

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

Anna Caroline Pereira de Oliveira

**DA PAISAGEM À INSINUAÇÃO: ENSAIOS E PROCESSOS INTERPRETATIVOS
DA NATUREZA**

Rio de Janeiro
2017

Anna Caroline Pereira de Oliveira

**DA PAISAGEM À INSINUAÇÃO: ENSAIOS E PROCESSOS INTERPRETATIVOS
DA NATUREZA**

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.

Orientadora: Luana Manhães da Silva

Rio de Janeiro
2017

Anna Caroline Pereira de Oliveira

**DA PAISAGEM À INSINUAÇÃO: ENSAIOS E PROCESSOS INTERPRETATIVOS
DA NATUREZA**

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.

Orientadora: Luana Manhães da Silva

Trabalho _____. RIO DE JANEIRO, ____ / ____ / _____.

Prof.^a M.^a Luana Manhães da Silva – Orientadora

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a M.^a Lourdes Barreto

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^o M.e Rafael Bteshe

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

Dedicado à minha mãe Miracy, à memória de meu pai, Claudio Oliveira, minha madrinha, Glauce, e à Victória Grion.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pela oportunidade e os incentivos para que eu me tornasse graduada, sobretudo, pela persistência para que eu tivesse todas as possibilidades ao alcance. Em memória de meu pai que me despertou o lado artístico desde cedo. À minha madrinha Glauce que, me incentivou durante toda a vida para que eu fizesse todas as escolhas em busca da felicidade.

À Victória Grion que participou e cooperou com palavras e paciência para que diante das dificuldades eu não desistisse dos objetivos. Todas as lágrimas foram convertidas em aquarelas. Lembro-me também dos amigos queridos de curso e de faculdade que, dentro das possibilidades de cada um, apoiaram-me e viram o 'desabrochar' desse projeto final. Agradecimento especial à Thainá Nobre, Cibelle Arcanjo e Marlon Amaro, meus votos são que vocês, como amigos e artistas, tenham força e fé em seus projetos pessoais e artísticos.

Aos mestres e amigos, minha orientadora e os membros da banca pela disponibilidade em participar deste momento em minha vida, pelo exemplo artístico nas diferentes etapas da vida acadêmica, onde o amor pela arte da aquarela é um sentimento unanime.

À Professora Lourdes Barreto, por sua simplicidade ao lecionar, por despertar nos seus alunos a paixão pela aquarela e pela experimentação.

Ao Professor Rafael Bteshe, que em suas aulas e conversas mostrou a relevância e o sentido da forma, do processo pictórico, da metodologia.

À Professora e orientadora Luana Manhães, pela exigência, pela parceria e por sua vontade de fazer este projeto existir. Agradeço também por enxergar em mim e em meu trabalho um futuro, quando todos os esforços pareciam estar perdidos. Com seu apoio e sua coragem, nosso projeto ganhou proporções que jamais poderia esperar. Não consigo expressar em palavras os benefícios adquiridos por sua amizade e seus ensinamentos.

RESUMO

Esta pesquisa consiste em uma reflexão sobre a interpretação da natureza, através de processos de pensamento crítico e pictórico e visa explorar a experimentação da técnica de aquarela, assim como materiais diversos nos trabalhos em *plein-air*.

Da paisagem à insinuação revela-nos as etapas do processo artístico de construção e organização da imagem, a natureza, a paisagem e suas sensações, trazendo também a contribuição de um aporte teórico baseado desde historiadores e críticos do século XIX, até artistas/pesquisadores do século XX. Através dos conceitos, teorias e ideias aplicadas procuramos atentarmo-nos aos meios plásticos utilizados para expressar as percepções oriundas da inserção do artista na natureza. Uma abordagem poética sobre os conceitos formais e pictóricos, nos quais a cor, a mancha, a forma e suas relações, contribuem para o processo neste trabalho de conclusão de curso.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – J. M. W. Turner, Venice, Moonrise (PART OF Grand Canal and Giudecca Sketchbook), 1840, Watercolour on paper, 22,0 x 31,9 cm. Tate.	15
Figura 2 – J. M. W. Turner, Folkestone Harbour, 1845, Watercolour on white wove paper, 23,0 x 32,8 cm. Tate.	16
Figura 3 - Alexander Cozens, A Blot: Tigers, c.1770–80, Watercolour on paper, 197 x 280 cm, Tate.	16
Figura 4 - Alexander Cozens, A Blot: Landscape Composition, c.1770–80, Watercolour and graphite on paper, 162 x 207 cm. Tate.	17
Figura 5 - John Singer Sargent, Brook among Rocks, c. 1906-08, Translucent and opaque watercolor over graphite on paper, 35.6 x 51 cm, Museum of Fine Arts, Boston.	17
Figura 6 – Materiais	23
Figura 7 - Estojo Aquarela Winsor & Newton Artists – 12 Tubos	23
Figura 8 - Papel	24
Figura 9 - Papel texturizado.....	24
Figura 10 – Estrela Cromática de Blanc	28
Figura 11 – Circulo cromático com doze cores	29
Figura 12 – Caderno de estudos.....	31
Figura 13 - Caderno de estudos.	31
Figura 14 – Caderno de estudos.	32
Figura 15 – Caderno de estudos.	32
Figura 16 – Caderno de estudos.	32
Figura 17 – Caderno de estudos.	32
Figura 18 – Materiais utilizados pela artista.....	34
Figura 19 - Penas de bambu feitas pela artista.....	34
Figura 20 - Estojo aquarela Talens Van Gogh 12+3 Half Pan Pocket.....	34
Figura 21 – Caderno de estudos (baseados em Cozens).	35
Figura 22 - Caderno de estudos (baseados em Cozens).	35
Figura 23 – Caderno de estudos (baseados em Cozens).	35
Figura 24 – Caderno de estudos (baseados em Cozens).	35
Figura 25 - Estudo #1 (2016) – Aquarela sobre Papel, 12 x 13cm.	36
Figura 26 - Estudo#15 (2016) – Aquarela sobre Papel, 8 x 15,7cm.	36
Figura 27 - Estudo#16 (2017). Aquarela e técnica mista sobre papel, 16,5 x 14 cm.	37
Figura 28 - Detalhe do Estudo #16.....	37
Figura 29 - Estudo#17 (2017) - Técnica mista sobre papel, 13,7 x 12,3 cm.	38
Figura 30 - Detalhe do Estudo #17.....	38
Figura 31 - Estudo (2017) – Aquarela sobre papel. 18,8 x 14 cm (estudo de referência, baseado na pintura “Sunset”, 1840, de J. M. W. Turner - Aquarela, 24,8 x 37 cm. Tate).	39
Figura 32 - Estudo (2017) – Aquarela sobre papel, 19 x 18 cm (estudo de referência, baseado na pintura “Moonlight” (1840), de J. M. W. Turner - Aquarela com toques de guache, 24,5 x 30,3 cm. Tate).....	39
Figura 33 - Estudo (2017). Aquarela sobre papel, 18,2 x 16,2 cm (estudo de referência da pintura “Estudo de cor: O incêndio das Casas do Parlamento” (1834), de J. M. W. Turner - Aquarela, 23, 3 x 32,5 cm, Tate).....	40
Figura 34 - Estudo (2017). Aquarela sobre papel, 19,3 x 14,5 cm (estudo de referência da pintura “O castelo Dolbadern” (1799), de J. M. W. Turner - Lápis e aquarela, 67,7 x 97,2 cm. Tate).	40

Figura 35 - Estudo #19 (2017). Aquarela sobre papel, 18,8 x 6,5 cm.	41
Figura 36 - Estudo # 22 (2017). Aquarela sobre papel, 19 x 15,7 cm.	41
Figura 37 - Estudo #34 (2017). Aquarela sobre papel, 12,2 x 11,5 cm.	42
Figura 38 - Estudo #48 (2017). Aquarela sobre papel, 35 x 15 cm.	42
Figura 39 - Estudo # 55 (2017). Aquarela sobre papel, 11,5 x 12,5 cm.	43
Figura 40 - Estudo #20 (2017). Aquarela e técnica mista sobre papel, 19 x 8,7 cm.	48
Figura 41 - Estudo #41 (2017). Aquarela sobre papel, 25,5 x 10 cm.	48
Figura 42 - Estudo #43 (2017). Aquarela e lápis sobre papel, 25 x 12,5 cm.	49
Figura 43 - Estudo #57 (2017). Aquarela sobre papel, 18 x 9,5 cm.	49

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

c.	circa
EBA	Escola de Belas Artes
Ed.	Editora
ed.	edição
M. ^a	Mestra
M.e.	Mestre
Prof. ^a	Professora
Prof. ^o	Professor
s/d	sem data
séc.	Século
Trad.	Tradução
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ESTADO DA QUESTÃO	15
2.1 ARTISTAS.....	15
2.2 TEÓRICOS.....	18
3 SOBRE A AQUARELA	21
4 SOBRE A QUESTÃO DA FORMA.....	26
4.1 ABSTRAÇÃO	26
4.2 CoR	27
5 DESENVOLVIMENTO	31
5.1 METODOLOGIA	31
5.2 PROCESSO	36
6 CONCLUSÃO.....	44
REFERÊNCIAS	46
APÊNDICE.....	47

1 INTRODUÇÃO

A paisagem tem sido investigada através dos séculos pelos artistas, antes mesmo de conquistada sua autonomia como gênero pictórico. Ela foi largamente estudada e explorada antes disso. Temos como exemplo artistas que antecederam o Romantismo e abordaram a temática no século XVII, como Peter Paul Rubens (1577-1640) e Nicolas Poussin (1594-1665), além de outros dedicados à pintura de paisagem, propriamente dita, vindos dos Países Baixos, onde a pintura secular era bem mais difundida. Neste caso, podemos citar Hermann Nawiinx (c.1620-1654) e Paulus Potter (1625-1654). No Romantismo (séc. XVIII-XIX) a natureza funcionava como a expressão mais pura do estado de espírito do artista e, assim, era cultuada e interpretada. Ao direcionarmos nossos olhares à natureza, criamos nossa interpretação única e, assim, configuramos a paisagem e a maneira como iremos tratá-la, desde a observação, a concepção de ideias e o pensamento visual, até o trabalho plástico, que é nosso objeto de estudo principal e ao qual destina-se a presente pesquisa. Aqui, nos cabe a investigação do processo criativo, tendo como temática a natureza, a elaboração de *schematas*¹ para os estudos compositivos, o entendimento do processo, bem como algumas questões formais que tangem à pintura.

A nós não é interessante a ideia de representar apenas o que é visível aos nossos olhos: necessitamos expressar plasticamente as sensações que o estudo de campo nos traz, ao observarmos dado momento da natureza. A interpretação desta sugere paisagens que nos mostram quão desafiadora pode ser essa tarefa para pintores pesquisadores, pois exige muito mais do que sensibilidade visual ou percepção: é um convite a libertarmos-nos em cores, gestos, que vivenciamos a cada observação.

No início desta pesquisa, direcionamos todas as nossas questões e interesses pictóricos em elementos da arquitetura, pois acreditávamos que ali estaria a direção

¹ 1. a diagram, plan, or scheme. Synonyms: outline, framework, model. 2. an underlying organizational pattern or structure; conceptual framework: A schema provides the basis by which someone relates to the events he or she experiences. 3. (in Kantian epistemology) a concept, similar to a universal but limited to phenomenal knowledge, by which an object of knowledge or an idea of pure reason may be apprehended. [1. Um diagrama, um plano ou um esquema. Sinônimos: contorno, estrutura, modelo. 2. Um padrão ou estrutura organizacional subjacente; Estrutura conceitual: Um esquema fornece a base pela qual alguém se relaciona com os eventos que ele ou ela experimenta. 3. (Na epistemologia kantiana) um conceito, semelhante a um conhecimento universal, mas limitado a fenomenal, pelo qual um objeto de conhecimento ou uma ideia de razão pura pode ser apreendido.] (Schemata, s.d., tradução nossa)

para a pintura de paisagem e os problemas a serem investigados. Entretanto, com o conhecimento teórico sobre a relação entre o agente intérprete e o objeto a ser interpretado, entendemos que, os elementos arquitetônicos são meros personagens, e, com o decorrer do tempo, notamos que para interpretar a natureza na paisagem, deveríamos ir além do que prevíamos inicialmente com as arquiteturas espalhadas pela cidade.

Atentemo-nos aos motivos que nos causavam inquietações que sempre foram muito evidentes: a multiplicidade das formas e cores dentro de determinado recorte compositivo. Todavia, as maiores indagações estavam relacionadas à simplificação da forma para insinuar² a paisagem. Obviamente que, definir o processo e criar determinada metodologia para que fosse possível desenvolver esta série de trabalhos, era o problema que não conseguíamos nomear e que estava presente permanentemente durante as discussões e apontamentos orientados.

A técnica escolhida foi aquarela por uma série de fatores que, somados, levaram à estruturação do conjunto apresentado. Esta escolha dá-se não somente pelas especificidades únicas da técnica, mas, também, pelo comprometimento pessoal e profissional de aprender a arte de aquarelar. Mais do que transparências, sobreposições de camadas e conceitos formais, aquarelar é o ato de submersão de ideias e expectativas desde o toque do pincel, que orienta o caminho da água permitindo autonomia ao pigmento. O gestual na aquarela marca o papel, como nos marca as memórias únicas que remetem à observação, anteriormente realizada, e o ato de aquarelar exige dedicação e persistência, porque seus resultados nem sempre podem ser previstos. Contudo, sempre nos revela meios para compreender melhor a técnica aliada ao processo.

A apresentação do TCC em formato de álbum de pinturas rápidas em aquarela tem a finalidade de expor a experimentação, evolução da técnica e do pensamento crítico, pictórico e o processo de construção poético. Gostaríamos de salientar a importância do processo e do estudo, pois através deles pudemos trazer resultados satisfatórios e mostra-lhes que estamos no caminho para compreender a técnica, apesar das inúmeras dificuldades encontradas durante as atividades.

² Sobre o termo “insinuar”, entendemos neste contexto como: “Aquilo se dá a entender, mas não de modo explícito.” Fonte: <http://www.osdicionarios.com/c/significado/insinuacao>.

Dos teóricos que escreveram sobre a interpretação da natureza - e que utilizamos nesta monografia -, podemos citar Charles Blanc³ (1813-1882), que escreve sobre a questão da interpretação x imitação da natureza na arte. Blanc nos conta que a arte, ora imita e interpreta, ora idealiza e transfigura a natureza e que, através do conjunto de elementos contidos na natureza que formam a paisagem, o artista é inspirado e poderá identificar e escolher o que dali irá interpretar e reinventar, ou reinserir, com a finalidade de criar e idealizar a natureza⁴; e Gombrich⁵ (1909-2001) que também afirma o mesmo em seu livro *Arte e Ilusão*:

A natureza não pode ser imitada ou “transcrita” sem ser primeiro desmontada e montada de novo. Esse é um trabalho não só de observação, mas também de experimentação incessante.⁶

Os artistas que inspiram e ensinam sobre o estudo e a técnica, são: Alexander Cozens (1717-1786) e J.M.W. Turner (1775-1851). Cozens desenvolveu não só a metodologia para pintar paisagens a partir de grandes manchas, como também utilizou da mistura de materiais junto da aquarela – fato descoberto ao pesquisar suas obras. É possível perceber também em seu trabalho a demonstração de sua preocupação com esquemas para composições nos estudos de campo e experimentações. Já Turner nos incita a ir além do visível e nos inspira a conseguir a simplificação da forma e a sugestão da paisagem no pleno domínio das cores e da técnica da aquarela. É possível acreditar nos limites da abstração quando o artista propõe que não esqueçamos da perspectiva, por exemplo. Ao seguir seus passos, buscamos no nosso processo, aliado aos elementos formais, chegar à simplicidade na condução do gesto. A intenção em cada trabalho é criar composições próprias que remetam à experimentação da aquarela, aplicada à interpretação da paisagem e, no futuro, alcançar maior entendimento na desconstrução da forma para que seu desdobramento obtenha resultados mais promissores devido ao amadurecimento crítico e plástico.

³ Foi um crítico e historiador de arte francês, tendo sido membro da Académie des Beaux-Arts em 1868. Seu livro *Grammaire des arts du dessin* muito influenciou Van Gogh em seu período em Arles, através de sua teoria das cores.

⁴ BLANC, Charles. *Gramática de las artes del dibujo*. Buenos Aires: Editorial Victor Lerú, 1947, p. 13.

⁵ Ernst Hans Josef Gombrich foi um dos mais renomados historiadores de arte do século XX. Britânico, nascido na Austrália, chegou à Inglaterra em 1936 quando iniciou um longo período de associação com o instituto Warburg, como diretor e professor.

⁶ GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 151.

A insinuação da paisagem está atrelada aos problemas a serem resolvidos no processo de criação, dentro da metodologia de estudos adotada, e relaciona-se largamente ao objeto interpretado e aos meios, os quais, os artistas supracitados desenvolvem para expressar aquilo que lhes é relevante dentro da paisagem. Posto isto, foram aplicados nos trabalhos práticos aqui desenvolvidos, alguns códigos visuais encontrados mediante a observação das obras de Cozens. São eles: o grafismo e os esquemas compositivos. Já em termos cromáticos e do estudo da técnica de aquarela, utilizamos referências de Turner, aliadas à teoria das cores de Johannes Itten (1888-1967). Certamente mostraremos nossa percepção sobre a interpretação da natureza em termos plásticos no decurso do processo e, cabe aqui, evidenciar as etapas relevantes que nos levaram a apresentação final dos trabalhos.

2 ESTADO DA QUESTÃO

2.1 Artistas

A respeito do que se compreende como estado da questão, trazemos aqui os artistas que contribuíram com a metodologia de estudos aplicadas à técnica da aquarela. Dos artistas, aos quais temos total afinidade para citar, são: J. M. W. Turner (1775-1851) e Alexander Cozens (1717-1786).

As aquarelas de Turner são referências não somente pelo domínio formidável da técnica, mas por suas habilidades no estudo da cor e suas relações, e pelo eficiente resultado adquirido na insinuação da paisagem e da subjetividade dos elementos que compõem suas obras. Comentamos aqui, que suas paisagens não são completamente abstratas, porque em muitos trabalhos observamos o frequente uso da perspectiva (Figuras 1 e 2), limitando assim a abstração completa das figuras. E a partir desta observação, colocamo-nos dispostos a experimentar dentro da nossa investigação a insinuação da paisagem tendo a natureza como objeto de estudo, a simplificação da forma e do gesto nos trabalhos pessoais.

Figura 1 – J. M. W. Turner, Venice, Moonrise (PART OF Grand Canal and Giudecca Sketchbook), 1840, Watercolour on paper, 22,0 x 31,9 cm. Tate.



Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-venice-moonrise-d32126>

Figura 2 – J. M. W. Turner, *Folkestone Harbour*, 1845, Watercolour on white wove paper, 23,0 x 32,8 cm. Tate.



Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-folkestone-harbour-r1142147>

Cozens (Figuras 3 e 4) é referência artística no âmbito do processo de construção de uma metodologia, porque através de seu dinamismo – para elaborar os planos estruturais da perspectiva - na composição, cria formas capazes de sugerir elementos naturais e paisagens, revelando-nos sua interpretação a partir de pequenos esquemas, nos quais busca a articulação e revisão das formas dentro da composição. Desse modo, esses estudos e rafez bem soltos que o artista propôs embasaram nossa maneira de trabalhar os croquis, e, por sua vez, consolidou mais a nossa pesquisa enquanto processo, metodologia e caráter simbólico, atribuindo-lhe forma, conteúdo e função.

Figura 3 - Alexander Cozens, *A Blot: Tigers*, c.1770–80, Watercolour on paper, 197 x 280 cm, Tate.



Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/cozens-a-blot-tigers-t081161>

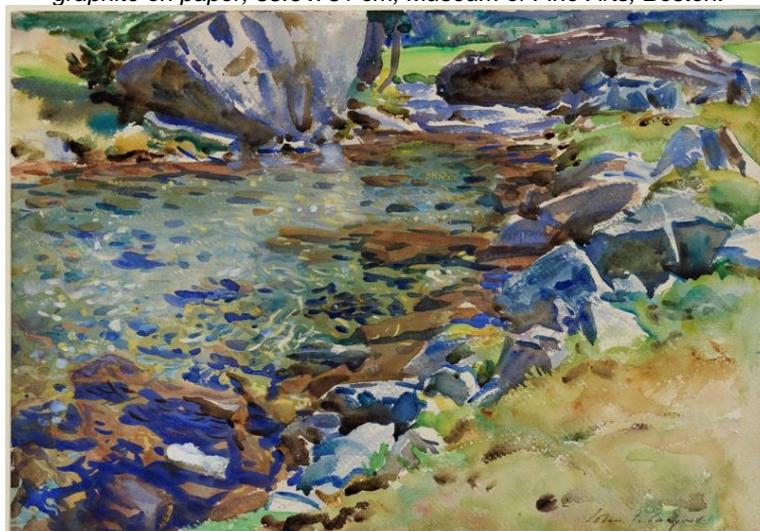
Figura 4 - Alexander Cozens, *A Blot: Landscape Composition*, c. 1770–80, Watercolour and graphite on paper, 162 x 207 cm. Tate.



Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/cozens-a-blot-landscape-composition-t08114>

Façamos, então, um breve apontamento: Turner é a principal referência, seguido por Cozens, entretanto, podemos citar outro aquarelista que serve como comparativo direcionado ao contexto da temática paisagista e técnica abordadas: John Singer Sargent (1856-1925). Sargent (Figura 5) possui o gestual simplificado e o sábio uso das relações cromáticas, sobretudo, os pares de complementares, assim como Turner, além de estar inserido na natureza por meio da pintura e estudos em *plein-air*.

Figura 5 - John Singer Sargent, *Brook among Rocks*, c. 1906-08, Translucent and opaque watercolor over graphite on paper, 35.6 x 51 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Fonte: <http://www.mfa.org/collections/object/brook-among-rocks-249851>

Os dois principais artistas que estudamos ao longo do projeto nos ensinou a compreender as etapas do processo, a defender a aquarela e transpor o acúmulo de sentimentos adquiridos em cada observação da natureza no suporte, mediante a materialização dos pensamentos pelas aquareladas.

O desprendimento da forma, as relações cromáticas, aliadas ao uso estratégico da perspectiva, no contexto puramente abstrato de manchas é um rumo peculiar e interessante para tratar-se. Ao defendermos a técnica, enfatizamos causas artísticas e pessoais que apenas a aquarela pode elucidar, pois suas especificidades únicas nos permitem submergir as ideias, conceitos plásticos, dentre os quais já apontamos anteriormente. Salientamos a necessidade de estudar mais a aquarela pela versatilidade na pintura, podendo ser realizada no campo ou no atelier, e, que ainda é muito subestimada como a uma técnica "ponte" sempre entre as etapas do grafite e a pintura final – geralmente à tinta óleo. Essas percepções foram feitas durante o tempo de formação acadêmica, portanto, trouxemos essa crítica no projeto para reafirmar que não existe técnica melhor ou pior, todas são importantes e complementam-se, e, pela necessidade do encontro do artista consigo mesmo, optamos pela aquarela e que ela nos oriente do melhor modo possível.

2.2 Teóricos

Para a sustentação da pesquisa poética, foram estudados textos de diferentes críticos e historiadores que fomentam o embasamento teórico. O crítico Francês Charles Blanc, em seu já mencionado *Gramática de las artes del dibujo* (Figura 6), direcionou nossos olhares com mais afinco à natureza e ajudou a balancear conceitos como a *imitação* e a *interpretação* da mesma. Por meio desses discursos descobrimos as possibilidades do artista intérprete diante do objeto interpretado e a importância dada. A possibilidade de aprender sobre o assunto, tornou o pensamento teórico e visual mais maduro e aberto aos mais variados modos praticáveis e experimentais para expressar o viés sensível despertado pelos elementos naturais que exploramos.

Por intermédio do seu texto, tivemos o apoio necessário para dedicarmos nossos esforços para nossa inserção na natureza e, com isso, ajustar a vida – na contemporaneidade imediatista – nos lugares em que a natureza predomina, para que a pesquisa se desenvolvesse com a organicidade do ambiente. Assim nosso projeto e nosso desenvolvimento artístico tiveram ganhos incomensuráveis.

As etapas do processo de observação, interpretação da paisagem e tomada de decisões compositivas para a construção do trabalho, também são investigadas pelo crítico francês. Tudo começa a partir da observação e da imitação ingênua do que se vê, reproduzindo os objetos de estudo. Em seguida, a construção compositiva com elementos que exercem algum atrativo ou afinidade ao artista, assim selecionando os elementos encontrados na natureza dentro de uma escala de importância, adicionando ou retirando a partir do primeiro esboço imitativo realizado anteriormente.

A idealização, dita por Charles Blanc, e anteriormente citada (*ver página 13*) se dá quando o artista é colocado diante do real e do ideal aos olhos e, por vezes, nós nos colocamos diante do ideal - seja qual for este ideal - e almejá-lo está incorporado ao processo de interpretação⁷.

Ao suscitar uma ideia semelhante à interpretação da natureza e sensações derivadas da contemplação da mesma, citamos o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), que argumenta: “[...] todo paisagista que não sabe traduzir um sentimento mediante uma composição de matéria vegetal ou mineral não é artista”⁸.

Como poeta que é, Baudelaire recorre às palavras para expressar seus sentimentos em relação ao tema. Nós, artistas pesquisadores, temos o recurso linguístico e plástico, sendo o segundo recurso que irá nos definir quando não houver palavras e este é o que mais nos importa, porque é nosso reflexo em meio a tantas questões. O Poeta também nos diz que “a imaginação faz a paisagem”⁹, ou seja, reafirmamos todo o contexto de interpretação proposto por Blanc.

Outro historiador visto durante a investigação desse trabalho de conclusão de curso, foi Ernst Hans Gombrich, que em seu livro *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação* nos coloca diante de alguns termos que antes eram parcialmente entendidos e que com a leitura foram elucidados. São eles: a *forma*, o *conteúdo* e a *função*. Além de tratar sobre algumas questões já vistas com Charles Blanc, como o *imitativo* e *interpretativo* na paisagem, *estereótipos* do artista e as *schematas*.

Ao pensar em todos esses conceitos e o interesse de trabalhar a forma pela forma nesse projeto, atentamo-nos ao conteúdo e função atribuídos aos trabalhos através da organicidade das formas e das manchas características da aquarela,

⁷ BLANC, *Ibid.*, p. 14.

⁸ BAUDELAIRE, 1859, apud LICHTENSTEIN. *A Pintura - Vol. 10: Os Gêneros Pictóricos*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 124.

⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 125.

contendo um estado particular do eu artístico com a função de ressignificar ideias e interpretações acerca do contexto plástico apresentado, a construção do processo e insinuação. Essas questões formais nos posicionam diante do mundo e o modo como enxergamos os elementos naturais e os materializamos no suporte, é o estereótipo do artista, defendido por Gombrich.

Quanto às *schematas* (esquemas), têm por definição a função de auxiliar na investigação compositiva. Todo artista precisa criar esquemas para trabalhar melhor a forma dentro da composição e, a partir disto, criamos nos estudos aqui apresentados, métodos para que esses raves fossem concisos à pesquisa e meios para que eles existissem. Para nós, esses esquemas iniciam a etapa que se concretiza através dos materiais utilizados – que serão melhor descritos no capítulo sobre a metodologia. Esta foi a maneira de traduzir teoricamente um feito cotidiano que talvez não sabíamos definir no contexto da prática.

A seguir, um trecho que explica a relação entre o artista e a *schemata* pelo historiador:

Antes de o artista pensar em “igualar” o que via no mundo, queria criar coisas por elas mesmas. E isso não se aplica apenas a algum mítico. [...] o processo de se “igualar” passa pelas fases de “esquema de construção”. Todo artista tem que conhecer e construir um esquema antes de pensar em ajustá-lo às necessidades de retratar alguma coisa.¹⁰

¹⁰ GOMBRICH, *Ibid.*, p. 123.

3 SOBRE A AQUARELA

A origem da aquarela é indefinida. Muitas especulações, porém, a única certeza que podemos ter é que a técnica, como conhecemos hoje, desenvolveu-se na segunda metade do século XVIII e na primeira metade do XIX entre os artistas ingleses que, encantados com as possibilidades e as especificidades da tinta fluida, solúvel em água, deram-lhe a relevância necessária para que uma nova tradição de pintura, na qual o rastro sutil da água tingida sobre o papel, ganharia força e beleza no processo pictórico.

Antes do seu apogeu, nos séculos anteriores, a técnica já era utilizada desde os egípcios, gregos. Artistas renomados do século XV, como Albercht Dürer (1471-1581), a utilizaram. Pioneiros do século XVIII, como Paul Sandby (1731-1809), J.R. Cozens (1752-97), Jonh Constable (1776-1837) e David Cox (1783-1859) são referenciais da escola inglesa que, incentivou e aprimorou a técnica ao máximo, explorando a aquarela e a paisagem. Nos séculos XIX e XX, podemos citar Cézanne (1839-1906) e Paul Klee (1879-1940) e Kiefer (1945-) como exemplos de artistas que fazem uso da mesma.

Sobre a aquarela, é de conhecimento comum que sua principal característica é a transparência, logo, a luminosidade, como cita em seu livro *Oficina de Pintura: Materiais, Fórmulas, Procedimentos* (2011), a artista e professora mestre, Lourdes Barreto (1956-). Encontramos na técnica a característica de sobreposições de aguadas transparentes e coloridas que refletem o branco do papel, portanto, faz-se ideal trabalhar a aquarela com áreas em que o branco é preservado para que o fundo do suporte possa refletir com incidência de luz. Além disso, não é possível voltar ao branco original do papel se o mesmo não for preservado: “Quanto mais aguadas ou sobreposições se aplicarem mais o tom e a cor se acentuam, dado que mais luz é absorvida e mais reduzido é o reflexo do suporte.”¹¹

Sua solubilidade em água permite que o pigmento – intensamente moído - penetre no papel e continue solúvel em água após sua secagem – diferente de outras técnicas não solúveis em água. Sua secagem é feita pela evaporação da água. A cor pode sofrer algumas modificações a partir da adição ou remoção da água e pelo uso do instrumental de apoio, como por exemplos: pincéis, esponjas, lenços de papel ou

¹¹ SMITH, Ray. Manual Prático do Artista: equipamento, materiais, procedimentos, técnicas. 2ª ed. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2012, p. 127.

tecido. A mistura dessas cores tem como um dos principais aspectos a capacidade de refletir as características de cada pigmento e suas partículas - mais ou menos aparentes na porosidade do suporte. A sobreposição de cores pode revelar-nos uma segunda, terceira cor.

Ralph Mayer (1895-1979) cita a composição da aquarela e suas proporções adequadas para a produzir a tinta:

As tintas de aquarela são basicamente compostas de pigmentos transparentes triturados até adquirirem uma textura extremamente fina numa solução aquosa de goma. O material aglutinante e o pigmento devem ser combinados na proporção adequada para permitir que todas as várias manipulações sejam alcançadas com facilidade; uma vez isto feito, as tintas de aquarela podem ser altamente diluídas com água e ainda assim aderir perfeitamente ao papel.¹²

E salienta que, embora haja facilidade no processo de produção da aquarela e componentes acessíveis, é preciso uma habilidade técnica e artística para que haja uma tinta bem preparada e não recomendada sua execução em casa devido à dificuldade na moagem dos pigmentos. Em escala industrial é possível obter essa moagem mais facilmente devido da potência dos rolos:

A maior dificuldade da formulação é alcançar o equilíbrio entre solubilidade e qualidades de trabalho, e a principal dificuldade da produção está na moagem fina do pigmento; em geral, a fabricação artesanal (caseira) de aquarela não é recomendada. O produto comercial é moído em moinhos de rolos de alta potência, como os que são empregados para fazer tintas de impressão. As cores moídas a mão tendem a ser mais granuladas e se desprendem mais facilmente ao se pintar por cima.¹³

Feita de sucessivas tentativas, a aquarela é extremamente versátil e dispensa indecisões, exige atenção, propósito e controle. Para alcançar resultados satisfatórios além das frequentes experimentações é preciso utilizar pigmentos de qualidade, pincéis macios que absorvam e sejam melhores na condução da água (*figuras 6 e 7*).

¹² MAYER, Ralph. Manual do artista de técnicas e materiais. Trad. Christine Nazareth. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 358.

¹³ Id., Ibid., p. 363.

Figura 6 – Materiais



Fonte: A autora (2018).

Figura 7 - Estojo Aquarela Winsor & Newton Artists – 12 Tubos



Fonte: A autora (2018).

Geralmente são usados pincéis de pelo animal e sintéticos, que possuam propriedade similar, e papéis com gramatura ideal para a técnica e isentos de ácidos, prensados à quente, à frio¹⁴, com ou sem textura¹⁵ (*figuras 8 e 9*):

Figura 8 - Papel



Fonte: A autora (2018).

Figura 9 - Papel texturizado



Fonte: A autora (2018).

¹⁴ CP (Cold Pressed) - Prensado à frio, técnica de prensagem do papel para aquarela, assim como NP (Not Pressed) - Não prensado, HP (Hot Pressed) – Prensado à quente.

¹⁵ De acordo com o tipo de prensagem do papel, são definidas algumas características visuais e táteis, tais como: Rough ou Torchon. Quando o papel é prensado à frio é possível perceber uma textura de aspecto áspero ou muito áspero. Um papel Grain Fine possui uma textura menos áspera que o Torchon. Consideramos um papel médio em relação ao tipo de textura e os papéis prensados à quente, como Saltine, que é extremamente liso e sem textura.

O grão ou textura do papel de aquarela contribui muito para o efeito final da pintura; o modo como a cor se deposita nas paredes salientes e nas depressões dos grãos cria uma profundidade e um efeito vibrante que são características desta técnica. O grão de aspereza média é o mais popular, e os tipos mais ásperos costumam ser preferidos aos mais lisos.¹⁶

Sobre pigmentos¹⁷, podemos dizer que, tons mais luminosos – quentes – e alguns terrosos tendem à opacidade; e tons frios são mais translúcidos, como exemplo: amarelo ocre e azul ultramar, respectivamente. Com a aquarela podemos trabalhar em transparências e opacidades simultaneamente. Outros materiais de apoio a serem mencionados são: grafite, lápis aquareláveis, pastel seco, lápis cera, pastel oleoso – materiais oleosos repelem a água e a aquarela não atinge as áreas onde estes materiais forem utilizados, mas deixa vestígios.

Em termos de suporte, o papel é a superfície tradicional que confere características específicas para a absorção as aguadas: “A capacidade do papel de absorver e segurar partículas de pigmento em seus interstícios é, no mínimo, de igual imponentia à adesividade da goma na aglutinação da cor ao fundo.”¹⁸ Além de serem isentos de ácidos, são papéis feitos de linho ou algodão e sua espessura é pré-requisito para que não haja possíveis problemas durante a experimentação da técnica, como exemplo: papéis menos espessos (gramatura baixa) tendem a empenar ou enrugar, conforme a adição das camadas aguadas, e se deterioram – esfarelam-se, literalmente - não permitindo o fazer artístico uma experiência tão plena quanto a gama de possibilidades permitidas com a aquarela.

Algumas técnicas de aquarela são mais frequentes entre os artistas adeptos. Entre elas estão: úmido sobre úmido, úmido sobre seco, seco sobre úmido, seco sobre seco, gradações, pincel seco e máscara líquida são exemplos. Cada uma em sua especificidade é válida para novas experimentações.

¹⁶ MAYER, Ibid., p. 362.

¹⁷ “Todos os pigmentos permanentes aprovados para uso em tintas a óleo podem ser utilizados, com a exceção dos dois que contêm chumbo: o branco-de-chumbo e o verdadeiro amarelo-de-Nápoles. Os pigmentos naturalmente transparentes, como o amarelo-de-cobalto, alizarina e o azul-de-manganês produzem efeitos brilhantes; os pigmentos opacos, como os cádmios, também podem produzir efeitos transparentes quando usados corretamente, em razão das camadas finas e espessamente pigmentadas nas quais são aplicados.” (Id., Ibid., p.358.)

¹⁸ Id., Ibid., loc. cit.

4 SOBRE A QUESTÃO DA FORMA

4.1 Abstração

Contextualizaremos aqui sobre a abstração como questão formal do processo pictórico e não como movimento estético.

Etimologicamente a palavra abstração deriva do latim *abstractio*, de *abstraere*. Significa “extrair de”, “puxar fora”. De acordo com a etimologia, podemos aplicar ao nosso contexto que a abstração é extrair da natureza – nosso objeto de estudo – por intermédio da construção formal na transposição da realidade natural para o suporte, diante da recusa prévia de uma mimesis¹⁹.

A abstração dá-se em nossas aquarelas por meio das manchas – que compõe o conjunto de formas – no plano, que perpassa o campo das ideias, os esquemas estruturais e atinge a porosidade do papel, tingindo-o ao sugerir a paisagem, por vezes, intrínseca. Poderíamos correlacionar a abstração à interpretação do artista, diante da natureza real. Para Gauguin (1848-1903) “a Pintura é a síntese do símbolo [...]. Sintetizar não é simplificar, mas extrair das formas e cores as qualidades realmente expressivas e torná-las comunicáveis”²⁰.

Quando estamos diante da natureza e a observamos e selecionamos visualmente determinada área para esquematizar no caderno de estudos, estamos abstraído – extraindo – da natureza aquilo que nos é de interesse particular e o interpretamos por meio dos códigos da pintura. Citamos novamente Paul Gauguin: “Não copie muito a natureza. A Arte é uma abstração: tire-a da natureza, sonhando diante dela.”²¹

Aqui nos cabe dizer que, durante o processo de nosso projeto, performamos da mimesis à abstração quando deixamos de relevar a representação imitativa da paisagem e seus elementos - como quando estudávamos elementos da arquitetura, por exemplo (Figuras 9, 22 e 23) - para focar e aprofundar nosso pensamento crítico e plástico na amplitude das formas e das cores. Então, passamos a compreender o

¹⁹ “[...] o conceito se inscreve na atmosfera estética do platonismo, na qual nos remete à uma visão do mundo em que a realidade sensível é apenas sombra, reflexo, imitação imperfeita de um outro mundo original, esplêndido, perfeito [...]” (FALABELLA, Maria Luiza. História da arte e estética: da mimesis à abstração. Rio de Janeiro: Elo, 1987. p. 13.)

²⁰ GAUGUIN, 1959, apud FALABELLA, *Ibid.*, p. 32.

²¹ GAUGUIN, *op. cit.*, apud FALABELLA, *op. cit.*, p. 31.

que é a paisagem em si e o que da natureza podemos extrair e interpretar com os recursos plásticos acessíveis.

Outros autores dizem que a abstração dá-se por meio dos aspectos formais da imagem, transformados em questões simbólicas na pintura. Podemos citar o trabalho de dissertação do artista e professor mestre, Rafael Bteshe:

Há ainda aqueles, como Arnheim, Lhote e Itten que acreditam ser a abstração um dos aspectos da imagem, a organização dos elementos formais que em si carregam um significado, independente de se tratar de uma obra figurativa, ou seja, com alusão a símbolos reconhecíveis, ou de uma pintura concreta, apenas com manchas, linhas e cores.²²

4.2 Cor

Ao iniciar uma breve reflexão sobre o contexto cromático, tenhamos em mente que a cor existe porque existe a luz que nos possibilita enxergá-la e a intensidade luminosa faz com que notemos as cores, suas variações, a claridade e a obscuridade num mesmo espaço. Aprendemos que a cor é uma problemática da pintura, mas acreditamos que a cor também é desenho, num conjunto de formas e manchas, que detém simbolismos e significados.

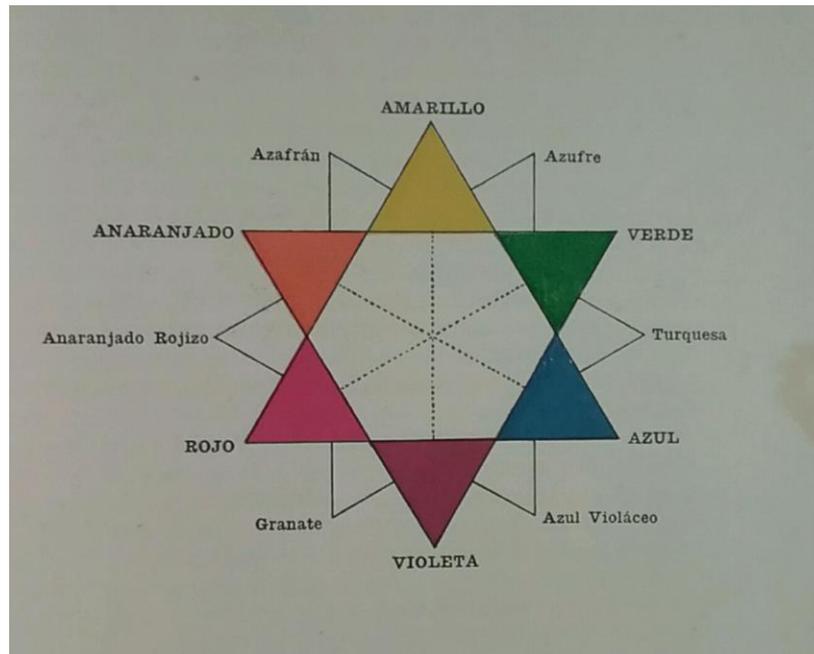
O crítico francês Blanc e o artista suíço Johannes Itten (1888-1967) apontam a luz como a principal fonte de cor, pois exerce sob nossos olhos a sensação cromática quando um objeto ou área são iluminados, dando-lhe além da cor, volume de acordo com a intensidade luminosa. Blanc teoriza as cores baseado no desenho de uma estrela de seis pontas para exemplificar a formação cromática (Figura 7), na qual é possível notar o lugar das cores primárias e secundárias. Entretanto sua teoria não é revolucionária, mas confere a ela relevância em parte do século XIX, pela influência que sua tese causou. Sobre isso, citamos esta parte do trabalho de dissertação da professora Monique Queiroz:

[Charles Blanc] desenvolveu uma teoria da cor que segundo algumas fontes, teria sido a mais influente teoria cromática da segunda metade do século XIX, sendo referência para artistas como Van Gogh e Seurat, exercendo influências na estética neoimpressionista.²³

²² BTESHE, Rafael. A obra mural de Bandeira de Mello: um estudo sobre a relação entre a forma e o conteúdo. Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, p.16.

²³ QUEIROZ, Monique da Silva de. O Pensamento plástico no ensino acadêmico: um estudo da construção pictórica a partir de obras do Museu Dom João VI. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ. p. 23.

Figura 10 – Estrela Cromática de Blanc



Fonte: fotografia de Luana Manhães (2017)

Itten foi mais além nesta teoria e, baseado nas tríades das cores primárias, secundárias e terciárias, criou um círculo cromático mais completo com doze cores (Figura 8). Tendo em vista isto, podemos ter uma amplitude das variações cromáticas de uma cor a outra. Foi ele quem constatou, a partir dos modos de ação das características das cores, sete contrastes cromáticos: cores puras, claro-escuro, quente-frio, complementares, simultâneo, saturação, quantidade. Explorou o contraste de cores puras e com a mesma saturação; a luminosidade e o valor tonal; cores que detêm a sensação visual de temperatura; associação de duas cores que, misturadas entre si, resultam em neutro; cores que se justapõem; aquelas que estão ligadas ao grau de pureza e saturação; e da cor e a dimensão da forma que ela ocupa, são as características dos sete contrastes defendidos pelo artista.

Figura 11 – Circulo cromático com doze cores



Fonte: A autora (2017)

A cor também possui três qualidades para sua classificação: matiz, saturação e valor. O matiz distingue uma cor de outra, a saturação corresponde ao grau de intensidade ou pureza e o valor define o grau de claro-escuro de uma determinada cor. Blanc romantiza as cores e atribui a elas sentimentos. Relacionamos isto à citação de Wassily Kandinsky (1866-1944), na qual ele estuda as cores e seus efeitos psíquicos:

A única necessidade é compô-las de tal modo que expressem adequadamente a emoção interior e adequadamente a comuniquem ao observador. Não é essencial dar à forma e a cor uma aparência de materialidade, isto é, de objetos materiais. (...) " O amarelo é uma cor quente que tende a se aproximar de quem olha, levando-lhe sua irradiação excêntrica. É uma cor que se intensifica nos tons mais claros: não existe um amarelo profundo. O amarelo tem propriedades de força material que se precipita inconscientemente sobre o objeto e se expande em desordem por todos os lados. O amarelo ressoa como uma trombeta tocada a força. Mostra afinidades com um acesso de raiva, delírio ou loucura furiosa (...). Já o azul é uma cor fria que se afasta do espectador (...) quando mais clara, chama o homem ao infinito, conduzindo-o a uma paz sobrenatural, quando profundo, aproximando-se do negro, cobre-se de tristeza (...). Seus diversos tons assemelham-se aos da flauta, aos do violoncelo, do contrabaixo e, por fim, aos do órgão.²⁴

²⁴ KANDINSKY, 1967, p. 80, apud FALABELLA, ibid., p. 51-52.

Em nossas pesquisas, nós utilizamos o princípio da cor-pigmento (*síntese subtrativa*). Turner, que prioriza o estudo das cores e da técnica, nos mostrou de maneira efetiva como entender o comportamento das cores e suas relações por meio da aquarela. Diante das observações e experimentações realizadas com as pinturas do artista, podemos compreender toda a teoria, aqui apresentada por Johannes Itten, entre outros.

Refletimos sobre o caráter simbólico e formal da cor não somente pelos escritos dos artistas, mas também pelo modo como a cor e a técnica entranham no nosso convívio. A presença ou ausência da luz na natureza ditam as cores e as sensações e/ou impressões por ela causadas, conforme Cézanne (1839-1906): “A paisagem se reflete, se humaniza, se pensa dentro de mim.”²⁵

²⁵ HESS, 2003, p.29, apud BTESHE, *ibid.* p. 19.

5 DESENVOLVIMENTO

5.1 Metodologia

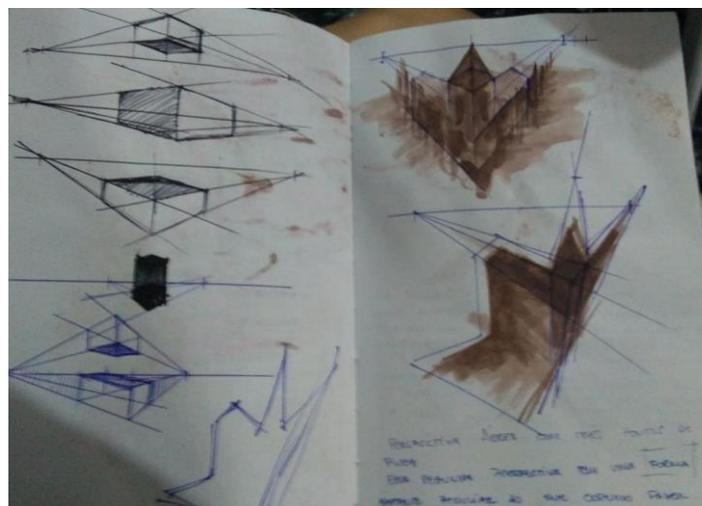
Nas pesquisas que antecederam o projeto final, procurávamos um método que atendesse às nossas exigências de modo que fosse possível notar o nosso próprio desenvolvimento, portanto, inúmeras tentativas – e falhas – foram abordadas para estudarmos os conteúdos formais. Entretanto, os raves de observação deram-nos a solução para o problema inicial, que consistia em passar para o caderno de estudos o que a nós era relevante extrair da natureza observada.

Figura 12 – Caderno de estudos



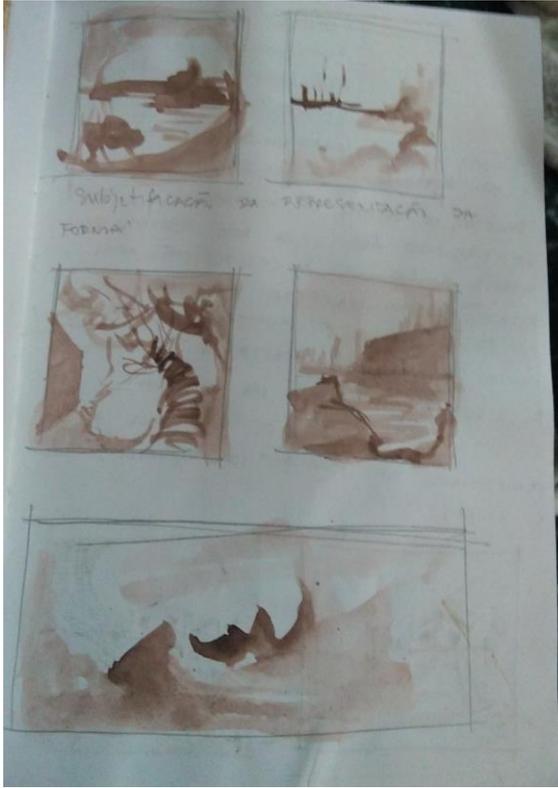
Fonte: A autora (2017).

Figura 13 - Caderno de estudos.



Fonte: A autora (2017).

Figura 14 – Caderno de estudos.



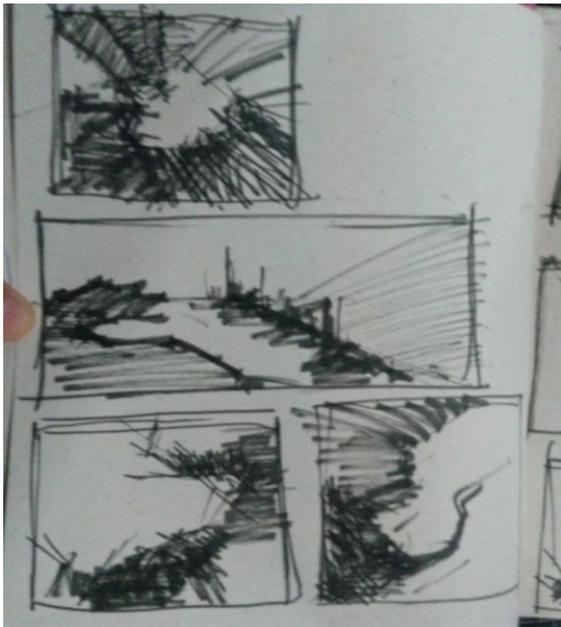
Fonte: A autora (2017)

Figura 15 – Caderno de estudos.



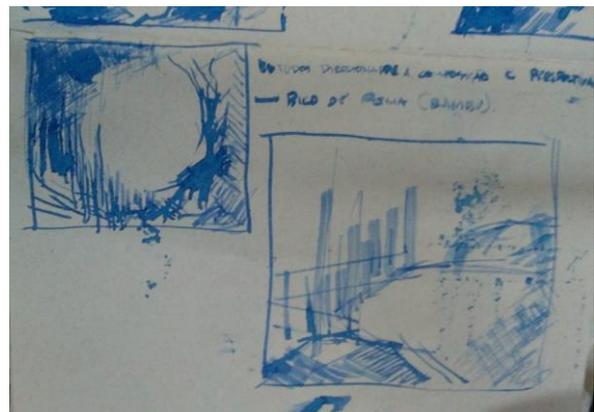
Fonte: A autora (2017)

Figura 16 – Caderno de estudos.



Fonte: A autora (2017)

Figura 17 – Caderno de estudos.



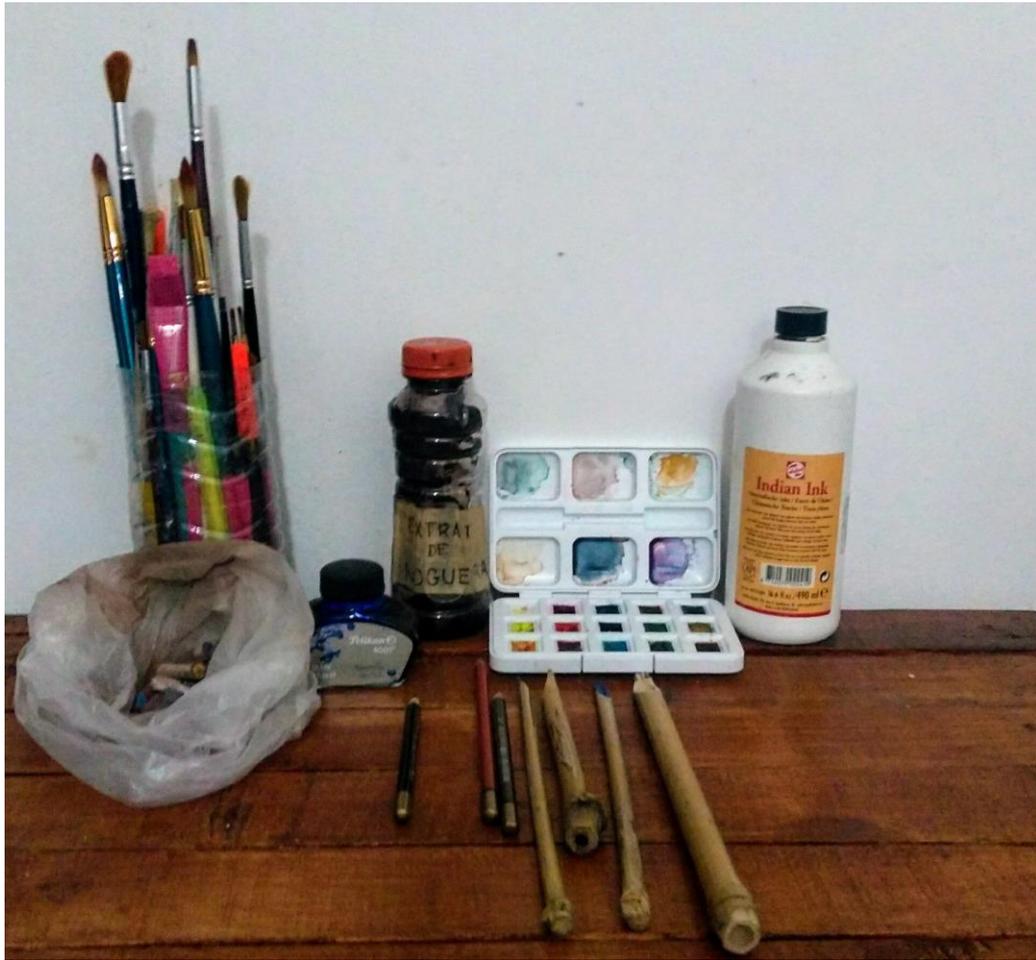
Fonte: A autora (2017)

Ao compreender que a natureza deveria ser utilizada como referência temática para os estudos, nós nos inserimos em um ambiente propício às condições que a pesquisa solicitava a fim de estimular o entendimento da paisagem. Assim, como artista, nos colocamos à disposição dos elementos da natureza, executando esboços das observações realizadas no *plein air*. E, orientados ao uso correto dos materiais que dispúnhamos, concordamos que era necessário pensar nos formatos portáteis para o devido armazenamento e a facilidade de transporte. Por isso optamos por recortes pequenos à médios das folhas que usamos como suporte para pintura. Além de flexibilizar o armazenamento e transporte, ter a viabilidade de recursos cabíveis no momento, também temos o interesse específico em trabalhar nestas dimensões, pois está associada à ideia de agilidade, memória, investigação e reflexão. Com isto, é factível a interpretação da natureza, criação e sugestão de paisagens e torna-se possível extrair de cada momento observado, sensações relevantes que sejam transportadas para o estudo e do estudo para pintura, não somente para ser documentado neste projeto de conclusão de curso, mas para enfatizar as experiências vivenciadas do fazer artístico e do contato com a natureza tangível no ambiente em que procuramos a inclusão do nosso próprio ser.

A partir dos esboços coletados do estudo de campo, nos quais exercitamos ao máximo o gestual e articulamos as formas mais interessantes, pudemos rever as ideias que intercalam entre o grafismo e a dissolução da forma, bem como, a estruturação destinada à perspectiva, para que haja a possibilidade da desconstrução nas composições, não apenas de maneira intuitiva, mas ter a consciência do que estamos trabalhando. Iniciamos os estudos com a aquarela, e, em diversas vezes, percebemos resultados nem sempre esperados, mas que auxiliam novos trabalhos, porque quanto mais nós nos esforçarmos para aprender e dominar a técnica, mais dispostos nós estamos para novas tentativas, pois a aquarela é a arte da experimentação e parte do processo.

Esses esboços iniciais foram realizados com os mais diferentes materiais, no geral, e estes tendem a ser aqueles que estão mais acessíveis no momento. Portanto, temos: marcadores diversos, tinta para caligrafia, nanquim, extrato de noqueira, pastel seco, além dos materiais usuais, como lápis grafite e aquareláveis (Figura 9) no caderno de estudos e apontamentos, previamente direcionados às reflexões e aos raves.

Figura 18 – Materiais utilizados pela artista.



Fonte: A autora (2017)

Figura 19 - Penas de bambu feitas pela artista.



Fonte: A autora (2017)

Figura 20 - Estojo aquarela Talens Van Gogh 12+3 Half Pan Pocket



Fonte: A autora (2017)

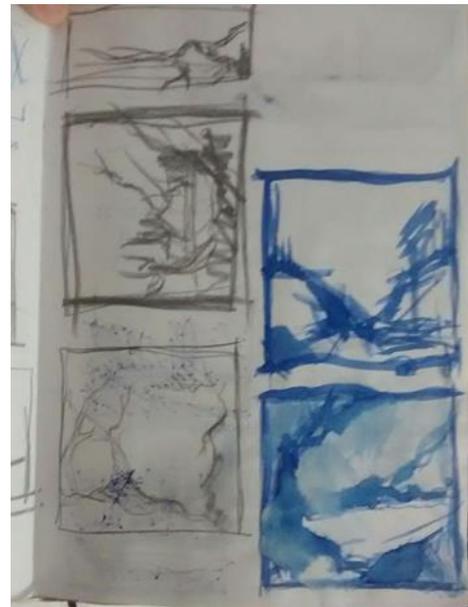
No caderno, estudamos obras dos artistas com o propósito de orientarmo-nos ao modo alheio ao qual estávamos habituados a compor os trabalhos. Logo que trouxemos os diferentes ângulos da perspectiva aos raves, compreendemos os impedimentos que não nos deixava prosseguir. Ao atentarmo-nos ao ambiente, percebemos a imprescindibilidade da perspectiva atmosférica para a obtenção da profundidade e a concepção dos planos.

Figura 21 – Caderno de estudos (baseados em Cozens).



Fonte: A autora (2017)

Figura 22 - Caderno de estudos (baseados em Cozens).



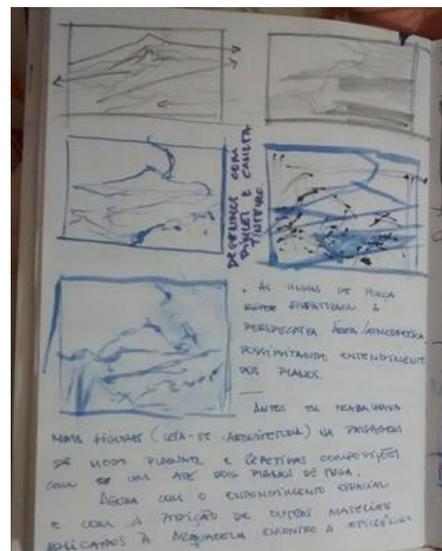
Fonte: A autora (2017)

Figura 23 – Caderno de estudos (baseados em Cozens).



Fonte: A autora (2017)

Figura 24 – Caderno de estudos (baseados em Cozens).

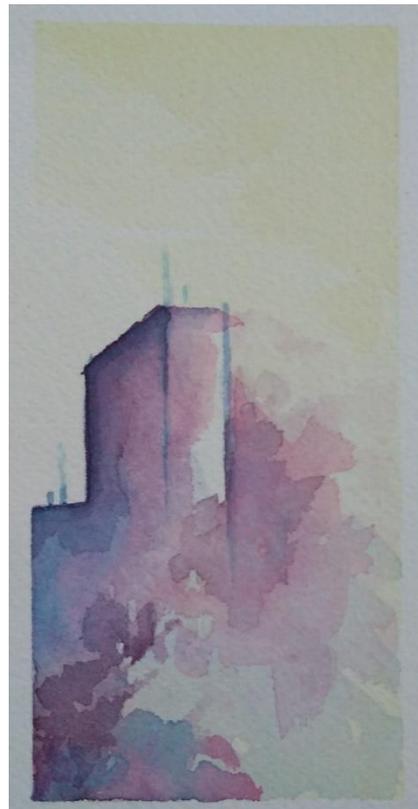


Fonte: A autora (2017)

5.2 Processo

Podemos pontuar algumas aquarelas que servem de referência para falarmos sobre o processo pictórico e o desenvolvimento do mesmo. Nos primeiros trabalhos, notamos a estruturação da arquitetura sempre em composições nas quais a planaridade era recorrente e não permitia a diversidade nas formas para criar um jogo entre planos numa mesma composição, resultando em figuras sempre chapadas. Havia a intenção do estudo da técnica através das relações cromáticas, manchas, sobreposição das camadas, entretanto, as primeiras aquarelas estavam presas na representação da arquitetura, como conceito de paisagem em si. Não enxergávamos a arquitetura como um elemento dentro de uma paisagem.

Figura 26 - Estudo#15 (2016) – Aquarela sobre Papel, 8 x 15,7cm.



Fonte: A autora (2017).

Figura 25 - Estudo #1 (2016) – Aquarela sobre Papel, 12 x 13cm.



Fonte: A autora (2017).

Com o tempo percebemos a relevância da forma e a minimidade das construções arquitetônicas – como objeto temático inicial - dentro de uma escala de importância nas paisagens. Aprendemos a utilizar as manchas e sua cromaticidade, não somente de maneira localizada, mas do modo mais fluido possível, como a técnica propõe durante as experimentações. Entender a mancha como forma foi um modo de desenvolver melhor a aquarela e a utilização de materiais – pastel seco, bico de pena e outros - que intervêm a todo o tempo no caráter visual final de cada trabalho e que constroem cada etapa desse processo.

Figura 27 - Estudo#16 (2017). Aquarela e técnica mista sobre papel, 16,5 x 14 cm.



Fonte: A autora (2017).

Figura 28 - Detalhe do Estudo #16.



Fonte: A autora (2017).

Figura 29 - Estudo#17 (2017) - Técnica mista sobre papel, 13,7 x 12,3 cm.



Fonte: A autora (2017).

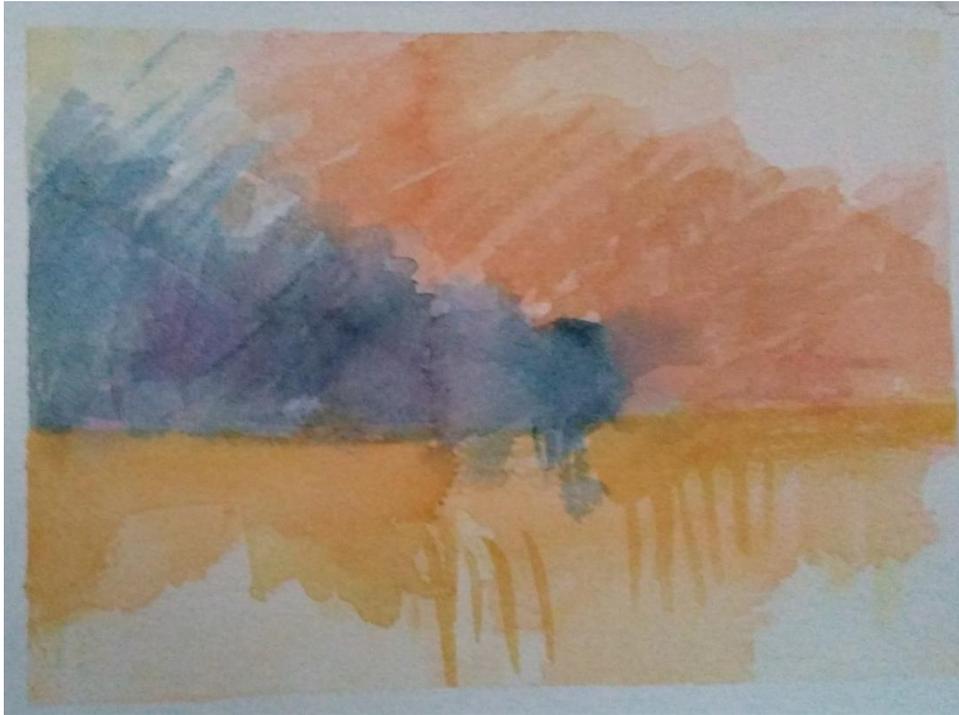
Figura 30 - Detalhe do Estudo #17.



Fonte: A autora (2017).

Ao explorarmos os estudos compositivos de Turner, dedicamos aos nossos trabalhos questões que não eram amplamente abordadas antes, como a perspectiva e a importância dos planos, a problematização cromática e a maneira de experimentar suas relações por meio de pinceladas mais fluídas e o uso da técnica nos contextos entre úmidos e secos.

Figura 31 - Estudo (2017) – Aquarela sobre papel. 18,8 x 14 cm (estudo de referência, baseado na pintura “Sunset”, 1840, de J. M. W. Turner - Aquarela, 24,8 x 37 cm. Tate).



Fonte: A autora (2017).

Figura 32 - Estudo (2017) – Aquarela sobre papel, 19 x 18 cm (estudo de referência, baseado na pintura “Moonlight” (1840), de J. M. W. Turner - Aquarela com toques de guache, 24,5 x 30,3 cm. Tate).



Fonte: A autora (2017).

Figura 33 - Estudo (2017). Aquarela sobre papel, 18,2 x 16,2 cm (estudo de referência da pintura "Estudo de cor: O incêndio das Casas do Parlamento" (1834), de J. M. W. Turner - Aquarela, 23,3 x 32,5 cm, Tate).



Fonte: A autora (2017).

Figura 34 - Estudo (2017). Aquarela sobre papel, 19,3 x 14,5 cm (estudo de referência da pintura "O castelo Dolbadern" (1799), de J. M. W. Turner - Lápis e aquarela, 67,7 x 97,2 cm. Tate).



Fonte: A autora (2017).

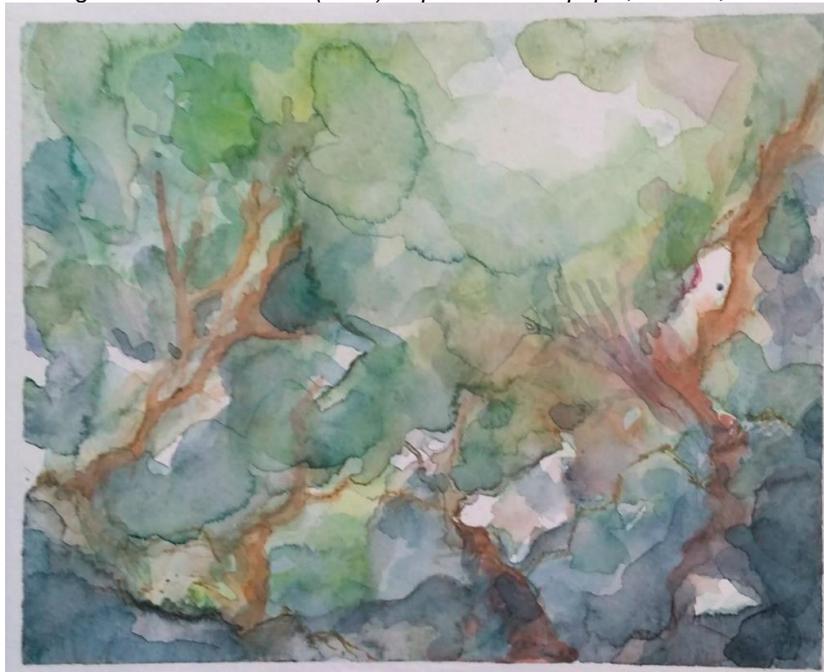
Isso conferiu aos trabalhos posteriores a organicidade das linhas e a técnica suficientemente madura para vivenciar a experimentação, compreender cada vez mais os conceitos sobre a subjetividade e interpretação da natureza, a inserção do artista no ambiente que o inspira, modifica e interpreta e a cromaticidade menos abrupta e gratuita, quando não há essa intenção. Durante a descoberta do processo, o meio plástico - em relação às paletas de cores – variaram progressivamente, devido à observação das cores percebidas visualmente na natureza, de acordo com a variação luminosa ali inserida

Figura 35 - Estudo #19 (2017). Aquarela sobre papel, 18,8 x 6,5 cm.



Fonte: A autora (2017).

Figura 36 - Estudo #22 (2017). Aquarela sobre papel, 19 x 15,7 cm.



Fonte: A autora (2017).

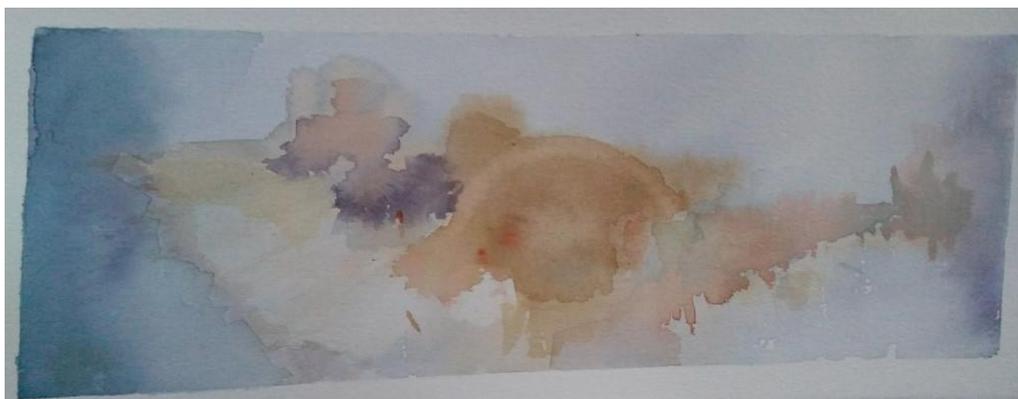
Figura 37 - Estudo #34 (2017). Aquarela sobre papel, 12,2 x 11,5 cm.



Fonte: A autora (2017).

Outra questão que vale comentar trata-se do dinamismo do gesto, no qual é perceptível a tendência à possibilidade da abstração, a insinuação da paisagem através do recurso plástico. Quanto à abstração, sabe-se que ela ocorre generosamente pela utilização das manchas, entretanto, nos trabalhos pontuados para falarmos sobre o processo dos estudos, notamos também o uso da perspectiva que fomenta a sugestão da paisagem.

Figura 38 - Estudo #48 (2017). Aquarela sobre papel, 35 x 15 cm.



Fonte: A autora (2017).

Encontramo-nos na etapa em que fica evidente a importância da forma e sua variante em sua configuração, inseridas no espaço compositivo. Essas manchas apresentam-se desde sua concepção até a aquarela finalizada. Gostaríamos de entender até onde é possível chegar com os desdobramentos da forma e da cor.

Figura 39 - Estudo # 55 (2017). Aquarela sobre papel, 11,5 x 12,5 cm.



Fonte: A autora (2017).

Acreditamos que concluímos as etapas de suma importância com o contexto poético baseado nas questões formais e plásticas nesse projeto final, comprovado mediante a apresentação do caderno de estudos e pinturas, no qual o desenvolvimento crítico e pictórico é aparente e necessário.

6 CONCLUSÃO

Nossas últimas considerações sobre o trabalho de conclusão de curso são as seguintes: priorizamos os estudos, as experimentações, os processos, a técnica e a valorização da paisagem na pintura contemporânea. Conseguimos amadurecer em muitos aspectos que contextualizam a imagem, a cor e a técnica, a partir do embasamento teórico, fruto de um processo diferenciado, demorado e eficiente. Pontuamos a necessidade de uma metodologia coerente e que atendesse as nossas principais demandas formais.

Debruçar-se sobre a forma²⁶, conceito discutido e trabalhado nesta pesquisa, visou a compreensão e da sua manifestação prática, a partir da interpretação do artista – *conforme visto com Charles Blanc* – diante da natureza e suas ramificações.

Notamos certa dificuldade em algumas questões abordadas – como a questão da abstração, por motivos de um primeiro impacto, como contexto formal e não como estilo – e concordamos que, para essas, faz-se importante refletir um pouco mais para que com a maturidade artística sejam sanadas e possam ser melhores desenvolvidas.

A aquarela refletiu não somente nosso estado de espírito durante o processo pictórico, mas contribuiu para que o revelássemos, enquanto artistas pesquisadores e aquarelistas, pois passamos anos à fio nos dedicando a técnicas de pintura que não nos permitia sermos nós mesmos, mas que valeram para nos reafirmar exatamente que era a aquarela, o tempo todo, que nos permitia ir além das possibilidades convencionais. Permitiu o convívio com a cor no mundo e estimulou a produção de alguns de nossos próprios materiais, como exemplo as canetas pena de bambu.

Sobre as possibilidades, o que nos fez melhorar foi perceber que os artistas como Turner usavam outros materiais para atuar em conjunto com a aquarela, daí a ênfase na experimentação no processo criativo.

Na certeza de que a aquarela e a paisagem mudaram a perspectiva de um graduando da Escola de Belas Artes, concluo com o sentimento de dever cumprido, ansiando novas possibilidades para articular os conhecimentos teóricos e práticos, sobretudo, a forma pela forma, a cor, a aquarela, o esboço como modo de

²⁶ “Devemos encarar a forma em toda sua plenitude e sob todos os seus aspectos, como construção do espaço e da matéria, quer se manifeste pelo equilíbrio das massas, pelas variações do claro ao escuro, pela tonalidade, pelo toque, pela mancha, quer seja construída, esculpida, pintada ou gravada.” (FOCILLON, 2001, p.13).

encorajamento aos novos colegas aquarelistas. A técnica da aquarela não é tão utópica que não seja alcançada e não é uma ponte entre o esboço e a pintura final.

Um dos entendimentos mais importantes desse projeto de conclusão é a compreensão de que a arte é o processo e é isso que, afinal, ruminamos do despertar ao adormecer, enquanto artistas.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Lourdes. *Oficina de Pintura: Materiais, fórmulas, procedimentos*. Rio de Janeiro: Rio Book's. 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *A apologia da paisagem e a crítica do retrato*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura - Vol. 10: Os Gêneros Pictóricos*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 121-130.
- BLANC, Charles. (1947). *Gramatica de las artes del dibujo*. Buenos Aires: Editorial Victor Lerú.
- BTESHE, Rafael. *A obra mural de Bandeira de Mello: um estudo sobre a relação entre a forma e o conteúdo*. Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ. 2015.
- CHILVERS, Ian. (Ed.). (2007). *Dicionário Oxford de arte* (3 ed.). (M. B. Cipolla, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- FOCILLON, H. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1995.
- MAYER, Ralph. *Manual do artista de técnicas e materiais*. Trad. Christine Nazareth. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1999.
- QUEIROZ, Monique da Silva de. *O Pensamento plástico no ensino acadêmico: um estudo da construção pictórica a partir de obras do Museu Dom João VI*. Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ. 2015.
- Schemata*. (s.d.). Acesso em 10 de julho de 2017, disponível em Dictionary.com Unabridged: <http://www.dictionary.com/browse/schemata>
- SMITH, Ray. *Manual Prático do Artista: equipamento, materiais, procedimentos, técnicas*. 2ª ed. São Paulo: Ambientes & Costumes. 2012.
- VAN DOESBURG, Theo. *Art Concret*. In Seuphor, Michel. *L'art abstrait, ses origines et ses premiers maitres*. Paris: Malght Editeur, 1971.

APÊNDICE

Figura 40 - Estudo #20 (2017). Aquarela e técnica mista sobre papel, 19 x 8,7 cm.



Fonte: A autora (2017).

Figura 41 - Estudo #41 (2017). Aquarela sobre papel, 25,5 x 10 cm.



Fonte: A autora (2017).

Figura 42 - Estudo #43 (2017). Aquarela e lápis sobre papel, 25 x 12,5 cm.



Fonte: A autora (2017).

Figura 43 - Estudo #57 (2017). Aquarela sobre papel, 18 x 9,5 cm.



Fonte: A autora (2017).