plástica e temática. Sempre considerando o tamanho do suporte de 60x80, escolhido previamente.

*Desenho 8- Lua Barbosa- Estudos lineares das duas composições*



Fonte: A Autora, 2016.

*Desenho 9- Lua Barbosa - Estudos lineares das duas composições parte 2*



Fonte: A Autora, 2016.

A primeira composição escolhida foi retirada do grupo de estudos da Figura 15.A curva formada pelo grupo de pessoas ativa o limite do suporte, atribuindo a sensação



de retirada e desviando o tema central do centro da composição, o que a tornaria mais estável, indo contra a intenção temática. Essa composição também assegurou a oportunidade de trabalhar com o vazio, de forma moderada. Como eu escolhi o processo do Rembrandt, o qual será elaborado mais à frente, pude experimentar as manchas constantemente presentes nos fundos de suas pinturas.

*Desenho 10- Estudo linear escolhido para a segunda composição*



Fonte: A autora, 2016.



*Desenho 11- Lua Barbosa- Estudo linear ampliado da segunda composição*

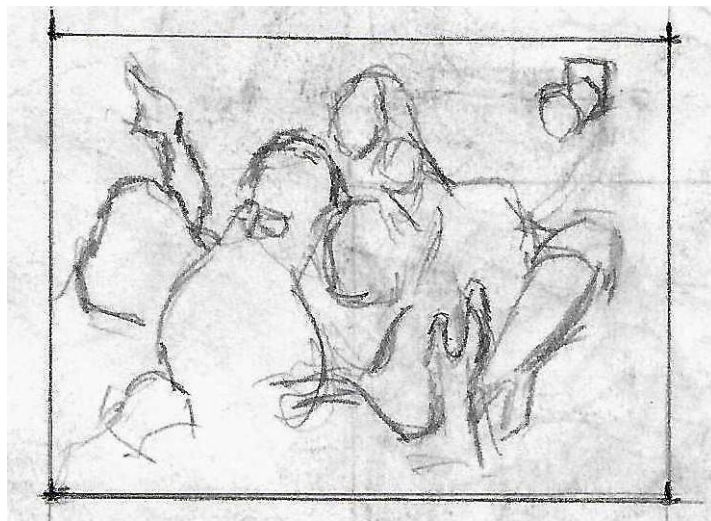


Fonte: A Autora, 2016.

A segunda composição selecionada segue abaixo. Dessa vez, o grupo de figuras de maior interesse foi centralizado, gerando conflito com a minha intenção de instabilidade. No entanto, os dois triângulos principais formados me instigaram a escolher essa composição.

Trata-se de uma visão mais aproximada da festa, a captura de um momento específico, porém, ainda com personagens alheias à situação capturada.

*Desenho 12- Lua Barbosa- Estudo linear escolhido para a terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.

*Desenho 13- Lua Barbosa- Estudo linear ampliado da terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.

Após o estabelecimento das composições lineares, comecei a considerar as possibilidades de composição tonal para ambos.

Na primeira composição tonal escolhida procurei trabalhar as manchas abstratas do fundo por meio da variação de intensidade das sombras e fazer um movimento de curva contrário ao da curva linear com as luzes. Ao ampliar o desenho, parte dessas manchas não foram reproduzidas com precisão, como consequência disso, me inspirei mais no estudo pequeno para produção do quadro.



*Desenho 14- Lua Barbosa- Estudos tonais da segunda composição*



Fonte: A Autora, 2016.

*Desenho 15- Lua Barbosa- Estudo tonal escolhido ampliado da segunda composição*

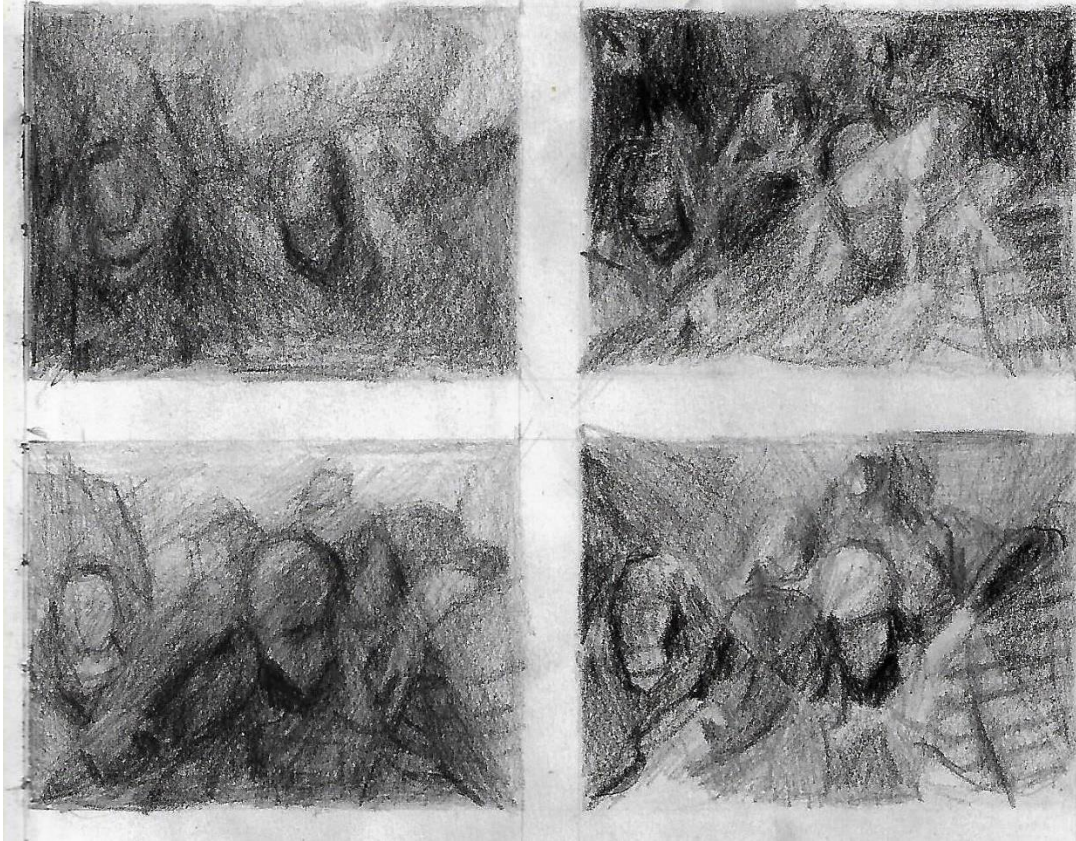


Fonte: A Autora, 2016.



Quanto à segunda composição tonal, explorei as possibilidades de acordo com a grade de triângulos formados pela estrutura linear. Acabei optando pela opção que explorava a interseção dos triângulos como caminho para as sombras mais intensas, formando assim, a instabilidade para o olhar necessária anteriormente.

*Desenho 16- Lua Barbosa- Estudos tonais da terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.

*Desenho 17- Lua Barbosa- Estudo tonal escolhido ampliado da terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.

### *2.1.1. Processo Rembrandt no Primeiro Ciclo de Trabalhos*

Para esse trabalho escolhi o fundo cinza escuro, graças aos tons de cinza e azul nas vestimentas presentes e por também estabelecer um contraste de temperatura, tornando as encarnações mais quentes. Procurei aproximar o cinza ao fundo utilizado por Rembrandt: cinza com um leve toque quente de ocre para quebrar um pouco a frieza do matiz.

Quanto à escolha da paleta também procurei me aproximar ao máximo das cores utilizadas pelo pintor. De acordo com o material trazido pelo Professor Licius, como por exemplo, as evidências na antiga casa do pintor em Amsterdã, as cores utilizadas por ele seriam: branco de chumbo, verde malaquita, vermelhão (natural-cinábrio ou artificial-sulfeto de mercúrio), ocre, terra de siena queimada, laca vermelha, preto de marfim, preto de osso queimado, azurita.

A maioria das cores possui seu correspondente em tintas produzidas atualmente. Dentre elas, correspondi o vermelhão com o vermelhão francês (acrilex, 313) e a laca vermelha, que possuía uma gama de variedades, era mais próxima da laca gerânio (acrilex, 328) e a laca rosa antiga (acrilex, 371). Porém os pigmentos azurita e verde



malaquita não possuem correspondentes nos catálogos de tinta à óleo aos quais tive acesso (Acrilex, Corfix, Van Gogh e Winsor & Newton). Inclusive, são raras as imagens que reproduzem como seriam esses pigmentos puros e não podem ser totalmente confiáveis, graças às distorções que a cor sofre ao passar para o meio digital e posteriormente para uma impressão. Mesmo levando em consideração esse fator, considereei válido esse exercício de pesquisa cromática que me serviu como mais um instrumento para me aproximar do pensamento pictórico do artista. As imagens escolhidas para me basear foram: *Yonger, a Lady with a Squirrel and a Starling*, de *Hans Holbein*, cujo o fundo seria coberto pelo pigmento azurita segundo o livro “A Closer Look Colour” da National Gallery (National Gallery Company Limited, 2009) e a encontrada na ficha técnica do pigmento verde malaquita presente no site “Pigments trough Ages”.

*Pintura 9- Hans Holbein- "Yonger, a Lady with a Squirrel and a Starling"*



Fonte: Site The Art Stack, Ano Desconhecido.

Figura 1- Douma M- PrintScreen do Site Pigments trough the Ages



Fonte: Douma M. Site Pigments through the. Ages, 2008. Disponível em:

<<http://www.webexhibits.org/pigments/individ/overview/malachite.html>> Acessado em: 20/05/2016

Aliceçada nessas imagens, comecei a fazer testes de cor para chegar nos tons correspondentes com as tintas que possuía à disposição: branco de titânio (Winsor and Newton, 40), ocre (acrilex, 360), preto (acrilex, 320), azul cerúleo (acrilex, 347), azul hortêncica (acrilex, 306), azul turquesa (acrilex, 363), azul ultramar claro (acrilex, 348), verde permanente escuro (acrilex, 332), verde esmeralda (Corfix, 73) e verde veronese (acrilex, 333). Resultados alcançados:

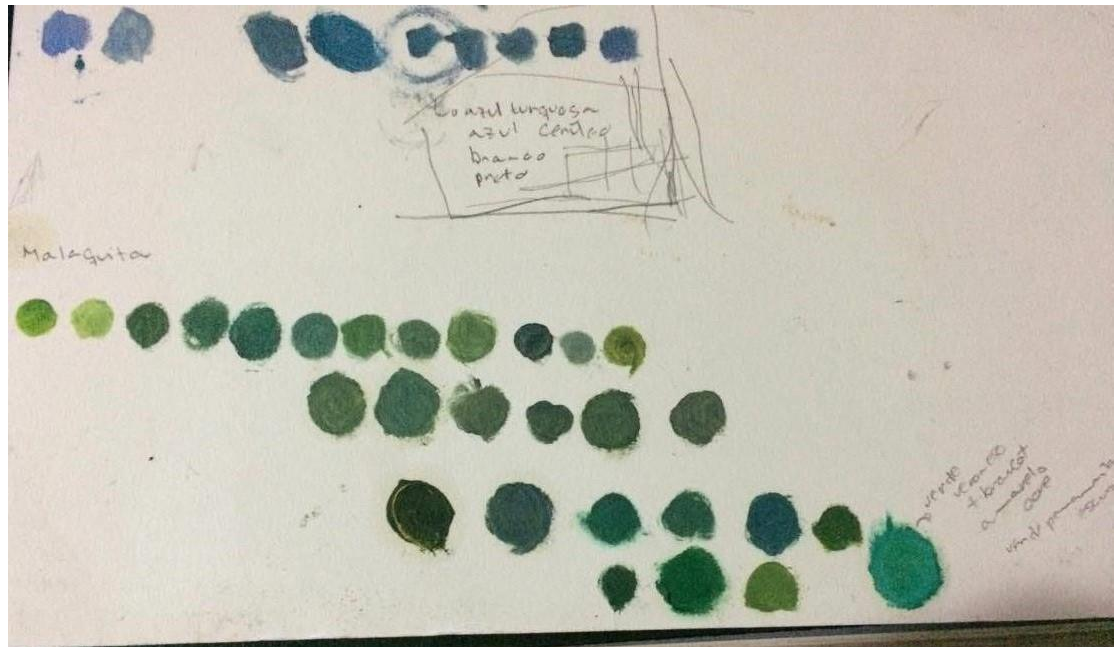
Fotografia 2- Lua Barbosa - Estudos de cor para atingir o pigmento azurita



Fonte: A Autora, 2016.

O resultado mais próximo do pigmento azurita consistiu na mistura de azul turquesa, azul cerúleo, branco de titânio e preto.

Fotografia 3- Lua Barbosa- Estudos de cor para atingir o pigmento malaquita



Fonte: A Autora, 2016.

Encontrei certa dificuldade com o pigmento verde malaquita, já que a cor divergiu na reprodução de diferentes monitores de computador. A mistura mais próxima foi do verde veronese com branco de titânio, amarelo ocre e, em menor quantidade, verde permanente escuro.

Em seguida, comecei a realizar o estudo cromático. Realizei a marcação das sombras e optei por realizá-las em preto puro pois nessa etapa o pintor utilizava pouca variedade cromática, apenas escurecendo e clareando alguns tons da cor do fundo, que, conforme a minha escolha, era cinza. Após a marcação da sombra, iniciei a marcação das luzes utilizando o branco de titânio puro.



*Pintura 10- Lua Barbosa- Primeira etapa do estudo cromático da segunda composição*



Fonte: A Autora, 2016.

Obs.: Não há fotografias da etapa da marcação das áreas de luzes no estudo, somente está presente no registro do processo do quadro.

Posteriormente comecei a trabalhar as luzes com os tons quentes dando início, assim, à formação da carnação.

*Pintura 11- Lua Barbosa- Segunda etapa do estudo cromático da segunda composição*



Fonte: A Autora, 2016.

Em seguida, comecei a entrar com frios e realizar as passagens de cor.

*Pintura 12- Lua Barbosa- Terceira etapa do estudo cromático da segunda composição*



Fonte: A Autora, 2016.



Finalmente, entrei com as veladuras.

*Pintura 13- Lua Barbosa- Quarta etapa do estudo cromático da segunda composição*



Fonte: A Autora, 2016.

Para realizar o quadro utilizei as mesmas fases. Seguem, a seguir, as imagens:

*Pintura 14- Lua Barbosa- Primeira etapa do processo de pintura da segunda composição*



Fonte: A Autora, 2016.

*Pintura 15- Lua Barbosa- Segunda etapa do processo de pintura da segunda composição*



Fonte: A Autora, 2016.

Obs.: A marcação das luzes no processo do Rembrandt na verdade não é realizada somente com o branco de titânio como foi realizada ao longo dessa pesquisa. Como observado pelo professor Licius no final dessa produção, essa etapa é realizada com desdobramentos de luzes quentes. No entanto, foi um meio útil de separar regiões extremas e polares do claro-escuro.



*Pintura 16- Lua Barbosa - Terceira etapa do processo de pintura da segunda composição*



Fonte: A Autora, 2016.

*Pintura 17- Lua Barbosa - Quarta etapa do processo de pintura da segunda composição*



Fonte: Ferrari Alvim Fotografia, 2016.

### 2.1.2. Processo Caravaggio no Primeiro Ciclo de Trabalhos

Escolhi como fundo para esse trabalho o terra de siena queimado escuro (com um pouco de pigmento xadrez preto adicionado ao vermelho). Esse fundo é um facilitador ao se desenvolver carnações com grandes contrastes por ser quente e poder aparecer respirando nas sombras. Por conta disso, era bastante recorrente na obra do pintor. Era recorrente o uso de veladuras para as sombras e esbatimentos nos pontos de maior luminosidade.

O quadro Rapaz mordido por um Lagarto foi pintado em um pedaço liso tecido em linho de tela, construído sobre um fundo vermelho terroso predominantemente de calcita, pigmentos terrosos e um pouco de branco de chumbo. Um fundo dessa constituição é naturalmente translúcido assim como escuro em cor. Um fundo como este não é raro na pintura italiana do século XVII, e é válido de ser descrito com detalhes a maneira como a cor quente terrosa é explorada no trabalho de Caravaggio em sua subsequente aplicação de tinta. O fundo é claramente visível em várias áreas, e foi de grande importância em prover um meio-tom já pronto na maioria da pintura da carnação e do cabelo.<sup>1</sup>

A paleta utilizada foi a mais próxima possível da paleta utilizada pelo pintor que seria, de acordo com a autora do artigo de arqueometria, Phoebe Dent Weil: branco de chumbo, vermelho terroso (terra de siena queimada, corfix, 33), amarelo ocre, amarelo de chumbo estanho, vermelhão, verde malaquita, madder lake (laca de alizarim da acrilix, 346), copper resinate<sup>2</sup> e negro de fumo. O amarelo de chumbo estanho corresponderia ao amarelo de nápoles (acrilix, 342) e a mistura para o malaquita seria a mesma utilizada anteriormente.

Comecei o estudo cromático demarcando as áreas de luz com o branco de zinco, cuja cobertura não possui muita intensidade e, posteriormente, empastando com o branco de titânio as áreas com ápice de luminosidade, formando assim uma monocromia de branco, de acordo com o processo do pintor.

---

<sup>1</sup> KEITH, Larry. **Three Paintings by Caravaggio**. National Gallery Technical Bulletin. Yale University Press. London, 1998. Tradução do autor.

<sup>2</sup> De acordo com o site Pigments through ages, consiste em uma variação esverdeada do azurita, igual em composição. Preferi ausentar da minha paleta por ter achado ainda menos imagens do matiz correto do que no caso do malaquita.

*Pintura 18- Lua Barbosa - Primeira etapa do estudo cromático da terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.

*Pintura 19- Lua Barbosa- Segunda etapa do estudo cromático da terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.



Após a cobertura das luzes, escureci o fundo nas áreas de sombra e em outra etapa comecei a carnação e as luzes.

*Pintura 20- Lua Barbosa- Terceira etapa do estudo cromático da terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.

Nessa etapa notei duas dificuldades: a luz difusa por toda composição estava me deixando confusa quanto ao processo, o que era coerente, já que Caravaggio se utilizava de uma luz focal. Outro contratempo foi que os vermelhos estavam puxando mais para os tons frios do que o habitual no trabalho do artista, mas supus que veladuras com terra de siena iriam alaranjar os vermelhos. Por último, iniciei a etapa das veladuras.



*Pintura 21- Lua Barbosa- Quarta etapa do estudo cromático da terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.

Ao realizar a pintura final o processo do estudo foi reproduzido. A primeira diferença foi que a marcação do quadro não se deu à mão livre como no processo inspirado por Rembrandt. Caravaggio se utilizava da câmara escura, então, para que eu pudesse me alinhar com esse processo, a fotografia foi projetada na tela. No entanto, houve alterações na composição para não trair o estudo linear e a estrutura de triângulos idealizada.

*Pintura 22- Lua Barbosa - Primeira etapa do processo de pintura da terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.

Obs.: O carvão não foi uma boa escolha para realizar a marcação, posto que as primeiras etapas são realizadas com tinta branca pura, o lápis branco seria mais apropriado.

*Pintura 23- Lua Barbosa- Segunda etapa do processo de pintura da terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.



*Pintura 24- Lua Barbosa- Terceira etapa do processo de pintura da terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.

*Pintura 25- Lua Barbosa- Quarta etapa do processo de pintura da terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.



*Pintura 26- Lua Barbosa- Quinta etapa do processo de pintura da terceira composição*



Fonte: A Autora, 2016.

*Pintura 27- Lua Barbosa- Sexta etapa do processo de pintura da terceira composição*



Fonte: Ferrari Alvim Fotografia, 2016.

## 2.2. Segundo ciclo de trabalhos

O primeiro objetivo do segundo ciclo de trabalho foi aprofundar a pesquisa sobre o conceito de montagem elaborado pelo cineasta russo Eisenstein, que anteriormente havia usado apenas superficialmente. No decorrer de sua obra, o autor analisa não só o cinema, mas também a pintura, a música e a literatura para exemplificar extensamente o conceito de montagem, no qual um elemento qualquer chamado A com seu próprio significado, unido com outro elemento chamado B, também de significado particular, cria um terceiro elemento cujo significado vai além da soma de A mais B.

Em “A Forma do Filme”, o autor utiliza a escrita japonesa e a categoria dos hieróglifos copulativos como exemplo para elucidar o conceito de montagem:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como uma soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau, cada um, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, a sua combinação corresponde a um conceito

E conclui:

Por exemplo, a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar”; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta= “ouvir”[...]

Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo - em contextos e séries intelectuais”

No caso da pintura podemos compreender tanto o claro-escuro, a paleta, a composição linear, o tratamento gráfico e a textura plástica como elementos de significado próprio que criam um conceito dependente de todos os fatores utilizados. Dentro da analogia com o cinema, cada um desses aspectos seria um elemento para a criação de uma sequência cinematográfica, porém, eles também podem se subdividir em momentos diferentes pelo quadro, criando, assim, planos.

Graças a essa linha de raciocínio não exploro a montagem somente nessa relação indispensável para a pintura, mas vejo uma grande oportunidade de dissecar possibilidades compositivas do meu tema que necessita de grande sensação de movimento e representação da sincronização de momentos únicos em um mesmo espaço de tempo. Sobre isso, Eisenstein afirma:

E que consiste o efeito dinâmico da pintura? O olho segue a direção de um elemento da pintura. Retém uma impressão visual, que então colide com a impressão derivada

do movimento de seguir a direção de um segundo elemento. O conflito dessas direções forma o efeito dinâmico na apreensão do conjunto. [...]

Por exemplo, na litografia de Toulouse-Lautrec da senhorita de Cissy Loftus, se se desenvolve logicamente a posição A do pé, constrói-se um corpo na posição. A correspondente a ele. Mas o corpo é representado do joelho para cima já em posição A + a. O efeito cinematográfico de imagens imóveis unidas já é estabelecido! Dos quadris aos ombros podemos ver A + a + a. A figura se torna viva e dando pontapés!

*Litografia 1- Henri de Toulouse Lautrec- “Cissy Loftus”*



Fonte: Site Wikiart.

Em outro exemplo sobre montagem na pintura, Eisenstein discorre sobre as mudanças e distorções na natureza “real” do tema e suas proporções realizadas em benefício da composição no todo. Algo presente tanto em pinturas expressionistas quanto nas consideradas naturalistas (como de Rembrandt e Caravaggio). Eisenstein faz uma análise do quadro “*Vista e planta de Toledo*” de El Greco no qual o pintor escolheu posicionar o Hospital de Don Juan Tavera em uma perspectiva completamente independente à pertencente ao resto da cidade e sobre uma nuvem.

Que diferença isto fez? *Proporções realistas* foram alteradas, e enquanto parte da cidade é mostrada em uma direção, um detalhe é mostrado *exatamente da direção oposta!*

Eis por que insisto em incluir El Greco entre os antepassados da montagem cinematográfica. Neste caso particular ele aparece como um precursor do cinejornal, porque sua “remontagem” é mais informativa do que seu outro quadro *Vista de Toledo* (pintado do mesmo período)

Já era minha intenção desde o início estudar a composição linear de acordo com os conceitos e a obra de Eisenstein. No entanto, quanto à composição tonal, houve um desvio no meu processo. O que antes achei que fosse possível - estudar a composição linear nessa lógica e estudar a composição tonal a partir de estudos tonais de Caravaggio e de Rembrandt – depois percebi que não era que o se adaptava ao meu processo. Desde o primeiro ciclo de trabalhos eu penso a composição tonal reforçando ou criando conflito com estruturas já criadas pelo esqueleto linear e o pensamento de montagem só reforça esse impulso. Conclui que seria mais válido analisar não só linearmente, mas, também, tonalmente a obra deste cineasta e, então, criar sobre esse arranjo.

Essa decisão foi cada vez mais encorajada pelos escritos do cineasta demonstrarem quão plasticamente ele pensava sobre a luz. No trecho abaixo o autor faz uma analogia sobre sua fluidez:

E, do mesmo modo, à teoria da iluminação. Percebê-la como uma colisão entre uma corrente de luz e um obstáculo, como o impacto de um jato de água de uma mangueira batendo em um objeto concreto, ou do vento soprando sobre uma figura humana, pode resultar num uso da luz inteiramente diferente em comparação com várias combinações de ‘névoas’ e ‘borrões’.

Em outro trecho, ele expõe sobre seu uso da iluminação contrastante de aspecto dramático que se encaixa com o processo dos pintores que estou estudando:

Em meu novo filme, A linha geral, eliminei os intervalos entre os pólos nitidamente opostos da expressão de um rosto. Assim é obtida uma clareza maior na discussão em torno da nova desnadeira. O leite vai engrossar ou não? Falsificação? Prosperidade? Aqui o processo psicológico da mescla da crença e da dúvida é fragmentado em dois estados externos, de alegria (confiança) e tristeza (desilusão). Além do mais, isto é claramente enfatizado pela luz – iluminação sem o comportado conformismo às condições reais de luz. Isto provoca um indubitável aumento de tensão. ”



Tendo essas análises sobre luz em mente, estabeleci a meta de realizar mais duas composições correspondentes aos mesmos processos. Além disso, após discussões sobre as possibilidades de trabalhos, resolvi extrair um recorte de cada composição e realizar cada etapa do processo em um quadro próprio, progressivamente, até atingir o ponto em que tudo estivesse finalizado.

Para iniciar o estudo da primeira composição, extrai uma sequência do filme *Encouraçado Potemkin*, que representa uma multidão velando o corpo do marinheiro morto na revolução do navio de guerra em 1905, prenúncio da Revolução Russa. Essa sequência se destacou como um dos exemplos de ritmo e contrarritmo intercalados que cria um conflito de direções no filme. Este recurso do conflito podemos notar por todo o filme, e é abordado por Eisenstein no livro *A forma do filme*, em que ele categoriza diferentes tipos, indo do conflito gráfico até o temporal (como no uso da câmera lenta, exemplo de conflito temporal por apresentar um acontecimento com uma velocidade divergente da esperada para concluí-lo), no qual ele afirma “Porque a arte é sempre conflito”.

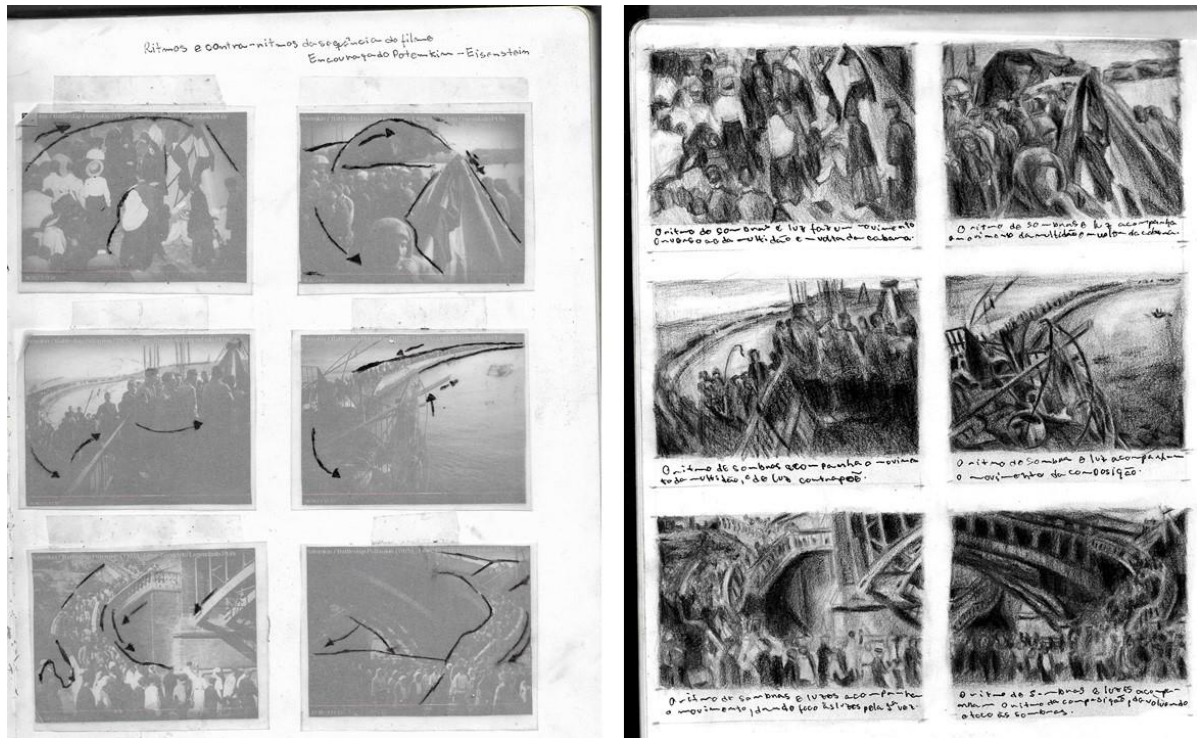
*Montagem 1 - Serguei Eisenstein - Série de Printscreens do filme Encouraçado Potemkin*



Fonte: Youtube, 2014. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=3U\\_SsH9RI2E](https://www.youtube.com/watch?v=3U_SsH9RI2E) > Acessado em: 10/01/2017.

Em seguida, realizei uma breve análise das direções lineares de cada quadro assim como realizei estudos tonais. Em seguida, comparei a relação das direções lineares e tonais entre si.

Desenho 18- Lua Barbosa- Análises lineares e tonais da sequência escolhida de Encouraçado Potemkin



Fonte: A Autora, 2016.

Cheguei à conclusão que entre os quatro primeiros quadros ocorreu, alternadamente, momentos em que o ritmo de luzes acompanhava a composição e momentos em que ela ia na direção oposta, sempre seguindo a lógica de curvas que se opõem e criam conflito. Do quinto quadro em diante o claro e escuro passava a acompanhar a estrutura linear, criando um alívio na tensão.

Desencadeei assim o desenvolvimento da primeira composição, mantendo em mente que queria dividi-la em três momentos de curvas de ritmo e contra ritmo lineares, formando uma espécie de movimento sinuoso no qual o olhar caminharia instável, criando a ideia de movimento. Percebi que quanto mais a composição se alongava, mais se assemelhava à lógica da pintura mural que aprendi com a professora Lourdes Barreto, que transmitiu a matéria Tópico Especial de Murais na UFRJ. Aspecto interessante que possui muito da lógica da sequência de momentos separados que contém uma narrativa própria, seja gráfica ou temática. Contudo, não queria perder as características da pintura de cavalete, então procurei limitar essa distensão de comprimento.

Selecionei referências do meu arquivo de fotos de festa, não necessariamente as que foram fotografadas por mim, mas também as que eu encontrei ao longo da pesquisa. Era importante uma variedade maior de posições que pudessem se encaixar na composição idealizada. Além

disso, queria representar mais elementos característicos das festas que eu escolhi representar do que havia sido capaz de capturar anteriormente, como, por exemplo, a presença de pessoas fantasiadas tematicamente e figuras particulares como os tequileiros, responsáveis por parte do entretenimento.

O estudo linear final tomou esta forma:

*Desenho 19- Lua Barbosa- Estudo linear da primeira composição inspirada em Eisenstein*

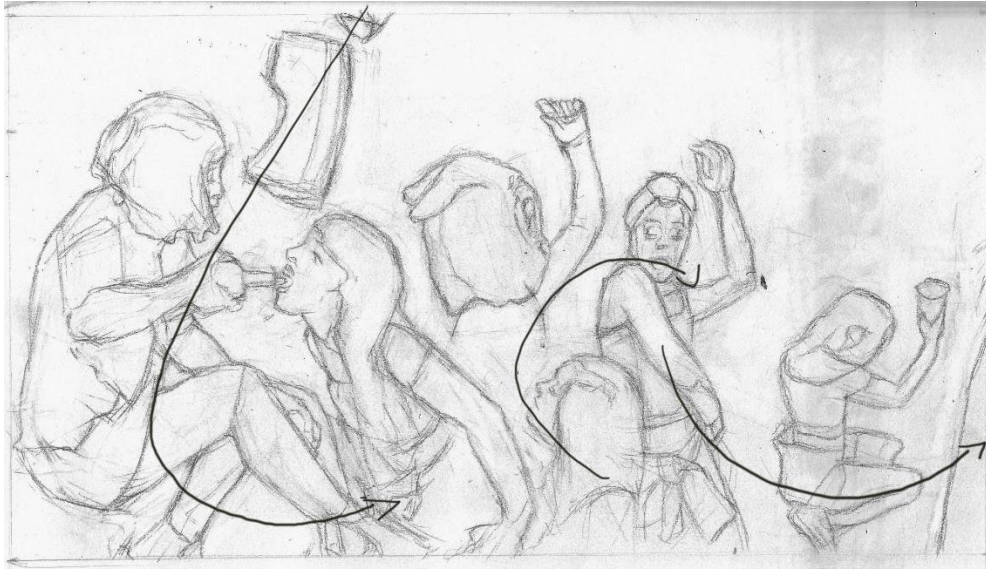


Fonte: A Autora, 2017.

Da esquerda para direita, a primeira curva é lançada para fora do quadro começando pelo refletor e a caixa de som, passando pela tequileira e tendo um fim na moça inclinada para frente bebendo a garrafa. Logo ao lado dela, a figura recolhida da composição inicia a segunda curva, por sua vez, indo para dentro do quadro e, mais uma vez, com a figura agachada e o pedaço de uma blusa bem próximo finaliza a terceira curva.



Análise 6- Lua Barbosa- Análise visual de direções da composição do estudo linear



Fonte: A Autora, 2017.

Usando como suporte o desenho acima, construí o tonal tramado:

Desenho 20- Lua Barbosa- Estudo tonal da primeira composição inspirada em Eisenstein



Fonte: A Autora, 2017.





Fonte: A Autora, 2017.

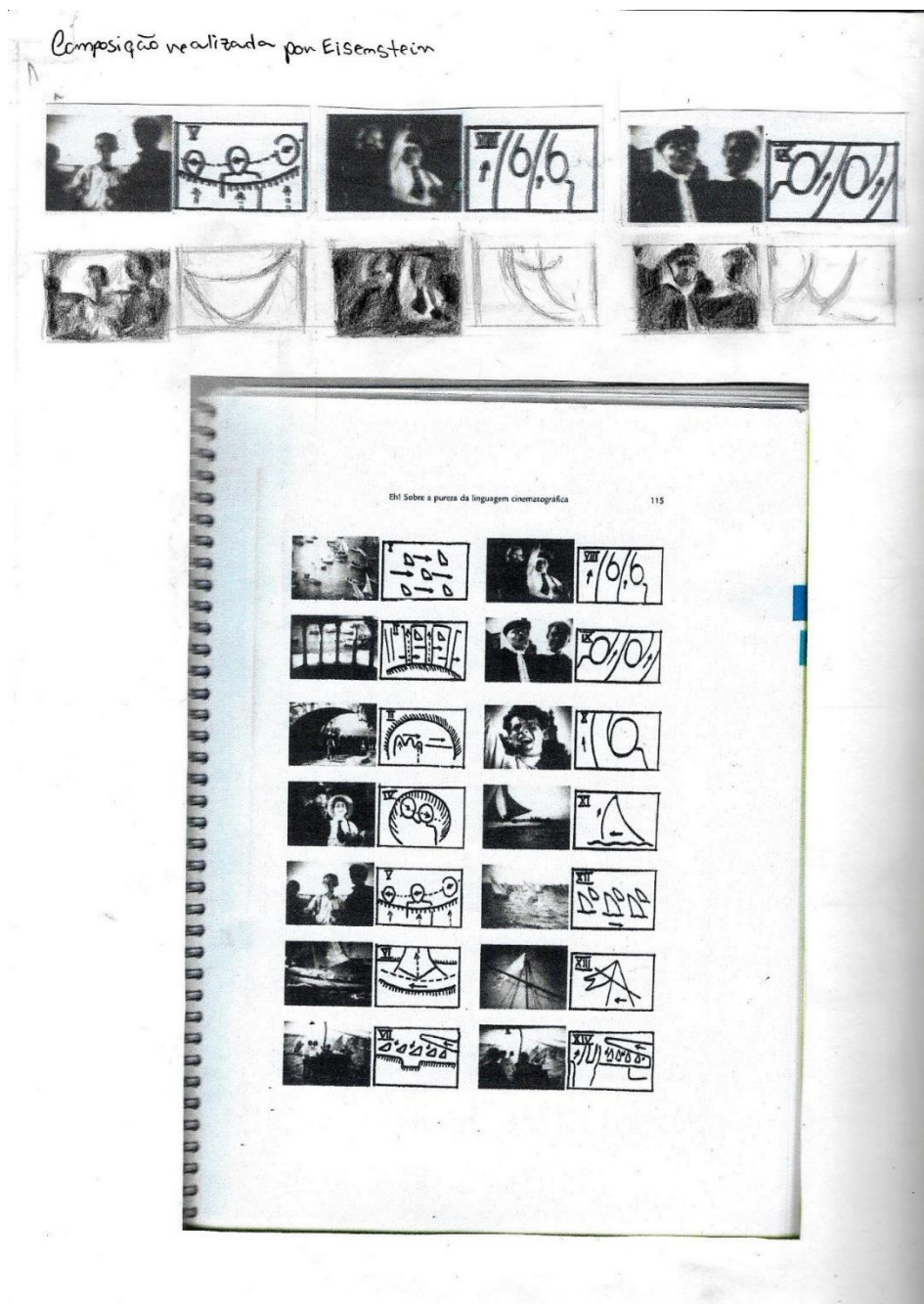
Do holofote à moça inclinada, as luzes e sombras acompanham a curva linear. Logo em seguida elas contrapõem a curva que havia sido posicionada para dentro do quadro e, em seguida, voltam a acompanhar a sustentação linear.

Como alicerce da segunda composição, retirei um dos exemplos de autoanálise também relacionado ao filme *Encouraçado Potemkin*, feita por Eisenstein em “*A forma do filme*”. Ele comenta o seguimento em que o povo de Odessa demonstra seu apoio ao navio amotinado. Apesar de uma minuciosa dissecação de cada quadro, todavia, o que me chamou a atenção foi a correção idealizada por ele na sequência de três desses planos específicos:

V. No primeiro plano há uma variante comum de composição: um número par de pessoas é substituído por um número ímpar. Duas substituídas por três. Esta “regra de ouro” da mudança de mise-en-scène se apóia numa tradição que se pode fazer remontar aos princípios da pintura chinesa, assim como à prática da *commedia se inclina dell’arte*. (As direções dos olhares também se cruzam.) O motivo do arco novamente se inclina, desta vez numa curva contrária. Repetindo-o e apoiando-o há um novo motivo do arco paralelo, no plano mais afastado: uma balastrada – o tema do barco em movimento. Os olhos passeiam através de toda a extensão do quadro numa direção horizontal.

A seguir está a sequência de planos no geral com as análises gráficas do autor retiradas do livro e as minhas análises (de direções e tonais) realizadas em cima dos planos citados acima:

Desenho 21- Sergei Eisenstein/ Lua Barbosa- Análise dos planos da segunda sequência escolhida



Fonte: Sergei Eisenstein/A Autora, 2016.

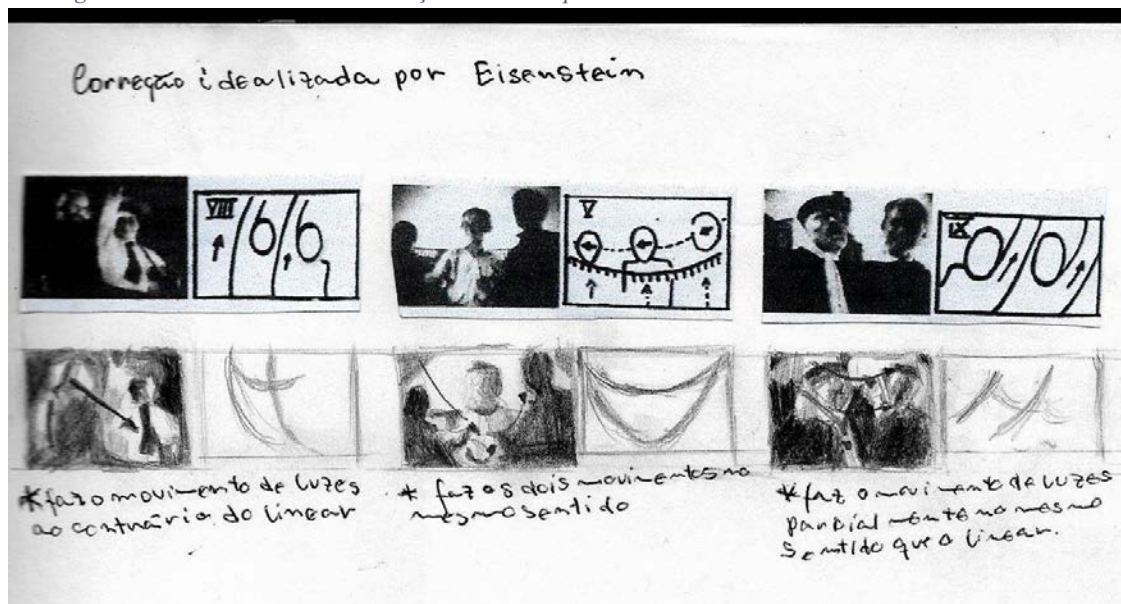
Deixei de lado os dois planos do navio que intercalam esses planos por se tratar de uma passagem de redirecionamento temático em que é realizada uma transição de direções para retornar ao paralelo anterior. Na minha análise de direções percebi que o plano VIII e o plano V se contrapõem por consistirem em uma curva vertical e outra horizontal respectivamente, enquanto o plano VIII e IX se repetem em curvas verticais, porém, se espelhando. O mesmo

fenômeno acontece com o número de figuras 3:2:2. Nessa distribuição que paira a autocrítica do autor:

IX. Dois rostos, mais perto. Falando em geral, esta é uma combinação desafortunada com o plano anterior. Teria sido melhor colocar entre VIII e IX um plano de três rostos, ter repetido V com uma intensidade maior. Isso teria produzido uma estrutura de 2:3:2. Ao mesmo tempo, a repetição dos grupos familiares de IV e V, terminando com o novo IX, teria aumentado a impressão do último plano. Este erro é de certa forma remediado pela leve mudança de plano, indo mais perto das figuras.

Em consequência da leitura desse trecho executei o que seria a sequência idealizada pelo cineasta nessa nova avaliação e tornei a estudar graficamente tonalmente os planos, dessa vez estabeleci o que seriam as direções criadas pelo movimento tonal também:

*Colagem 2- Sergei Eisenstein/ Lua Barbosa- Correção idealizada por Eisenstein e sua análise linear e tonal*



Fonte: A Autora, 2016.

Com essa mudança, não só o número de figuras passa a ser intercalado como suas direções. A curva do plano do meio passa a servir de transição. Quanto às direções tonais, no primeiro plano a luz faz o movimento contrário à curva linear, no segundo plano ela acompanha, deixando a figura do meio em foco. E, finalmente no último plano ela acompanha somente a curva ligada à primeira figura do enquadramento, deixando quase na escuridão a segunda figura, como se seguisse uma sequência de 3:2:1 e quebrando a previsibilidade desse arcabouço linear/tonal.



Após completar esses estudos, retornei ao meu arquivo de fotos, e desenhei a composição a seguir:

*Desenho 22- Lua Barbosa- Estudo linear da segunda composição inspirada em Eisenstein*



Fonte: A Autora, 2017

As duas figuras no canto esquerdo correspondem ao primeiro plano e formam a curva vertical direcionada para baixo e voltada para a direita. Aproveitando a direção guiada pela mão esquerda da segunda figura entrelaçada com a da primeira, entram as três figuras que correspondem ao segundo plano, criando uma curva horizontal de transição. Fechando, estão as duas figuras que voltam a formar uma curva vertical, dessa vez contrapondo a do primeiro plano.

*Análise 8- Lua Barbosa- Análise das direções compositivas do segundo estudo linear*



Fonte: A Autora, 2017



O estudo tonal seguiu o mesmo raciocínio analisado anteriormente:

*Desenho 21 Lua Barbosa - Estudo tonal da segunda composição inspirada por Eisenstein*



Fonte: A Autora, 2017.

Nas duas primeiras figuras, as luzes contrapõem a curva criada pelo entrelace de mãos. Em ato contínuo, as luzes acompanham a curva horizontal das três figuras centrais, iluminando a personagem do meio. E, logo após, no que seria o terceiro plano, acompanha a curva da primeira figura e vela quase totalmente a segunda, correspondente à última do quadro.

*Análise 5- Lua Barbosa- Análise das direções compositivas do segundo estudo tonal*



Fonte: A Autora, 2017.

### *2.2.1 Recortes das Composições aplicados aos Processos de Pintura*

Ao dar início à etapa de pintura dos últimos quadros tive encontros com a curadora Isabel Sanson Portella sobre uma possível exposição. Conversamos a respeito do meu trabalho e ela se interessou por estar apoiado sobre o estudo do processo de Rembrandt e Caravaggio. Isabel fez como sugestão que fosse explicitado esse processo em uma futura exposição, essa demonstração incluía pintar um múltiplo, conjunto de mais de três quadros, no qual cada tela corresponderia a uma etapa do processo. Segundo ela, eu poderia utilizar um recorte da composição dos quadros grandes em telas de porte pequeno para ter uma ligação quando expostos lado a lado.

Considerei essa sugestão muito válida pela função didática e por ser inclusiva ao público não estudioso da área de arte sobre o processo de criação que é pouco divulgado para além do nosso âmbito. Junto a isso, se apresentou uma boa oportunidade para realizar estudos cromáticos da paleta e me familiarizar mais com a lógica do processo.

Escolhi pintar diretamente na madeira, como a proposta era realizar em formato de estudos, considerei que o preparo direto na madeira seria mais prático e mais propício à experimentação. Preferi padronizar as madeiras correspondentes aos múltiplos de ambos os processos com objetivo de alcançar uma unidade visual quando expostos. O tamanho escolhido para os recortes foi de 40x30, assim como a composição dos dois recortes foram pensadas verticalmente.

#### *2.2.1.1 Recorte correspondente ao Processo de Rembrandt*

Comecei a pensar no recorte que não incluísse nenhum foco demasiado no rosto de uma das figuras, além disso me obrigou a pensar menos em detalhes naturalistas e focar no processo também incentiva o espectador a analisar com cuidado pontos da composição que não chamam atenção por conta do tema apresentado, e, sim pela forma. Trabalha com o aspecto do inusitado nas possibilidades de corte que fomos incentivados a desenvolver nas aulas de Oficina de Criação I e II com o professor Licius Bossolan.

Por fim, escolhi o recorte central do quadro por haver grande contraste entre a figura que leva a garrafa em punho sendo um ponto luminoso e, à sua esquerda, a figura de perfil empunhando seu celular está quase encoberta nas sombras. Além das possibilidades cromáticas do recorte

que possuíam uma variedade concentrada na referência naquela região, o verde malaquita (mistura de: verde veronese, verde permanente escuro, amarelo ocre e branco de titânio) assim como a mistura do verde terroso (mistura de amarelo ocre e preto), a carnção do braço e o cabelo que varia do ocre para o malaquita até o azurita (mistura de azul cerúleo, azul turquesa, branco de titânio e preto). Procurei expandir essa variedade para a composição inteira no trabalho a ser mencionado mais à frente.

Prossegue adiante as fotos do processo:

*Pintura 28- Lua Barbosa-Primeira madeira do recorte referente ao processo do Rembrandt*



Fonte: Ferrari Alvim, Fotografia, 2017.



Logo nessa primeira etapa já fica evidente que optei por alterar o claro-escuro da composição. A grande luminosidade no recorte causou incômodo e experimentei quebrar um pouco a área de luz dando mais possibilidade de brincar com as sombras, fator que me atrai no processo. Deduzi que quebrando um pouco a luz o movimento não teria uma ruptura tão grande e ainda manteria sua unidade no ritmo planejado pois ainda haveria claridade, mesmo com uma intensidade menor. O resultado dessa intervenção me satisfez então a repeti no quadro de maior porte.

Dei continuidade ao processo, nas demais telas, nessa mesma lógica:

*Pintura 29- Lua Barbosa- Segunda madeira do processo do recorte referente ao processo de Rembrandt*



Fonte: Lua Barbosa, 2017.



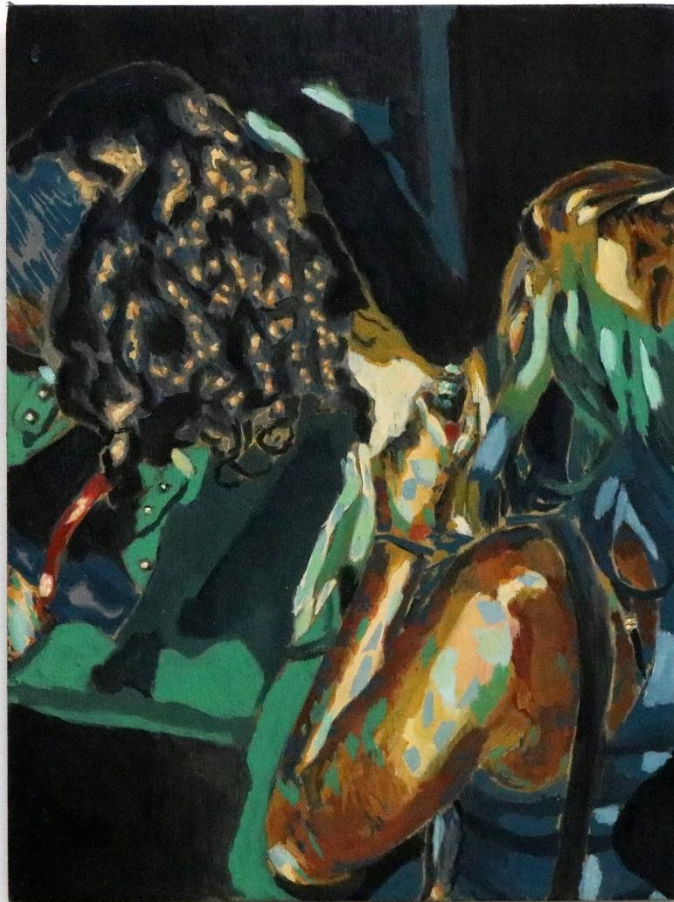
*Pintura 30- Lua Barbosa- Terceira madeira do recorte referente ao processo de Rembrandt*



Fonte: Ferrari Alvim Fotografia, 2017.

Nessa etapa procurei variar o tom de pele mais do que nos trabalhos anteriores, explorando melhor a gama de possibilidades com os vermelhos e laranjas além da lógica tonal que abrange da terra de siena queimada misturada com o preto até o ocre misturado com o branco. Lembrando que as tintas utilizadas para os tons quentes foram: terra de siena queimada, vermelho francês, mistura de laca de gerânio com laca de rosa antiga, amarelo ocre e branco de titânio.

*Pintura 31- Lua Barbosa- Quarta madeira do recorte referente ao processo de Rembrandt*

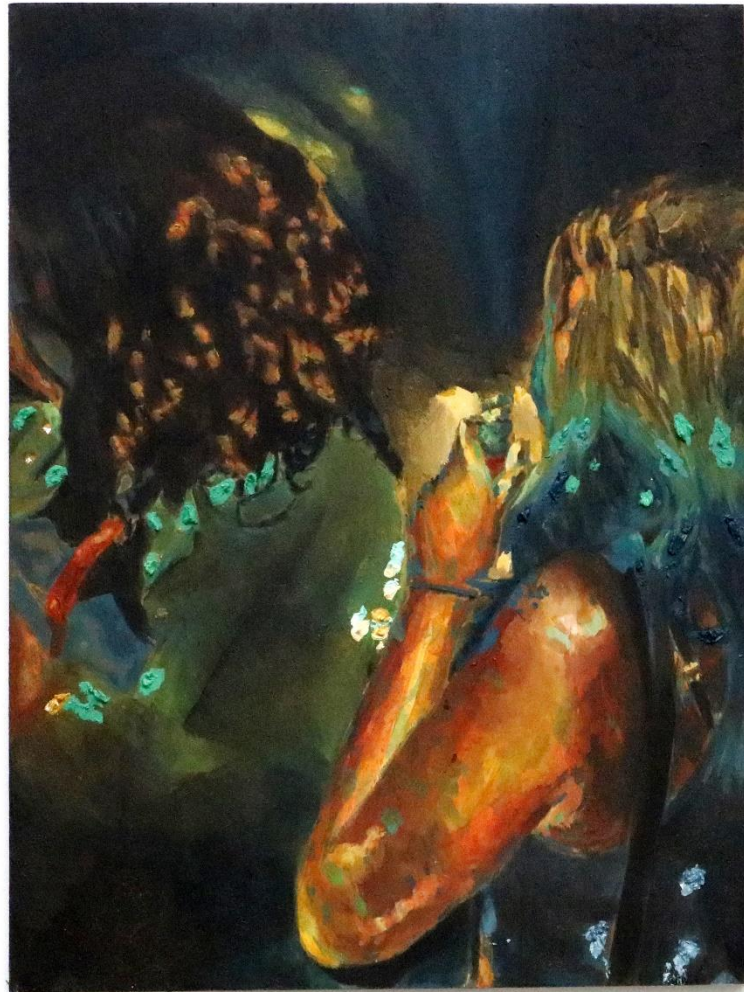


Fonte: Ferrari Alvim Fotografia , 2017.

Nesse momento também procurei variar os frios na carnação mais do que havia sido realizado anteriormente e com menos receio de me limitar ao que é considerado tom de pele. A pele humana assim como qualquer outro elemento da natureza se fragmenta em uma cromaticidade diversa, meu objetivo foi atrelar isso, da melhor forma possível, ao pensamento tonal.

Outra mudança foi a luz central que foi esfriada na parte superior, apesar de não ter sido decidido com o estudo tonal, essa decisão cromática fragmentou a luz superior da luz inferior que podemos perceber no fundo do braço empunhando a garrafa e que adentra levemente a jaqueta com sua tonalidade quente de amarelo ocre.

*Pintura 32- Lua Barbosa- Quinta madeira do recorte referente ao processo de Rembrandt*



Fonte: Ferrari Alvim Fotografia, 2017.

Nesse trabalho ganhei experiência com o uso do empastamento, importante elemento de grande uso dos dois pintores, que possuía receio em usar até então.

#### 2.2.1.2 Recorte referente ao processo de Caravaggio

No segundo recorte, optei pelo inverso, recortei um momento da composição de grande destaque temático assim como rico em possibilidade de contrastes e meios tons. Apesar do foco em uma cena que prende atenção de quem olha a composição, a mulher bebendo da garrafa de tequila, tentei fugir do óbvio retirando apenas uma pequena parte de seu rosto e me concentrando na perna da tequileira quase encoberta pelas sombras e as possibilidades de soluções para os diferentes tecidos, da saia, da jaqueta e da meia.



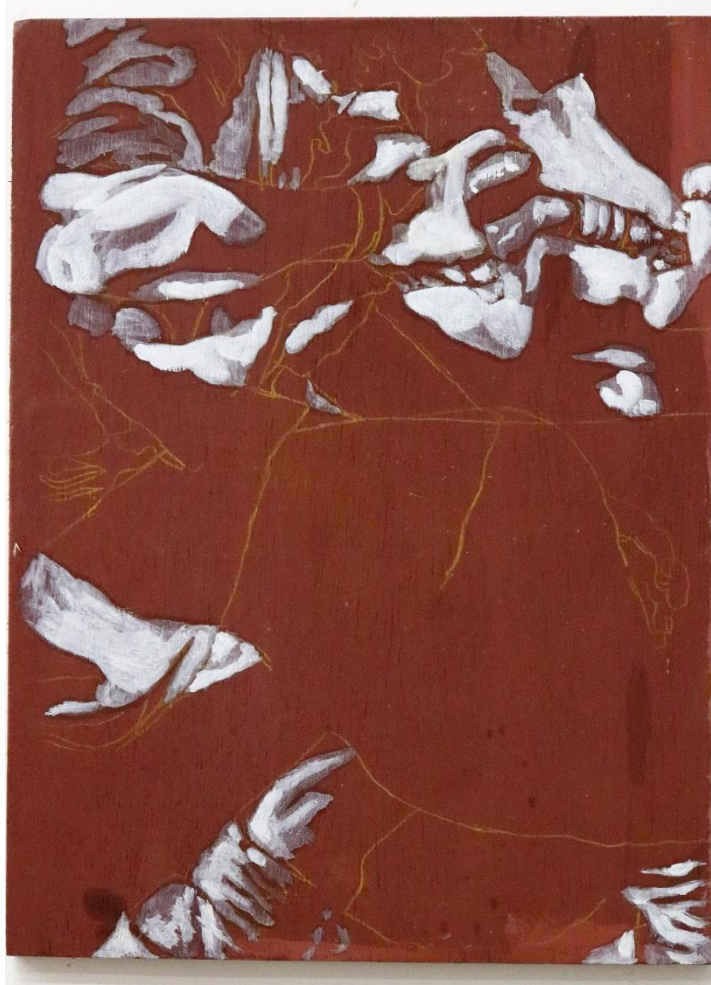
*Pintura 33- Lua Barbosa- Primeira madeira do recorte referente ao processo de Caravaggio*



Fonte: Lua Barbosa, 2017.



*Pintura 34- Lua Barbosa- Segunda madeira do recorte referente ao processo de Caravaggio*



Fonte: Ferrari Alvim Fotografia, 2017.

*Pintura 35- Lua Barbosa- Terceira madeira do recorte referente ao processo de Caravaggio*



Fonte: Ferrari Alvim Fotografia, 2017.

*Pintura 36- Lua Barbosa- Quarta madeira do recorte referente ao processo de Caravaggio*

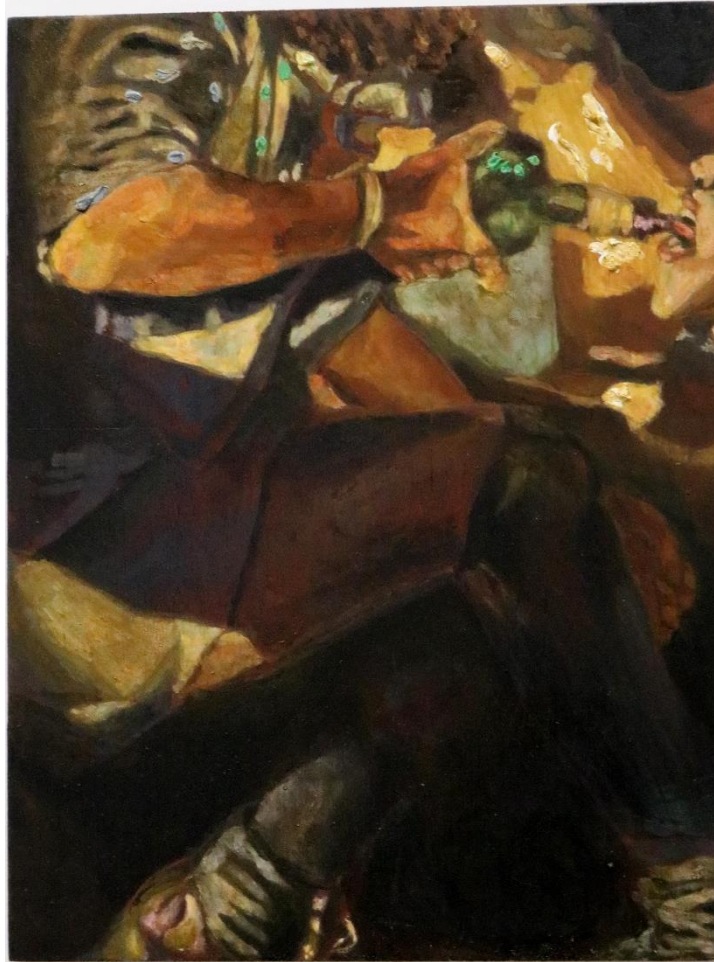


Fonte: Ferrari Alvim Fotografia, 2017.

Usei a mesma lógica de variar os tons da carnação, porém de forma mais tímida em relação aos frios.



*Pintura 37- Lua Barbosa- Quinta madeira do recorte referente ao processo de Caravaggio*



Fonte: Ferrari Alvim Fotografia, 2017.

Nessa etapa, acabei me desvencilhando do estudo tonal ao escurecer mais do que o proposto anteriormente a área inferior entre os pés da tequileira. Considerei que essa imersão funcionou para o recorte.

Prossigui com as experimentações com empastamento nesse trabalho e nos seguintes.

### *2.2.2 Processo de Rembrandt do Segundo ciclo de trabalhos*

Assim como nos recortes, realizei a marcação com pó de xadrez amarelo ocre em um suporte de fundo cinza com um pouco de ocre misturado para se assemelhar ao fundo do pintor. As dimensões do suporte escolhidas levando em conta a proporção dos estudos lineares e tonais foram: 35cm por 92,5 cm. A madeira utilizada foi encolada com lona como nos trabalhos do primeiro ciclo.



*Pintura 38- Lua Barbosa- Primeira etapa do segundo trabalho com o processo de Rembrandt*



Fonte: A Autora, 2017.

Repeti as alterações na composição tonal realizadas no recorte.

*Pintura 39- Lua Barbosa- Transição entre a segunda e a terceira etapa do segundo trabalho com o processo de Rembrandt*



Fonte: A Autora, 2017.

*Pintura 40-Lua Barbosa- Terceira etapa completa do segundo quadro com o processo de Rembrandt*



Fonte: A Autora, 2017.

*Pintura 41- Lua Barbosa- Quarta etapa do segundo quadro com o processo de Rembrandt.*



Fonte: A Autora, 2017.

A quebra cromática da luz estourada em ocre e branco para a azulada na parte superior do quadro foi prolongada pelo resto da composição para respeitar sua lógica. Porém, escolhi clarear um pouco mais a luz de coloração azurita que desce em direção às figuras no centro da composição.

Realizei um tratamento pictórico de pequenos pontos nas personagens que usam tranças afros na extremidade direita. Para mim, foi relevante detalhar essa área e me aproximar o máximo possível da textura real por ser uma questão de representatividade. Pessoas negras ainda são pouco representadas em trabalhos de arte naturalista e o apelo da cena festiva alternativa carioca é ser capaz de criar ambientes mais inclusivos e seguros para minorias,

algo que deve ser levado em conta também ao se analisar a grande maioria de personagens representadas nos quadros serem mulheres.

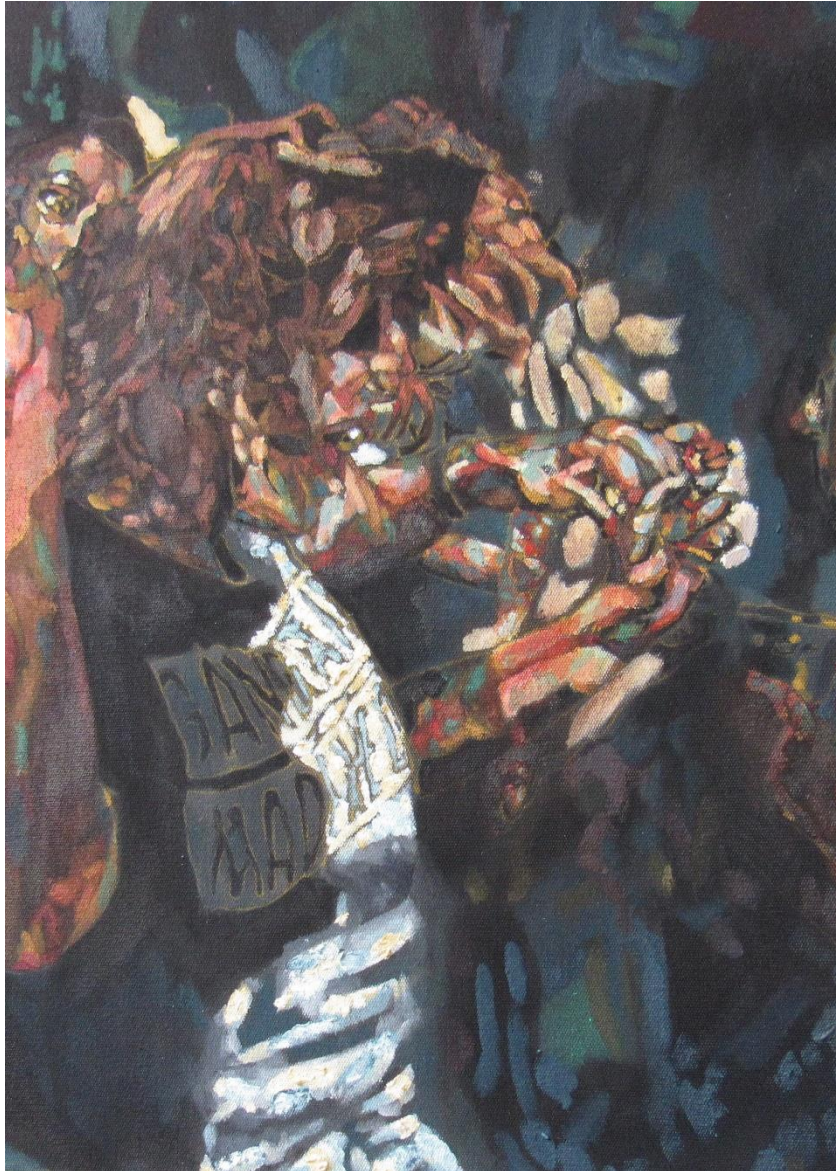
*Pintura 42- Lua Barbosa- Quinta etapa do segundo trabalho com o processo de pintura de Rembrandt*



Fonte: Ferrari Alvim Fotografia, 2017.



*Pintura 43- Lua Barbosa- Detalhe do segundo quadro com o processo de Rembrandt*



Fonte: A Autora, 2017.

Continuei a explorar a variação dos tons da carnção e senti que fui um passo além do que nos outros quadros. Assim como explorei mais as possibilidades do empastamento como pode ser notado na luz que permeia as dobras da blusa da figura acima.

### *2.2.3 Processo do Caravaggio do Segundo Ciclo de Trabalhos*

A marcação foi realizada da mesma forma que o trabalho referente ao processo de Rembrandt, com pigmento xadrez amarelo ocre sobre o fundo terra de siena queimada



(mistura do pigmento xadrez preto com o pigmento xadrez vermelho). O suporte de madeira foi preparado com lona encolada e as dimensões para o mesmo respeitaram a proporção do estudo linear e tonal, resultando em 75 cm por 1,34 m.

*Pintura 44- Lua Barbosa- Primeira etapa do segundo quadro com o processo de Caravaggio*



Fonte: A Autora, 2017

*Pintura 45- Lua Barbosa- Segunda etapa do segundo trabalho com o processo de Caravaggio*



Fonte: A Autora, 2017.

*Pintura 46- Terceira etapa do segundo quadro com o processo do Caravaggio*



Fonte: A Autora, 2017.

Ocorreu outra alteração do estudo tonal na parte superior à direita, a qual escureci mais do antes planejado, reforcei isso nas próximas etapas, no entanto, na última etapa preferi retornar à uma tonalidade mais clara para atribuir a leveza planejada à região. Também voltei à claridade do estudo tonal quanto a região entre os pés da tequileira, indo contra a solução do recorte por ser importante para o movimento da luz na composição inteira.



*Pintura 47- Lua Barbosa- Quarta etapa do segundo trabalho com o processo de Caravaggio*



Fonte: A Autora, 2017.

Procurei mais uma vez variar a carnção em suas luzes, utilizando a laca de alizarim e o amarelo de nápoles de forma mais presente, assim como as cores mais utilizadas anteriormente: amarelo ocre, terra de siena queimada, vermelho francês, malaquita e branco de titânio.

*Pintura 48- Lua Barbosa- Primeira parte da quinta etapa do segundo trabalho com o processo de Caravaggio*



Fonte: A Autora, 2017.



A última etapa do processo pode ser subdividida em duas partes, a realização dos meio tons e, e seguida a realização das veladuras. Entre as duas, meu orientador, Júlio Sekiguchi, me alertou sobre a importância de uma hierarquia na luminosidade e no destaque dos momentos da composição. Como, por exemplo, a luz envolvendo a parte superior do rosto da tequileira, a caixa de som que estava constituindo um elemento gráfico muito forte. Assim como a máscara de coelho tão iluminada passou a chamar grande atenção para o centro e as luzes correspondentes às paredes de tijolos ao fundo gritavam mais do que o necessário.

Tendo essa orientação em mente, ao passar para a etapa de veladuras, procurei me concentrar especialmente nas áreas apontadas.

*Pintura 49- Lua Barbosa- Segunda parte da quinta etapa do segundo quadro com o processo de Caravaggio*



Fonte: Ferrari Alvim Fotografia,2017.

### **2.3. Explorando outras possibilidades**

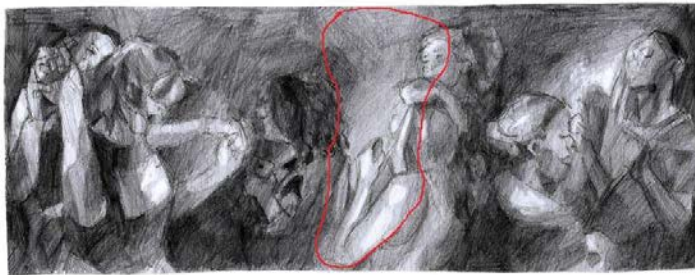
Nos últimos quadros que realizei utilizando os processos de Rembrandt e Caravaggio, pude observar um crescimento na minha pesquisa pictórica. Os tons de pele se tornaram mais ricos em variedades de tons quentes e frios, quebrando a monotonia de tons ocres que me incomodava nos quadros iniciais. As soluções gráficas das pinceladas, quase se assemelhando a pixels em alguns momentos, se aproximou mais da temática escolhida. Já que, as cenas representadas se passam em ambientes banhados de feixes de luzes ritmados e de colorações diferenciadas que formam o aspecto fragmentado das luzes sobre as imagens parcialmente

aparentes entre as sombras durante a festa. Considerando esses pontos, senti que consegui unir uma maior variedade cromática junto com um claro e escuro contrastante.

No entanto, tiveram momentos que eu me distanciei dos estudos planejados anteriormente assim como da estética de Caravaggio e Rembrandt que se utilizavam de uma luz mais focal e menos fragmentada e constituída por tonalidades mais quentes.

Um exemplo disso ocorreu no trabalho referente ao processo do Rembrandt no qual escolhi esfriar uma região com azurita e por consequência desviei da estética pensada anteriormente e do claro e escuro realizado estudando o cineasta Eisenstein.

*Análise 6- Lua Barbosa- Análise do desvio no processo*



Fonte: A Autora, 2017.

Tendo observado isso, realizei um pequeno estudo cromático sendo mais fiel ao meu estudo tonal e à luz focal e quente de Rembrandt, equilibrando com os ganhos na variação cromática, utilizando o mesmo processo dos trabalhos anteriores.

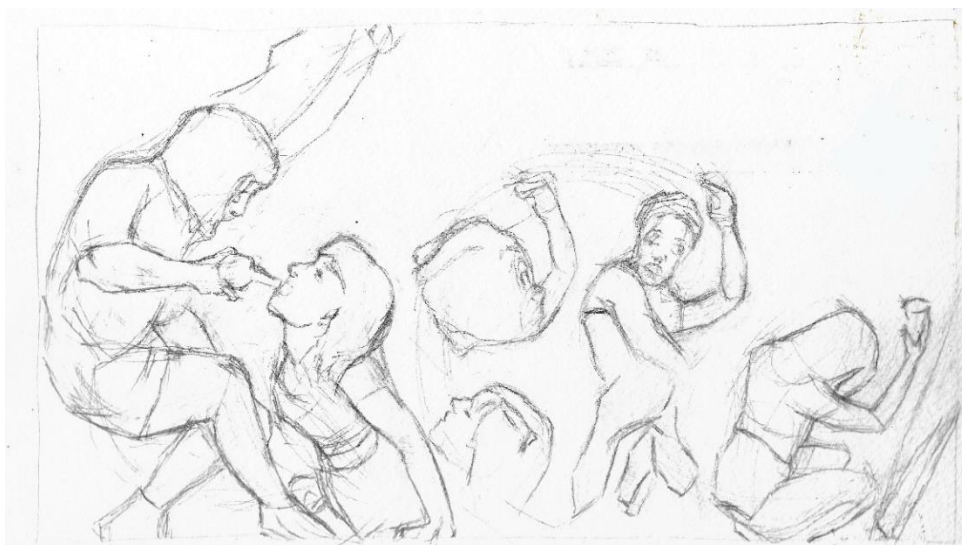
*Pintura 50- Lua Barbosa- Estudo cromático de outra possibilidade pictórica para o processo de Rembrandt*



Fonte: A Autora, 2017.

Outro questionamento surgiu ao repensar a composição do quadro que escolhi para o processo de Caravaggio. A professora Luana Manhães apontou que as curvas compositivas poderiam estar mais explícitas e poderiam ser confundidas com uma dinâmica de tensão de planos, também utilizada pelo cineasta Eisenstein. Ademais, a observação sobre a máscara de coelho estar posicionada de forma centralizada também me fez questionar outros rumos que poderia ter tomado em relação à composição. Realizei um segundo linear, me certificando que os corpos se dobrassem de acordo com as curvas, não me concentrando apenas em suas respectivas posições. E, em adição a isso, distanciando o coelho para um plano de fundo, atrás da figura usando o turbante.

*Desenho 23- Lua Barbosa- Outra possibilidade de estudo linear*

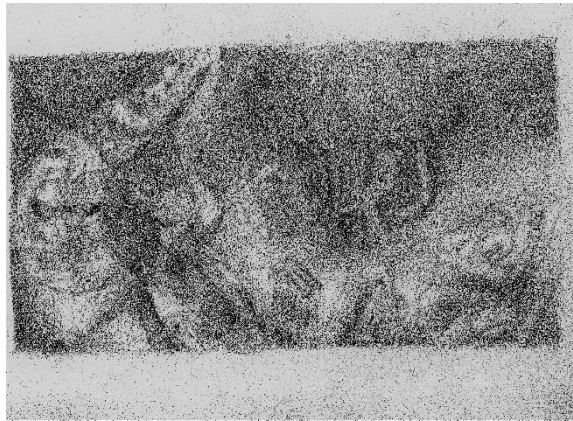


Fonte: A Autora, 2017.



Posteriormente, realizei o estudo tonal procurando evidenciar tonalmente as curvas planejadas anteriormente. Dividida em três momentos como nos frames estudados, primeiro acompanhando a estrutura linear depois contrapondo e em seguida a acompanhando novamente.

*Desenho 24-Lua Barbosa- Outra possibilidade de estudo tonal*



Fonte: A Autora, 2017.

Com base nesse estudo, produzi o estudo cromático.

*Pintura 51- Lua Barbosa- Estudo cromático de outra possibilidade pictórica para o processo de Caravaggio*



Fonte: A Autora, 2017.

O exercício de voltar a pensar em outras possibilidades de uma composição, mesmo com a obra finalizada, é algo que pretendo fazer mais vezes no futuro. Esses estudos cromáticos

também criaram mais material para possíveis futuros trabalhos nos quais essas soluções podem ser ampliadas em suportes maiores.

### **3. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O estudo baseado no cineasta Eisenstein me proporcionou não só ampliar meus horizontes quanto à composição partindo do conceito de montagem. Mas também, me elucidou sobre a interdisciplinaridade entre mídias artísticas diferentes, da pintura ao cinema e, até mesmo, relacionando ambos com a música e a escrita. Pretendo usar os estudos de análise linear e tonal dos filmes desse cineasta para outras temáticas, assim como, aprofundá-los.

Os processos tonais, de Caravaggio e Rembrandt, foram de grande acréscimo para meu desenvolvimento na pintura. Tive a oportunidade de focar no claro e escuro, aspecto pictórico, o qual reconhecia dificuldades em desenvolver, pretendo continuar a estudá-los desenvolvendo outras possibilidades de paleta.

## REFERÊNCIAS

SERGEI, Einstein. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar,2002.

SERGEI, Einstein. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar,2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

BOMFORD, David e ROY, Ashok. **A Closer Look Colour**.

< <http://www.webexhibits.org/pigments/indiv/overview/malachite.html>>

< <http://www.cozinhadapintura.com/>>

WEIL, Phoebe Dent. **Technical Art History And Archeometry II an Exploration of Caravaggio's Painting Techniques**. Northen Light Studio, LLC, St.Louis, MO, USA: AFRPA,2007.

KEITH, Larry. **Three Paintings by Caravaggio**. National Gallery Technical Bulletin. Yale University Press.London, 1998. Tradução do autor.