

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

Iago Storni Carneiro

PAISAGEM URBANA PERIFÉRICA

Rio de Janeiro
2019

Iago Storni Carneiro

PAISAGEM URBANA PERIFÉRICA

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: prof.^a M.^a Luana Manhães da Silva

Rio de Janeiro
2019

Iago Storni Carneiro

PAISAGEM URBANA PERIFÉRICA

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.^o M.e Licius da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Martha Werneck de Vasconcellos

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RIO DE JANEIRO

2019

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Luana Manhães, por toda ajuda e incentivo.

Aos professores Licius Bossolan e Martha Werneck, por toda a compreensão e por terem aceitado participar da banca.

RESUMO

O presente trabalho aborda as possibilidades de construção do campo pictórico, tendo como foco o desenvolvimento da forma e do conteúdo das imagens produzidas, através da composição e a importância dos elementos visuais utilizados. A paisagem urbana aliada aos animais que nela se encontram - deslocados do que deveria ser seu habitat natural, atuando cruelmente como peças que servem o ser humano - serve como motivo plástico e pano de fundo para a elaboração dos trabalhos, gerando questionamentos sobre essas relações entre seres e ambientes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – VAN GOGH. A COLHEITA. 1888.....	10
FIGURA 2 – VAN GOGH. A COLHEITA. ÓLEO S/ TELA. 1888.....	11
FIGURA 3 - ROBERT POLHILL BEVAN. MARE AND FOAL. ÓLEO S/ TELA. 1917.....	12
FIGURA 4 - ROBERT POLHILL BEVAN. MAPLES AT CUCKFIELD. ÓLEO S/ TELA . 515 X 612 MM. 1914.....	13
FIGURA 5 - ROBERT POLHILL BEVAN. A DEVON COTTAGE. ÓLEO S/ TELA. C. 1920.....	14
FIGURA 6 – GRAFITE S/ PAPEL. DIMENSÕES VARIADAS. 2017/2018.....	16
FIGURA 7 – GRAFITE S/ PAPEL. 2017/2018.....	17
FIGURA 8 - CANETA HIDROCOR S/ PAPEL. 2017/2018.....	17
FIGURA 9 - CAVALO DEITADO. ÓLEO SOBRE MADEIRA. 56X40 CM. 2017.....	18
FIGURA 10 - CAVALO DE FRENTE. ÓLEO SOBRE MADEIRA. 44X39 CM. 2017.....	19
FIGURA 11 - CAVALO NO ASFALTO. ÓLEO E PASTEL OLEOSO S/ MADEIRA. 35X39CM. 2017.....	19
FIGURA 12 – EXEMPLOS DE SCHEMATAS RETIRADAS DO LIVRO ARTE E ILUSÃO (2007).....	20
FIGURA 13 - ESTUDOS DE FIGURA. ACRÍLICA S/ PAPEL. DIMENSÕES VARIADAS. 2017.....	21
FIGURA 14 - ESTUDOS DE COMPOSIÇÃO. GUACHE S/ PAPEL. DIMENSÕES VARIADAS. 2018.....	21
FIGURA 15 - ESTUDO DE COMPOSIÇÃO. GUACHE S/ PAPEL. 2018.....	22
FIGURA 16 – RETRATOS. ÓLEO S/ TELA. DIMENSÕES VARIADAS. 2018.....	22
FIGURA 17 – AUTORRETRATO. ÓLEO S/ TELA. 2018.....	23
FIGURA 18 – CABEÇA DE CAVALO. ÓLEO S/ MADEIRA. 2018.....	23
FIGURA 19 - CAVALO DE LADO. ÓLEO S/ MADEIRA. 60X80 CM. 2017.....	24
FIGURA 20 - CABRA DEITADA. ÓLEO S/ MADEIRA. 30X25 CM. 2018.....	25
FIGURA 21 - CAVALO OCULTO. ÓLEO S/ MADEIRA. 29X23 CM. 2018.....	26
FIGURA 22 – GRAFITE S/ PAPEL. 2018.....	27
FIGURA 23 - CAVALO EM PERSPECTIVA (1ª ETAPA). ÓLEO S/ MADEIRA. 51X51 CM. 2018.....	28
FIGURA 24 - CAVALO EM PERSPECTIVA. ÓLEO S/ MADEIRA (ÚLTIMA ETAPA). 51X51 CM. 2018.....	28
FIGURA 25 - CAVALO DE CARGA. ÓLEO S/ MADEIRA. 55X55 CM. 2019.....	29
FIGURA 26 - CAVALO DE CARGA. ÓLEO S/ MADEIRA. 55X55 CM. 2019.....	30
FIGURA 27 - CAVALO DE COSTAS. ÓLEO S/ MADEIRA. 33X33 CM. 2019.....	31
FIGURA 28 – GRAFITE S/ PAPEL. 2019.....	32

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 ESTADO DA QUESTÃO	10
2 DESENVOLVIMENTO	15
2.1 Estudos	15
2.2 Trabalhos finais	24
CONCLUSÃO	33
REFERÊNCIAS	34

INTRODUÇÃO

Para o desenvolvimento desta pesquisa, tomei como referência a vida animal e vegetal, em contraste com os indícios da presença humana nas paisagens da Zona Oeste do Rio de Janeiro e algumas de suas construções majoritariamente precárias.

Os cavalos, personagens presentes em quase todos os trabalhos aqui apresentados, aliados às formas geométricas dos diversos tipos de criação humana: carros, prédios, barracos, postes, muros, calçadas, são o motivo plástico da minha produção. Me interesse pela configuração dos corpos desses animais, pelo modo como as formas geométricas ficam em evidência organicamente e busco fazer um paralelo com as formas geométricas da arquitetura urbana.

Assim sendo, este projeto tem como objetivo explorar a relação entre forma e conteúdo, tendo como referência temática a paisagem urbana periférica.

Já que estamos abordando o gênero, recorro ao conceito de paisagem de Milton Santos¹, para contextualizar rapidamente o assunto. Milton afirma que a paisagem remete a tudo aquilo que nossos olhos podem alcançar – domínio do visível – sendo formada perceptivamente através de volumes, cores, movimentos, odores, sons etc. Segundo Santos, “a percepção é sempre um processo seletivo de apreensão”² e, portanto, cada pessoa terá sua percepção de paisagem por meio de sua interpretação.

O geógrafo³ aponta que, se inicialmente *paisagem* e *região* eram vistos e tratados como semelhantes, a confusão entre estes conceitos não é mais possível, pois a geografia é submetida irremediavelmente às mudanças e grandes transformações no mundo, não sendo mais possível ser vista e entendida como o estudo da paisagem como se imaginava antes. Essas mudanças são inerentes ao processo de “modernização da agricultura” e da “dispersão industrial”, que “introduzem novas formas de organização espacial”⁴. Neste ponto, entramos em contato com a chamada geografia cultural, que considera dois tipos de paisagem: a natural e a artificial. Enquanto a primeira é aquela que pode ser considerada intocada pelo homem, a artificial é aquela transformada por ele.

¹ SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1997. P. 61–75.

² *Ibid.*, p. 62.

³ Milton Santos (1926-2001) foi um importante geógrafo brasileiro, sendo um dos nomes responsáveis pela renovação desta disciplina no país. Possuía um posicionamento crítico ao capitalismo e sua influência na geografia de seu tempo. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Milton_Santos. Acesso em: 12 de abril de 2019.

⁴ SANTOS, op. cit., p. 64.

Desta maneira, a interação entre os dois – homem e natureza – produz o espaço, resultado da ação humana sobre o ambiente, através dos “objetos, naturais e artificiais”. Portanto:

A paisagem é um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea. A vida em sociedade supõe uma multiplicidade de funções e quanto maior o número destas, maior a diversidade de formas e de atores. Quanto mais complexa a vida social, tanto mais nos distanciamos de um mundo natural e nos endereçamos a um mundo artificial.⁵

Neste caminho, a paisagem é construída com o passar do tempo, através de acréscimos ou substituições, sendo produzida conforme a lógica do momento e, tornando-se assim, uma herança de diferentes épocas.

Para auxiliar nas questões sobre composição - aspecto importante no desenvolvimento deste TCC – foi citado ao longo do texto as considerações de Arthur Wesley Dow⁶ em seu *Composition: a series of exercises in art structure for the use of students and teachers* (1913); sobre a educação do olhar do artista, utilizei de passagens do livro *Grammaire des Arts du Dessin*⁷ – a primeira edição data de 1867 – de Charles Blanc⁸; e para auxiliar na compreensão da psicologia da representação, o livro *Arte e Ilusão* (2007), de E. H. Gombrich⁹ e *Intuição e Intelecto na Arte*, de Rudolf Arnheim¹⁰

Os artistas que exerceram maior influência em meus trabalhos e que serão vistos por aqui como referência são: o pintor holandês Van Gogh (1853-1890) e o pintor inglês, Robert Polhill Bevan (1865-1925).

⁵ Ibid., p. 64.

⁶ Arthur Wesley Dow (1857-1922) foi um pintor norte americano e influente educador, com alguns títulos notáveis sobre o ensino de arte e composição.

⁷ O exemplar consultado para esta pesquisa foi: BLANC, C. Gramatica de las artes del dibujo. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú, 1947.

⁸ Charles Blanc (1813-1882) foi um crítico e historiador de arte francês, membro da Académie des Beaux-Arts. Seu livro *Grammaire des arts du dessin* influenciou Van Gogh em seu período em Arles, através de sua teoria das cores.

⁹ E. H. Gombrich (1909-2001) foi um dos mais importantes historiadores da arte do século XX.

¹⁰ Rudolf Arnheim (1904-2007) foi um psicólogo alemão behaviorista para quem seria impossível pensar sem recorrer a imagens perceptivas, uma vez que o pensamento seria algo eminentemente visual, ligando-se assim à psicologia da forma. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Arnheim. Acesso em: 19 de junho de 2019.)

1 ESTADO DA QUESTÃO

O desenvolvimento dessa pesquisa foi motivado pelo meu interesse contínuo pela representação dos elementos/personagens marginais, dentro do gênero da paisagem urbana - muitas vezes contrastando com a rural - e pela minha inclinação natural para a estruturação do desenho da figura por meio de formas geométricas. Ou seja, a representação dos elementos arquitetônicos e da biodiversidade das áreas mais precárias, dentro da metrópole, tendo como referência artistas que desenvolveram trabalhos dentro do gênero supracitado e para os quais o desenho e a estruturação geométrica da forma¹¹ são fundamentais.

Uma de minhas referências mais importantes no decorrer da minha pesquisa foi Van Gogh que, embora seja conhecido por sua pintura propriamente dita e pelo trabalho vibrante com a cor, possuía um enorme interesse pelo desenho e entendia muito bem a importância dos estudos lineares e tonais, fazendo com que seus desenhos dialogassem brilhantemente com as pinturas às quais serviriam de base (figuras 1 e 2).

Figura 1 – Van Gogh. A colheita. 1888.



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Vincent_van_Gogh_-_The_Harvest_%28for_%C3%89mile_Bernard%29_-_Google_Art_Project.jpg

¹¹ “Devemos encarar a forma em toda a 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 macha, quer seja construída, esculpida, pintada ou gravada.” (FOCILLON, Henri. A vida das formas. Lisboa: Edições 70, 2001, p.13.)

Figura 2 – Van Gogh. A colheita. Óleo s/ tela. 1888.



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Vincent_van_Gogh_-_De_oogst_-_Google_Art_Project.jpg

Podemos observar a importância compositiva das hachuras feitas pelo artista, a dinâmica e o ritmo criados quando os traços, no desenho, ou as pinceladas vigorosas e carregadas na pintura, são aplicados em diferentes direções – porém, não aleatórias – dando vida e movimento à obra, de maneira que, mesmo no desenho, sem a cor para chamar nossa atenção, conseguimos experimentar as ideias e sentimentos que o artista queria transmitir.

Arthur Wesley Dow afirma que a composição organizada pelo artista, isto é, a estrutura linear, tonal e cromática, é mais importante do que a exatidão descritiva. Não se deve julgar a qualidade de uma obra baseando-se em um padrão mimético, mas em sua "razão de ser", ou seja, os sentimentos evocados pelos elementos objetivos – composição - e/ou subjetivos – o tema:

O pintor de quadros é levado a pensar na semelhança com a natureza como a qualidade mais desejável para seu trabalho, e o designer fala de "convencionalização"; ambos julgando sua arte por um padrão de Realismo ao invés do Belo. Durante as épocas artísticas de todo o mundo não houve tal divisão. Todo trabalho de arte espacial [que se constitui a partir de um espaço onde será composta uma imagem] era considerado basicamente um arranjo, com o Belo como sua **razão de ser**.¹² (Grifo nosso)

¹² "[...] The picture-painter is led to think of likeness to nature as to the most desirable quality for his work, and the designer talks of 'conventionalizing'; both judging their art by a standard of Realism rather than of Beauty. In the world's art epochs there was no such division. Every work of space-art was regarded as primarily an arrangement, with Beauty

O conteúdo deve ser subordinado à ideia maior de estrutura estética, Dow nos indica: “Até um retrato foi, a princípio, uma composição, com a sua realidade e verdades subordinadas à ideia maior de estrutura estética”¹³. A abstração é a base de qualquer pintura, onde os princípios da composição aparecem de forma clara e definida. Num trabalho figurativo, esses princípios, muitas vezes, não são tão óbvios, sendo encontrados em inter-relações complexas e escondidos sob os detalhes. A excelência da obra depende diretamente do esquema linear que deve anteceder a pintura, pois não há harmonia cromática ou tonal capaz de remediar uma má proporção.

Outro artista que gostaria de citar como referência para o desenvolvimento do meu trabalho, é o inglês Robert Bevan que, não somente trabalhou temas semelhantes aos que eu busquei desenvolver, como também tinha o mesmo interesse pela estruturação geométrica da forma (figura 3).

Figura 3 - Robert Polhill Bevan. Mare and Foal. Óleo s/ tela. 1917.



Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d9/Mare-and-Foal.jpg/700px-Mare-and-Foal.jpg>

as its raison d'etre.” (DOW, Arthur Wesley. Composition: a series of exercises in art structure for the use of students and teachers. Nova York: Doubleday, Page & Company, 1913, p.44, tradução nossa)

¹³ “Even a portrait was first of all a composition, with the facts and the truth subordinate to the greater idea of aesthetic structure.” (Ibid., p.44.)

As formas recortadas e bem definidas, a evidenciação dos planos que compõe a estrutura da figura, são alguns aspectos do trabalho de Bevan que foram importantes para o entendimento e desenvolvimento da minha própria produção. Quero salienta a importância compositiva dos vazios dentro de sua pintura (figura 4 – destaque nosso), ou seja, espaços entre as figuras, que são intencionalmente evidenciados pelo artista, tornando-se tão interessantes para o espectador quanto as próprias figuras.

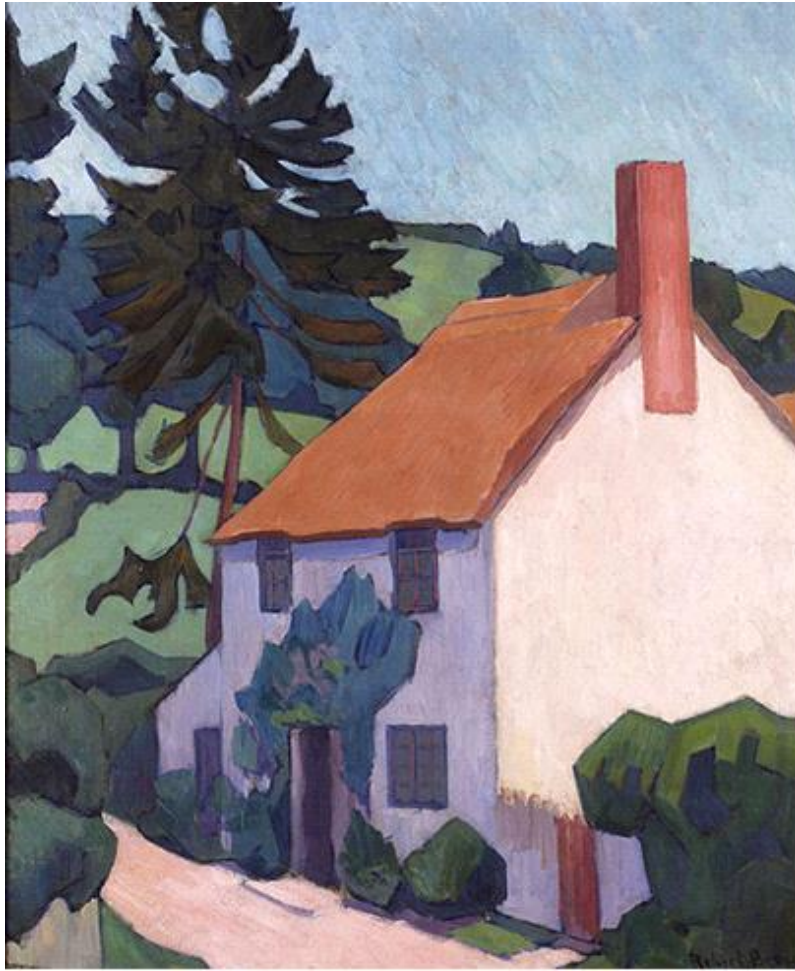
Figura 4 - Robert Polhill Bevan. *Maples at Cuckfield*. Óleo s/ tela . 515 x 612 mm. 1914.



Fonte: https://www.tate.org.uk/art/images/research/759_10.jpg

Neste trabalho a seguir (figura 5) vemos como o artista estrutura sua composição com elementos geométricos. Percebemos as linhas bem marcadas e a busca pela síntese da forma. É possível perceber isso, por exemplo, pela maneira como ele soluciona, com formas retangulares, a representação da vegetação. Por ser um artista pouco conhecido, não temos acesso a muitas informações sobre suas obras ou aspectos de sua personalidade, mas analisando seus trabalhos, acho interessante pensar que talvez, devido às suas escolhas estéticas, ele tenha encontrado, assim como eu, nos cavalos e nas formas arquitetônicas da paisagem urbana, um lugar onde pudesse desenvolver seu interesse pelas formas geométricas e pelos planos que estruturam a figura.

Figura 5 - Robert Polhill Bevan. A Devon Cottage. Óleo s/ tela. c. 1920



Fonte: https://66.media.tumblr.com/tumblr_m5ju0o8PSD1qe36o6o1_1280.jpg

2 DESENVOLVIMENTO

A paisagem é um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea. A vida em sociedade supõe uma multiplicidade de funções e quanto maior o número destas, maior a diversidade de formas e de atores. Quanto mais complexa a vida social, tanto mais nos distanciamos de um mundo natural e nos endereçamos a um mundo artificial.

“Metamorfoses do espaço habitado”, Milton Santos¹⁴

2.1 Estudos

Ao longo da minha pesquisa, desenvolvi diversos estudos, tanto desenhos como pinturas, e pude perceber a importância e a autonomia do desenho, pois é com ele que o artista consegue comunicar suas primeiras ideias.

Arnheim usa o termo "pensamento visual"¹⁵, referindo-se ao processo de percepção que permite que possamos, por exemplo, determinar e relacionar dimensões de um corpo.

Charles Blanc, autor importante e influente de sua época, muito cultuado por artistas e mestres ligados à academia brasileira nos séculos XIX e XX¹⁶, também defende o desenho como uma inteligência organizadora que ocorre no ato da inter-relação entre o sujeito e o objeto e que vai além da simples imitação da forma. Ele diz:

O que é o desenho? É pura imitação da forma? Se assim for, o mais fiel de todos os desenhos seria o melhor; e nenhuma cópia superaria a imagem fixa em cima da placa de daguerreótipo, ou rastreada mecanicamente, ou desenhada pelo diágrafo. Mas nenhum desses instrumentos nos dá uma tiragem comparável ao que Leonardo ou Michelangelo fizeram [...] A imitação mais fiel, e a máquina na apreensão do real nem sempre capta a verdade. Por quê? Porque o desenho não é uma simples imitação, uma cópia matematicamente conforme o original, uma produção inerte, um pleonasmo. O desenho é uma projeção do espírito, como é indicado pela ortografia de nossos antepassados. Todo desenho é a expressão de um pensamento ou um sentimento, e por isso mesmo, sua missão consiste em nos mostrar algo superior à verdade aparente, quando esta não nos revela nenhum sentimento, nenhum pensamento. Mas no que consiste esta verdade superior? Às

¹⁴ (SANTOS, 1997, p. 65)

¹⁵ ARNHEIM, R. *Intuição e Intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 141-159.

¹⁶ SILVA, Luana Manhães da. *A formação do artista na Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: a metodologia de ensino de desenho de modelo vivo no acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2017. Dissertação (mestrado). p. 61.

vezes, será o caráter do objeto desenhado, outras vezes o caráter do artista, e, na maior parte, será precisamente o que se define como *estilo*.¹⁷

Tendo em vista essas considerações, busquei fazer com que meus desenhos repercutissem algumas características que considero interessantes. Abaixo (figura 6) temos alguns dos estudos que considero relevantes. Quis representar um ambiente noturno e optei por resolver, o máximo possível, o escuro com hachuras, em vez de utilizar uma mancha uniforme, criando, assim, uma integração entre a vegetação, o cavalo e a área obscura e reafirmando o aspecto retilíneo do meu trabalho.

Figura 6 – grafite s/ papel. Dimensões variadas. 2017/2018.



Fonte: o autor

Nesse outro desenho (figura 7) talvez tenha ficado mais clara a minha intenção de fazer com que meus traços criassem uma espécie de trama, devido aos objetos em primeiro plano estarem em maior evidência, trazendo, assim, a sensação de profundidade e, ao mesmo tempo, trazendo algo de bidimensional para o desenho.

¹⁷Blanc, C. Gramática de las Artes del Dibujo p 542 – 543. Tradução nossa.

Figura 7 – grafite s/ papel. 2017/2018.



Fonte: o autor

Também foram feitos alguns estudos de observação, procurando captar, com velocidade e atenção, a essência das figuras e certas características anatômicas.

Figura 8 - Caneta hidrocor s/ papel. 2017/2018.



Fonte: o autor

Paralelamente, foram feitos estudos de pintura à óleo, acrílica e guache, dentre os quais, este óleo s/ madeira (figura 9):

Figura 9 - Cavalo deitado. Óleo sobre madeira. 56x40 cm. 2017.



Fonte: o autor

Esse estudo despertou meu interesse e me fez querer desenvolver a série que apresento aqui. Devido à posição da figura, pude trabalhar a abstração com naturalidade. Com um desenho bem simplificado, determinei a configuração da figura e, depois, as áreas de luz e sombra. A partir disto, realizei uma pintura direta, na qual tentei fazer com que as pinceladas marcadas moldassem os planos e o volume.

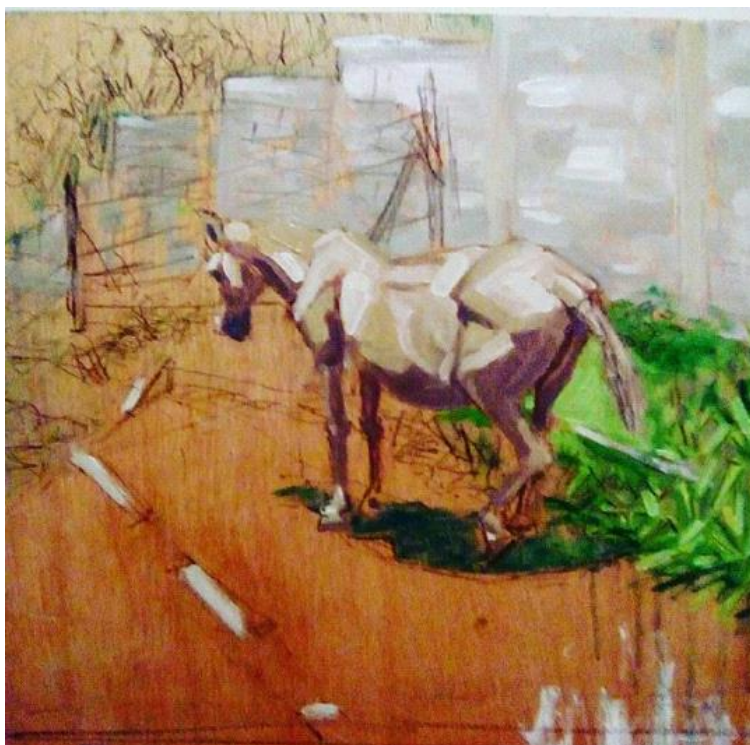
Nos dois estudos a seguir (figuras 10 e 11) que produzi em sequência, tentei elaborar melhor o ambiente e o contexto, usando poucas cores, buscando um aspecto precário e um contraste de quente e frio, que viria a ser um elemento importante nos meus trabalhos.

Figura 10 - Cavalo de frente. Óleo sobre madeira. 44x39 cm. 2017.



Fonte: o autor

Figura 11 - Cavalo no asfalto. Óleo e pastel oleoso s/ madeira. 35x39cm. 2017.



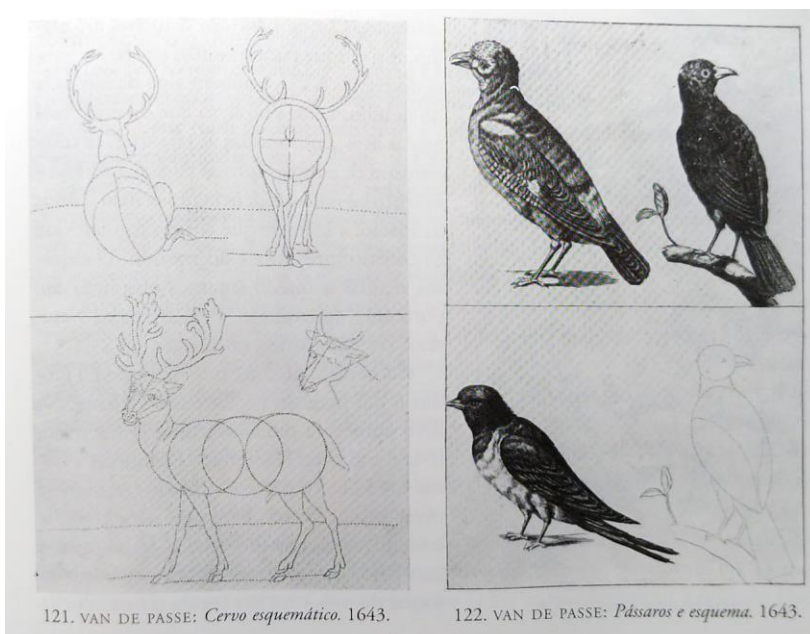
Fonte: o autor

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa e da série de pinturas que apresentarei aqui, me deparei com o conceito de *schemata*, apresentado por Gombrich. O autor nos diz:

Sabemos que nome os antigos davam às suas *schematas*, referiam-se a elas como o cânon, isto é, a relações básicas, geométricas, que o artista tem de conhecer para a construção de uma figura plausível. Mas o problema do cânon acabou suplantado na arte grega pela busca da verdade e da proporção, de modo que talvez devamos escolher um outro ponto de partida à margem dos domínios da grande arte para continuar a nossa investigação da mimese. Podemos encontrar esse ponto de partida numa tese de doutoramento sobre psicologia do desenho em que o autor, F. C. Mayer, sumariza da seguinte maneira as suas conclusões: "o artista profissional adquire uma grande quantidade de *schemata* com o qual produz rapidamente no papel o esquema de um animal, de uma flor, de uma casa. Esse esquema lhe serve de apoio para a representação de imagens da sua memória, e ele modifica gradualmente o esquema, até que corresponda àquilo que deseja exprimir. Muitos desenhistas deficientes em *schemata* e que sabem copiar outro desenho, não sabem copiar o objeto."¹⁸

A partir do contato com este conceito, percebi a relação das *schematas* (exemplo: figura 12) com meu método de construção das figuras. Podemos perceber isto através de alguns estudos realizados em acrílica e guache (figuras 13, 14 e 15), buscando uma certa bidimensionalidade e a síntese da forma, explorando algumas possibilidades de representação simplificadas, mas que serviriam ao meu propósito.

Figura 12 – exemplos de *schematas* retiradas do livro *Arte e Ilusão* (2007).



Fonte: o autor

¹⁸ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Figura 13 - Estudos de figura. Acrílica s/ papel. Dimensões variadas. 2017.



Fonte: o autor

Figura 14 - Estudos de composição. Guache s/ papel. Dimensões variadas. 2018.



Fonte: o autor

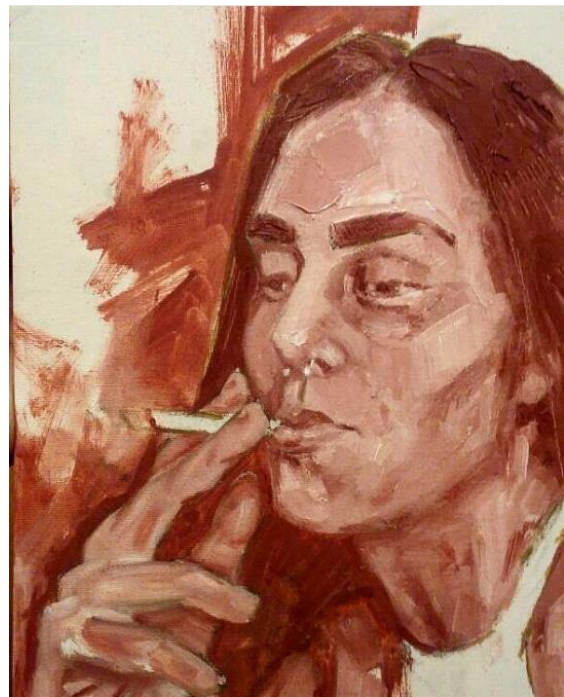
Figura 15 - Estudo de composição. Guache s/ papel. 2018.



Fonte: o autor

Também foram feitos alguns estudos (figuras 16, 17 e 18) de cabeça e anatomia - humanas e equestre - que, apesar de não terem sido foco das pinturas finais propriamente ditas, me serviram de grande aprendizado para a formulação da estrutura embocada das figuras:

Figura 16 – Retratos. Óleo s/ tela. Dimensões variadas. 2018.



Fonte: o autor

Figura 17 – autorretrato. Óleo s/ tela. 2018.



Fonte: o autor

Figura 18 – Cabeça de Cavallo. Óleo s/ madeira. 2018.



Fonte: o autor

2.2 Trabalhos finais

Nesses primeiros trabalhos (figuras 19 e 20), ficaram evidenciadas as minhas preocupações com a estrutura da imagem. Percebemos isso ao observarmos que há a utilização de muitos elementos gráficos, como linhas feitas com o pincel, forçando uma perspectiva, e também rastros, deixados propositalmente, do esquema linear feito à carvão que antecede a pintura, tendo como objetivo não uma representação descritiva, mas captar a essência do objeto, me valendo da própria linguagem pictórica para comunicar minhas ideias, como sugere Gombrich:

A questão não é se a Natureza 'de fato' se parece 'com esses artifícios pictóricos', mas se a pintura feita com eles sugere uma decifração em termos de objetos naturais. Certamente o grau em que fazem isso depende até certo ponto daquilo que chamamos de 'contextos mentais'. Nós reagimos de modo diferente quando estimulados pela expectativa, pela necessidade, pelo hábito cultural.¹⁹

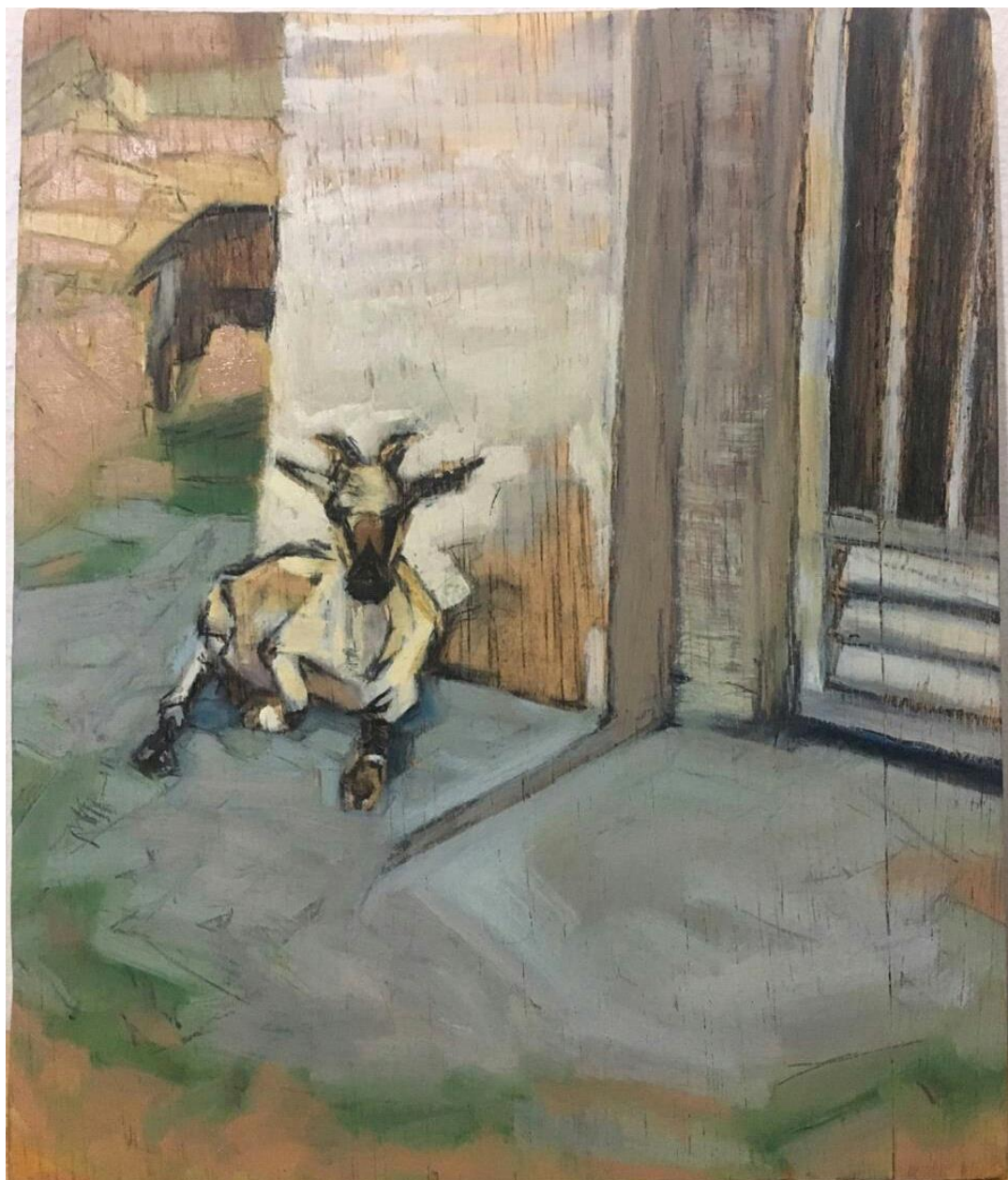
Figura 19 - Cavalo de lado. Óleo s/ madeira. 60x80 cm. 2017.



Fonte: o autor

¹⁹ Ibid., p. 304.

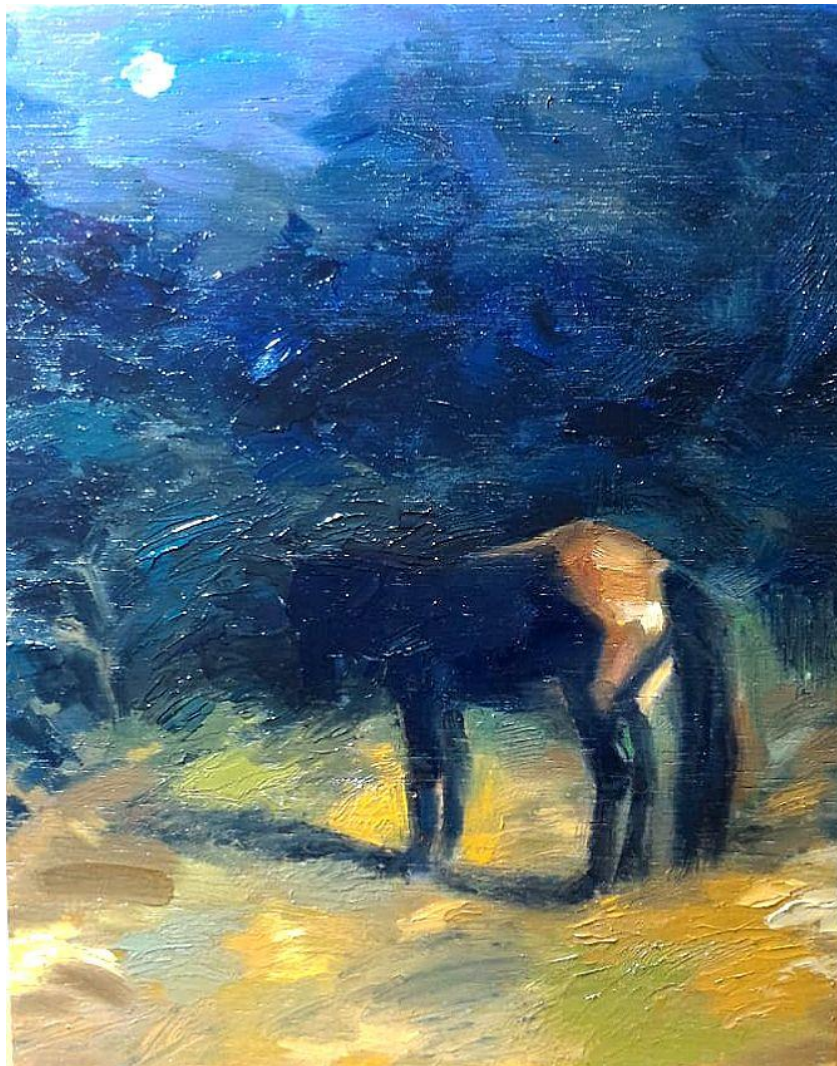
Figura 20 - Cabra deitada. Óleo s/ madeira. 30x25 cm. 2018.



Fonte: o autor

Nas duas pinturas seguintes, quis mudar um pouco o clima. Achei que talvez as primeiras estivessem otimistas demais e isso contradizia um pouco a minha proposta de representar uma realidade dura e pesada. Tentei criar uma cena noturna e sombria (figura 21). Acredito ter conseguido um bom resultado cromático e um contraste interessante entre a vegetação em primeiro plano, na qual empreguei pinceladas marcadas e carregadas de tinta e também os elementos gráficos, como hachuras feitas com o cabo do pincel, e a massa escura do fundo, na qual a figura do cavalo se dissolve.

Figura 21 - Cavalo oculto. Óleo s/ madeira. 29x23 cm. 2018.



Fonte: o autor

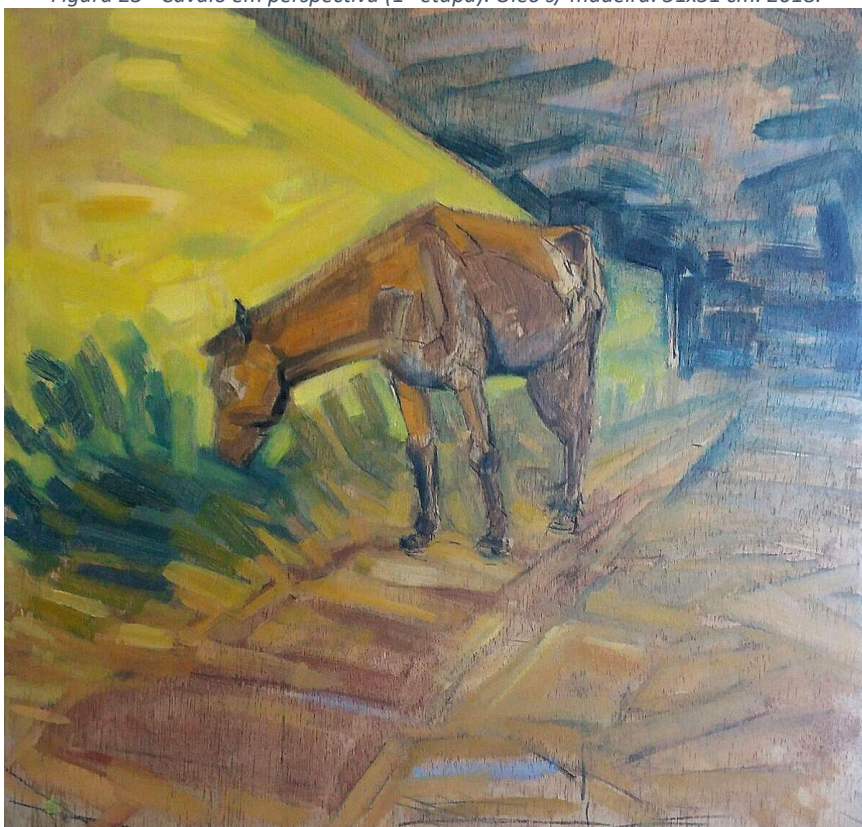
Na próxima pintura também quis trabalhar com bastante matéria, buscando o aspecto volumoso e orgânico da vegetação, mas agora, retomando a preocupação com o desenho, as formas e planos bem definidos e os elementos arquitetônicos que remetem à cidade. A seguir, o estudo para a pintura, a primeira etapa do trabalho e como está no momento (figuras 22, 23 e 24):

Figura 22 – grafite s/ papel. 2018.



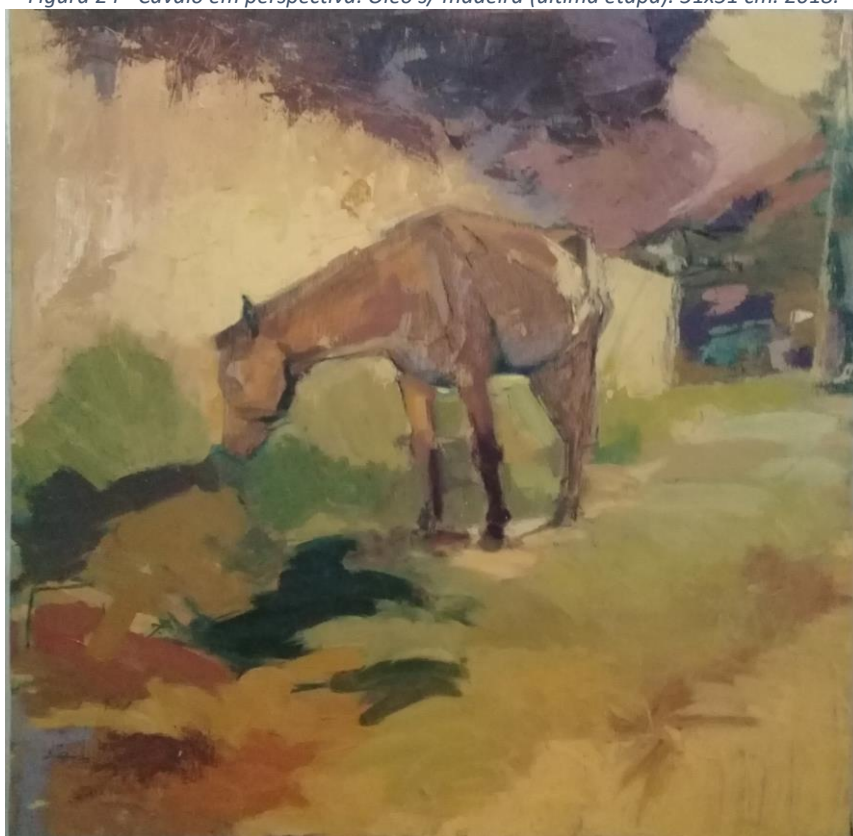
Fonte: o autor

Figura 23 - Cavalo em perspectiva (1ª etapa). Óleo s/ madeira. 51x51 cm. 2018.



Fonte: o autor

Figura 24 - Cavalo em perspectiva. Óleo s/ madeira (última etapa). 51x51 cm. 2018.



Fonte: o autor

Considero o próximo trabalho (figura 25) como o que melhor ilustra a minha intenção poética nessa série. A composição é elaborada de forma que se afirme o contraste entre os elementos.

Figura 25 - Cavalo de carga. Óleo s/ madeira. 55x55 cm. 2019.



Fonte: o autor

O cavalo de carga e a caminhonete estão justapostos e, dessa forma, busco ressignificar a imagem do cavalo, associando-o com o instrumento de trabalho. As duas figuras principais estão, ao mesmo tempo, paralelas, afirmando suas funções semelhantes, e voltadas para direções opostas, na tentativa de mostrar que são diferentes em essência. Essa diferença também é mostrada pelo contraste entre o cinza frio e metálico da máquina

e o calor evocado - ainda que não muito, devido a fadiga e os maus tratos - pelos castanhos alaranjados na pelagem do animal. A composição é amarrada pelas muitas retas paralelas que dão ritmo e estabilidade (figura 26).

Figura 26 - Cavalo de carga. Óleo s/ madeira. 55x55 cm. 2019.



Fonte: o autor

O último trabalho produzido (figura 27), fluiu com bastante naturalidade, devido ao vocabulário de formas adquirido no decorrer da produção. Não é a composição mais elaborada entre os trabalhos da série, mas senti que pude empregar o conhecimento obtido de maneira satisfatória. Com soluções simples, baseadas em escolhas gráficas bem pensadas, pude obter um resultado estético interessante e que, para mim, curiosamente, remete ao primeiro estudo apresentado no começo do capítulo (figura 9).

Figura 27 - cavalo de costas. Óleo s/ madeira. 33x33 cm. 2019.

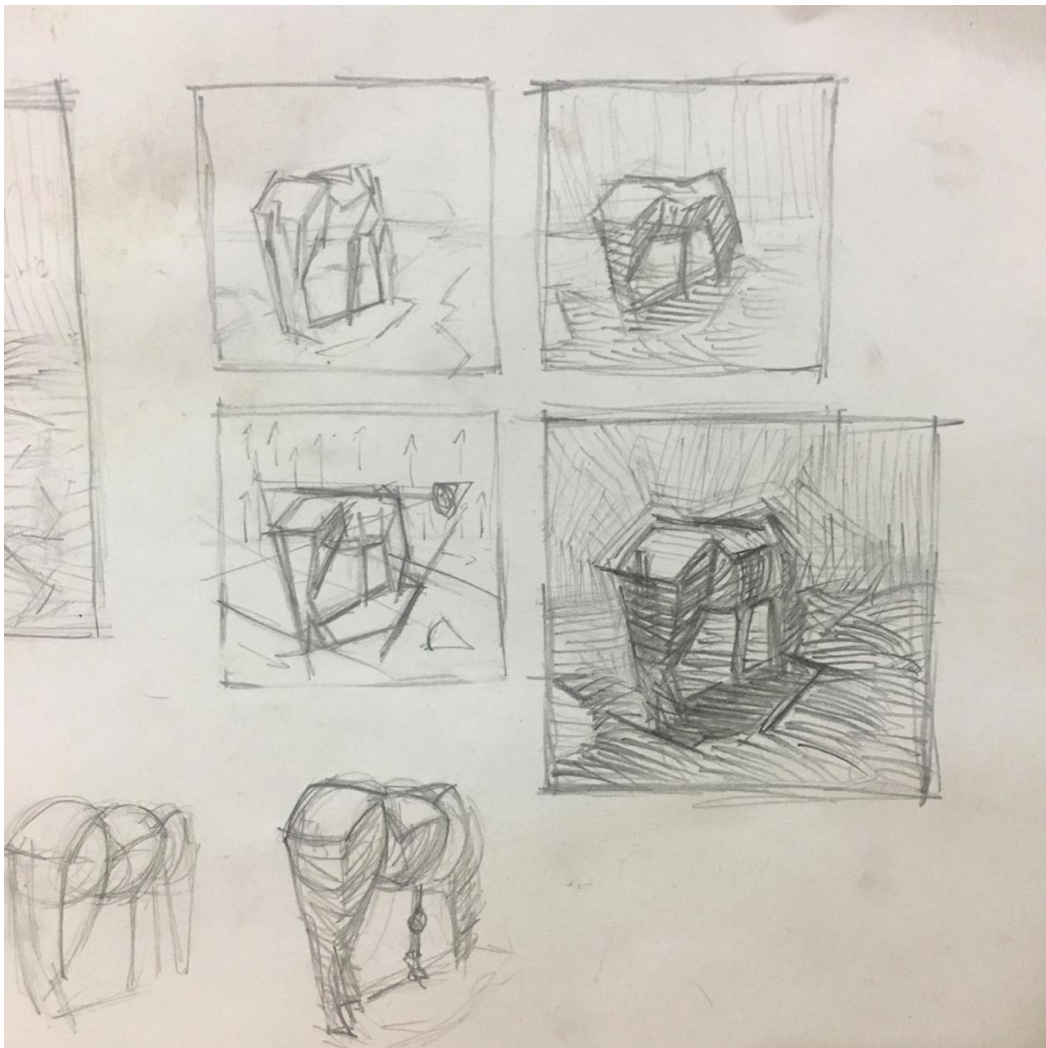


Fonte: o autor

Para este trabalho foram feitos alguns estudos e estruturei a composição de maneira abstrata, me valendo do arquétipo do cavalo que utilizei nos outros trabalhos, fazendo pequenas modificações para que se adequassem a diferentes composições, tendo como fundamento o que Gombrich nos diz:

Acredito que aquilo que chamamos de preocupação dos artistas do Renascimento com a estrutura tem um fundamento muito prático na necessidade que eles sentiam de conhecer o esquema das coisas. Porque, de certo modo, nosso conceito de "estrutura", a ideia de algum esqueleto básico ou armadura que determina a "essência" das coisas reflete nossa necessidade de um esquema com o qual abranger a infinita variedade deste mundo de mudança.²⁰

Figura 28 – grafite s/ papel. 2019.



Fonte: o autor

²⁰ *Ibid.*, p. 132.

CONCLUSÃO

Com base nos trabalhos desenvolvidos, nas análises feitas sobre eles e na pesquisa teórica realizada, concluo que a qualidade da narrativa visual depende da relação harmoniosa entre a forma e o conteúdo semântico.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, R. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989
- BLANC, Charles. *Gramatica de las artes del dibujo*. Buenos Aires: Editorial Victor Lerú, 1947.
- DOW, Arthur Wesley. *Composition: a series of exercises in art structure for the use of students and teachers*. Nova York: Doubleday, Page & Company, 1913.
- FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- 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, 2015. Dissertação (mestrado).
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1997. P. 61–75.
- SILVA, Luana Manhães da. *A formação do artista na Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: a metodologia de ensino de desenho de modelo vivo no acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2017. Dissertação (mestrado).

SITES CONSULTADOS

https://pt.wikipedia.org/wiki/Milton_Santos

https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Arnheim.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Vincent_van_Gogh_-_The_Harvest_%28for_%C3%89mile_Bernard%29_-_Google_Art_Project.jpg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Vincent_van_Gogh_-_De_oogst_-_Google_Art_Project.jpg

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d9/Mare-and-Foal.jpg/700px-Mare-and-Foal.jpg>

https://www.tate.org.uk/art/images/research/759_10.jpg

https://66.media.tumblr.com/tumblr_m5ju0o8PSD1qe36o6o1_1280.jpg