



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES / ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES BASE (BAB)
BACHARELADO EM PINTURA

MARIA VICTÓRIA SANTOS SILVA

O PROCESSO CRIADOR DA PINTURA:
A Tradição, o Cotidiano e o Brasil Profundo

RIO DE JANEIRO
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

PINTURA

MARIA VICTÓRIA SANTOS SILVA

O PROCESSO CRIADOR DA PINTURA:

o Tradição, o Cotidiano e o Brasil Profundo

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao colegiado do Curso de
Pintura da Universidade Federal do Rio de
Janeiro como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Pintura.

Orientador: Nelson Macedo.

RIO DE JANEIRO

2021

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, Maria do Perpétuo Socorro, por não ter deixado de me apoiar durante todo o processo da minha mudança para a capital e dos longos anos de estudo.

Também a minha família, em especial Nice e Fernando, que fizeram tantas vezes o papel de minha mãe, em uma cidade a qual cheguei sozinha.

Aos meus professores Nelson Macedo, Ana Moura, Renato Alvim e Lucas Moura, pela confiança, paciência e apoio.

Às amigas e companheiras de pintura Anna Livia, Ayla Oliveira, Laura Ribeiro e Paula Siebra, por terem percorrido comigo esse fascinante caminho de aprendizado.

Aos meninos da casa 172 - Alfano, André, Léo, Paulo, Valente e Victor -, onde formamos uma família de sobrenomes diferentes. Aos amigos Pedro e Júlia.

Ao meu companheiro, Thiago, por estar intrepidamente ao meu lado nesses dois últimos anos, que foram tão instáveis e importantes para minha relação com a pintura.

A todos aqueles que provocaram meu aprofundamento no estudo das artes.

As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa.

Rainer Maria Rilke, Cartas a um Jovem Poeta.

A pintura é uma ótica e o conteúdo da nossa arte consiste naquilo que pensam nossos olhos. Quando me intrometo, sobretudo se penso enquanto estou pintando, então tudo desmorona e se perde”

Paul Cézanne.

Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica.

Gaston Bachelard.

RESUMO

O presente documento traz nove pinturas autorais produzidas entre 2020 e 2021, para apresentação no trabalho de conclusão de curso. Com o intuito de adquirir o grau de Bacharel em Pintura, espero comprovar os aprendizados obtidos ao longo dos anos de graduação em Pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Optei por escrever esse TCC cumprindo uma função de memorando artístico pessoal. Para tanto, abarcarei minhas referências mais relevantes da história da arte, desde pinturas medievais até a arte popular brasileira, passando por quadros da tradição. Serão destacados os aspectos - de cada um dos artistas mencionados - que mais intimamente se relacionam com meu trabalho.

Perpassaremos os principais estudos desenvolvidos e os processos criativos que guiam minha produção, também faremos uma visita aos elementos que provocam meu imaginário afetivo de maneira mais acentuada. Pretendo, com isso, compor um registro de artista que possa elucidar leigos e motivar estudantes acerca do fazer pictórico.

As pinturas desenvolvidas possuem uma diversidade estética por terem sido produzidas ao longo de 2020 e 2021. Entretanto, tal fato foi assumido como benéfico para o objetivo de relato de trajetória estudantil: visto que poeticamente existe unidade entre todas as obras, preserva-se o senso de exploração que devemos vincular ao percurso do estudo pictórico.

Palavras-chave: *processo criativo, pinturas a óleo, quadros da tradição, arte popular.*

ABSTRACT

This document brings nine author paintings produced between 2020 and 2021, to be presented in the course conclusion work. In order to acquire a Bachelor's degree in Painting, I hope to prove the learnings acquired over the years of graduation in Painting at the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro.

I chose to write this TCC as a personal artistic memo. Therefore, I will present my main references in the history of art, from medieval paintings to Brazilian popular art, passing through traditional paintings. The aspects - of each of these artists - that most closely relate to my work will be highlighted.

We will also go through the main studies developed and the creative processes that guide my production, as well as a visit to the elements that provoke my affective imagination in a more accentuated way. With this, I intend to compose an artist's record that can enlighten lay people and motivate students about the pictorial making.

The paintings developed have an aesthetic diversity because they were produced throughout 2020 and 2021. However, this fact was assumed to be beneficial for the purpose of reporting the student trajectory: since poetically there is unity among all the works, the sense is preserved of exploration that we must link to the path of pictorial study.

Keywords: creative process, oil paintings, traditional paintings, popular art.

SUMÁRIO

1.	Introdução.....	8
2.	Percurso na faculdade e processo de pintura.....	9
3.	Ponto de partida.....	16
3.1	Principais referências.....	18
3.1.1	Referências poéticas.....	19
3.1.2	Referências visuais.....	25
3.2	Motivações pessoais.....	33
3.3	Estudos.....	35
3.3.1	Estudos a partir dos pintores.....	36
3.3.2	Estudos para quadros.....	40
4.	Pinturas.....	42
4.1	Noiva.....	42
4.2	Vilarejo de beira de estrada.....	46
4.3	Lírio da paz e naja.....	49
4.4	Uma mãe com saudade do filho.....	52
4.5	Chafariz.....	56
4.6	Cochilo.....	59
4.7	Tríptico Cerrado.....	61
4.8	Galo.....	66
4.9	Ceramistas.....	69
5.	Conclusão.....	71
6.	Bibliografia.....	72

1. Introdução

O presente trabalho de conclusão de curso possui a função de memorando pessoal. Partindo do meu percurso na faculdade - evento principal deste documento - relacionarei minhas referências artísticas - tanto atuais, quanto anteriores à graduação - às minhas motivações afetivas. Também apresentarei os estudos e práticas efetuados ao longo dos últimos anos, bem como meu processo de criação dos quadros executados para a concretização da formação acadêmica.

Em seguida, percorrerei individualmente cada uma das nove pinturas autorais produzidas, evidenciando os elementos formais que as compõem. Abordando desde referências específicas utilizadas na composição, até seu sentido poético, perpassaremos seus aspectos visuais, afinal trata-se de um TCC de Pintura.

Viso, com esse documento, esclarecer e aproximar o leitor do fazer pictórico, e de experiências vivenciadas por quem se aventura no aprendizado das artes visuais. Espero que o compartilhamento dos conhecimentos aqui contidos possa beneficiar futuros pintores, tornando mais leve a busca de referências do real e do mundo da arte, bem como o processo de construção de um quadro.

Vale destacar que o modo de aprendizado e de trabalho artístico dá-se principalmente pela prática, e a partir de referências de toda a história da arte. A inteligência do fazer é uma cognição intuitiva, a ser aprimorada segundo estudos práticos, alguns dos quais serão detalhados adiante. A sinceridade no fazer é um valor que deve estar presente a todo momento. Buscamos produzir pinturas para saciar o desejo de expandir a experiência da vida. Como disse Ferreira Gullar, “a arte existe porque a vida não basta”.

Boa leitura.
Com sinceridade, Maria.

2. Percurso na faculdade e processo de pintura

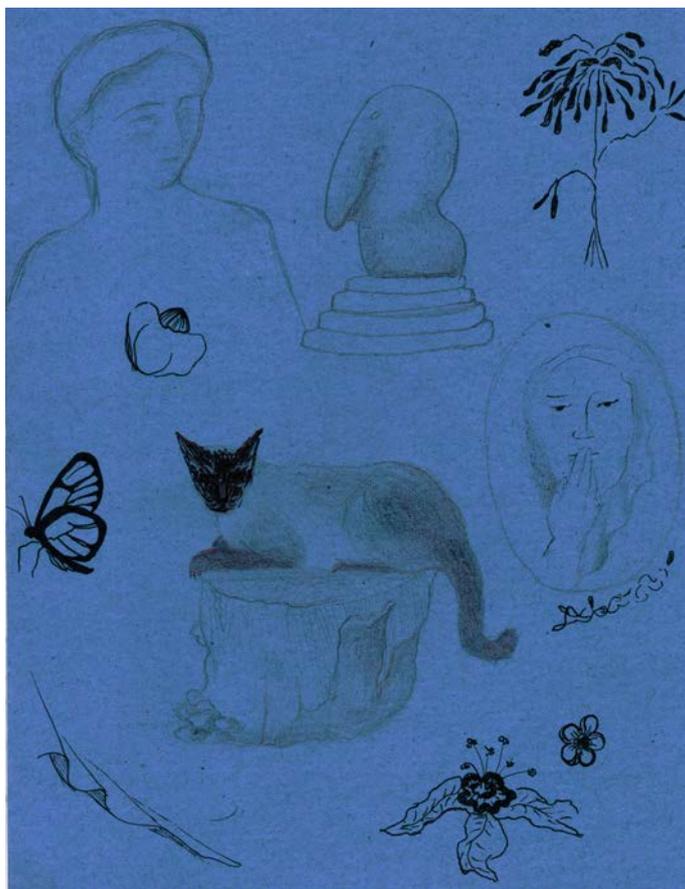
Entrei na escola de belas artes com um apreço especial pelos pintores modernos. Desde criança busquei conhecer imagens de pinturas e, assim, sempre recorri aos livros e aos museus. A faculdade foi um ponto crucial de conhecer novos artistas, expandir meu repertório cultural, técnico e, principalmente, me aprofundar no sentido poético da arte.

Já no primeiro período conheci Nelson Macedo, professor com quem logo estreitaria laços, tornando-se futuramente meu orientador. Nelson me introduziu a um olhar mais familiar da arte popular brasileira e a teóricos da arte como Eisenstein, Kandinsky e Bachelard. Foi com ele que aprendi a sempre procurar os grandes mestres para ensinamentos póstumos e a assimilar a arte oriental. Picasso uma vez disse que quando pinta, todos os pintores pintam com ele. Foi a partir dessa reflexão que entendi - inclusive na prática - a importância de se ter referências.

Partindo de um ponto de sinceridade e calma em relação a resultados, busquei meus objetos de afeto - que encontrei em pequenezas cotidianas -; minhas referências visuais - por mais diversas que fossem -; minhas memórias infantis; um senso de identidade nacional e artistas que pudessem me oferecer uma visão didática da pintura através de suas obras. Topei com Suassuna e o movimento armorial, Lorenzato, Magritte, Mestre João das Alagoas.

Copiei os grandes mestres barrocos, neoclássicos, modernos e japoneses, e com eles aprendi boa parte do que sei. Outra grande parte veio de Nelson e do Ateliê Oruniyá como um todo. Desde nossas conversas até as indicações de livros e filmes, incluindo os incentivos de concluir todas as etapas de um estudo formal antes da execução de uma pintura.

Sobre esse processo, posso dizer que atualmente o meu método padrão é começado por um estudo **compositivo**, seguido de um estudo de **claro-escuro** e, por



Croquis feitos durante um café da manhã.

de mundo, nesses lugares onde o tempo é dilatado e corre de maneira diferente.

A única certeza que tenho quando penso na gestação de uma pintura, é que ela não sairá de acordo com a imagem inicial. Uma imagem de devaneio, quando me vem à mente, não chega com clareza e sequer é descritível. Mas sim como uma sensação, um clima, uma temperatura, uma disposição... uma experiência; algo nebuloso. O exercício que é feito a partir disso é explorar e experimentar possibilidades e caminhos para chegar a um resultado que exprima uma imagem desse devaneio, que existe no seu próprio "real", regida por suas próprias leis físicas e morais. Como bem disse Bachelard, "o devaneio de um sonhador é suficiente para fazer sonhar todo um universo."¹

A pintura toma novos rumos e encontra novos problemas conforme é pintada - raro é um quadro que tenha saído tal qual o esperado nos estudos. Para, assim, instaurar

¹ Gaston Bachelard, *Poética do Devaneio*, p. 64. São Paulo: Martins Fontes.

um novo real, o real de si mesma, e existir como um universo para além do nosso real tátil. Aí está a magia da arte.



Fotografias analógicas de minha autoria, que frequentemente uso como referência para composições. Podemos perceber um conjunto de climas, que envolve paisagens rurais, cenas de beira de estrada, feiras de alimentos, elementos arquitetônicos e cerâmicas.

O sentido das minhas pinturas está nelas mesmas, e seu objetivo é proporcionar uma experiência artística ao espectador. Essa experiência geralmente se relaciona com o meu imaginário íntimo, que, como citado acima, envolve minha brasilidade e a cultura nacional, as cidade interioranas, os lugares de silêncio e harmonia e de estado de espírito otimista e nostálgico. São esses os elementos frequentemente retratados.

Durante o processo de TCC percebi um problema formal que me apeteceu especialmente. Equilibrar abstração e lirismo, um tratamento realista com elementos gráficos. Envolver um elemento com aderência ao real e em contrapartida ativar o plano pictórico com um grafismo, ou ao exaltar uma configuração, revelou-se para mim um rico artifício para aplicar ao trabalho. Dessa forma, fujo das armadilhas de uma representação pura, enquanto torno minha pintura convincentemente real, apresentando ainda o dinamismo do arabesco e de elementos decorativos. Assim provando a felicidade e beleza que é viver num quadro, nem que por apenas cinco minutos. Deixar-se embriagar e ter uma vida inteira ali, durante um momento dilatado que se torna a observação de uma obra pictórica.

A seguir, exalto alguns desses elementos aplicados no meu trabalho *Homem com Gato*, em comparação à pintura *Anjo Anunciante*, de Fra Angelico. Percebemos que esses elementos formais são comuns aos pintores desde a antiguidade, e foram retomados e explicitados pela pintura moderna.

Simplificação
linear e
representativa

planificação, área
decorativa

alta
luminosida
de e
contraste

área
abstrata,
vazio

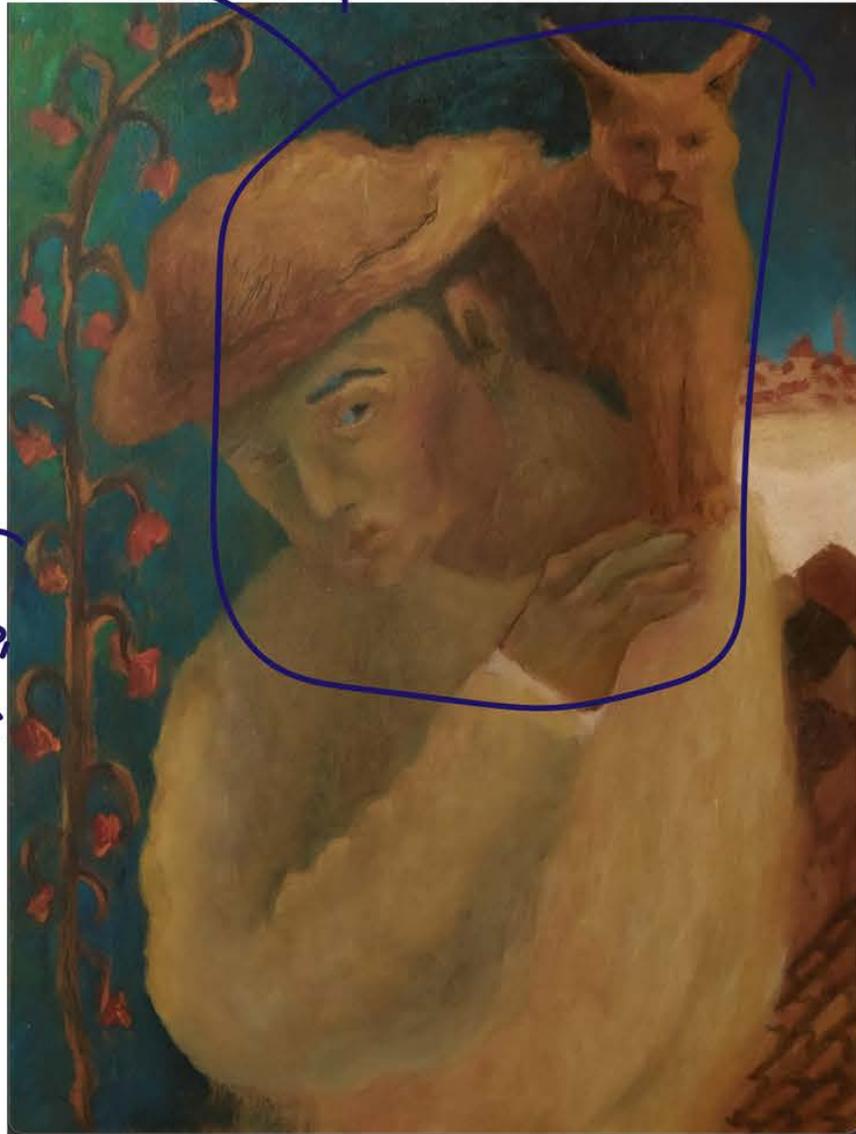


volume, aderência ao real

volume,
maior
aderência
ao real

área abstrata,
vazio

planificação,
área decora-
tiva com
pontos de
alta lumino-
sidade e
contraste



— p r e t e r —
— p r e t e r —

simplificação ↙
linear e representativa

3. Ponto de partida

O exercício de se colocar em palavras a **faísca motivacional que origina a produção artística**² e o **caminho percorrido durante o processo criativo**³ é tão difícil, que chega a ser contraditório. Para fins de documentação acadêmica, embarcarei nesse esforço racional da transposição da experiência intuitiva em conhecimento intelectual.

Primeiro, exemplificarei minha bagagem visual e poética com algumas referências do próprio campo da arte. Essa, atrelada às motivações pessoais e cotidianas acumuladas desde a primeira infância, acabam exprimidas em rabiscos iniciais, que servem de matéria-prima para estudos de composições.

Retornando à Poética do Devaneio, Bachelard defende que os devaneios com os quais entramos em contato quando usufruímos de uma obra de arte, levam-nos frequentemente a imagens nebulosas da infância.

Naturalmente, o poeta nada nos diz do nosso passado positivo. Mas, pela virtude da vida imaginada, o poeta acende em nós uma nova luz: nos nossos devaneios, pintamos quadros impressionistas do nosso passado. Os poetas nos convencem de que todos os nossos devaneios de criança merecem ser recomeçados.
(BACHELARD, 1988, p. 104).

Da mesma forma, essas lembranças pueris podem facilmente ser utilizadas de matéria-prima para uma pintura. Não necessariamente como um retrato de cena da infância, mas sim qualquer tipo de relação com os anos juvenis, de seus brinquedos a suas visões de mundo.

² Ocorre quando uma imagem - que pode ser desde um objeto, a uma paisagem na qual estamos inseridos, passando por uma pintura num museu - provoca nosso imaginário. Nossos devaneios surgem dessa faísca motivacional. Por isso a importância de ter sempre comigo um caderno, onde eu possa fazer uma anotação visual que posteriormente virá ou não a participar de um quadro.

³ Trata-se do processo criativo já no ateliê. As experimentações e os estudos de cada aspecto visual compositivo. Também a busca por referências, considerando individualmente cada composição e o próprio fazer do quadro.

Os rabiscos anteriormente citados são reunidos em cadernos de anotações visuais e, geralmente, qualquer papel que esteja à mão quando uma imagem ou vivência que me toca acontecem.

Seguem então os estudos que denotarão a **organização do campo pictórico**. Se ele terá uma **amarração abstrata de direções lineares pregnante**, tornando sua apreensão instantânea e voltada para a **visualidade**. Se será **subdividido em momentos individualizados**, onde elementos ganham protagonismo, exigindo um passear mais calmo do olhar pelo quadro - apreendendo **cada área e seus desdobramentos e sentidos poéticos**.

Geralmente opto pela segunda opção. Daí surgem os estudos de cada instância da composição, avaliando ritmos, pesos, associações imagéticas e poéticas, climas cromáticos, o claro-escuro e a luz e sombra, repetições ou sintetizações de elementos. Sempre buscando esgotar as possibilidades compositivas e abrindo novos caminhos a partir do acervo de arte, de todas as épocas e lugares, que tenho guardado em livros, no computador e mesmo na memória.

3.1 Principais referências

Começo apresentando minhas referências - poéticas e visuais - dentro da própria história da arte. Dividi em dois grupos para fins de melhor esclarecimento textual, focando priorizar a elucidação de apenas uma das instâncias para cada uma das referências.

Certamente, na prática, as inspirações não trabalham assim. Cada artista me sugere tanto visual quanto poeticamente e, muitas vezes, essa motivação sequer é percebida até que a pintura esteja acabada.

Dito isso, comecemos pelas referências primariamente poéticas. Nesses casos, sou instigada principalmente por climas cromáticos, temáticas que reverberam no imaginário dos artistas e de suas obras, as alusões que os elementos produzem... O sentido poético de modo geral.

Então, partiremos para os pintores cuja influência dos atributos visuais manifesta-se notoriamente nos meus trabalhos. Seja ela pelas possibilidades que me abre, no tocante ao tratamento do espaço x plano; em relação à configuração, no momento de representação de um objeto; ou mesmo o ritmo compositivo explorado em sua armação linear.

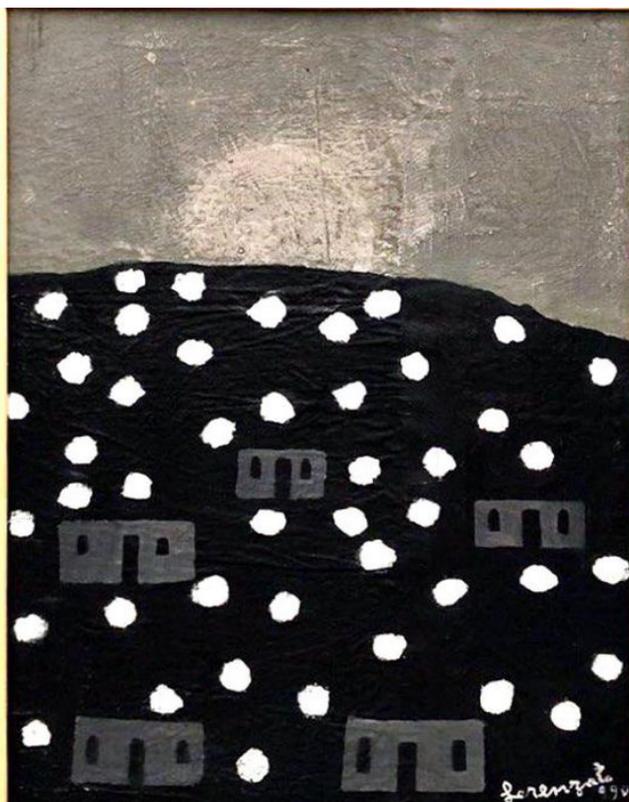
3.1.1 Referências poéticas



Cerâmica de Mestre Vitalino.



Cerâmica de Sil das Alagoas.



Lorenzato, "Noite", 1990.

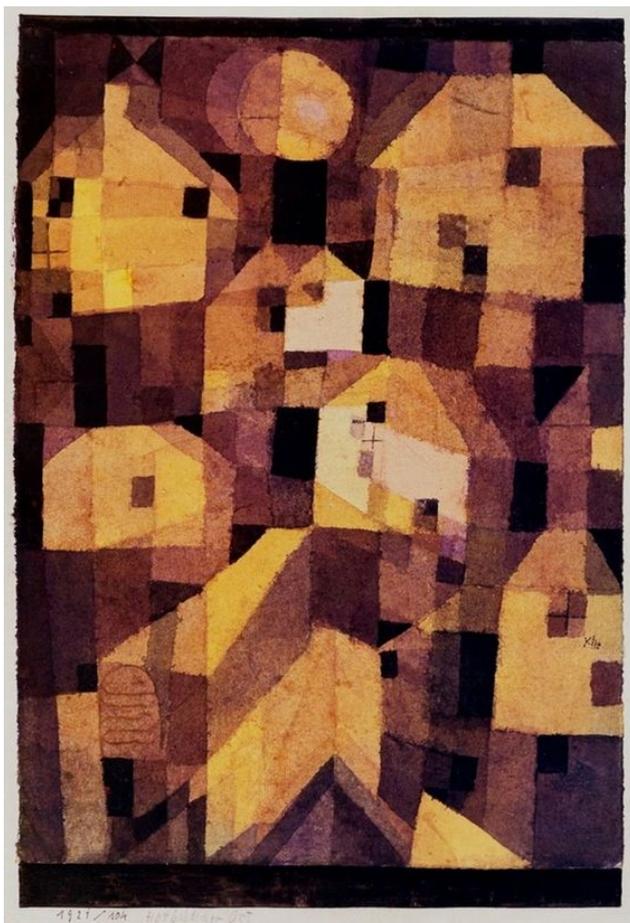
- I. **Arte popular brasileira** como um todo, dando destaque à cerâmica do estado das Alagoas. **Lorenzato**, pintor mineiro autodidata.

As duas referências acima apresentam traços poéticos e visuais similares, dos quais eu tomo proveito no momento de executar composições. O fazer da arte popular possui intrínseca a honestidade que mencionei antes. É um conhecimento tradicional passado adiante para aquele que produz pelo encantamento de fazer.

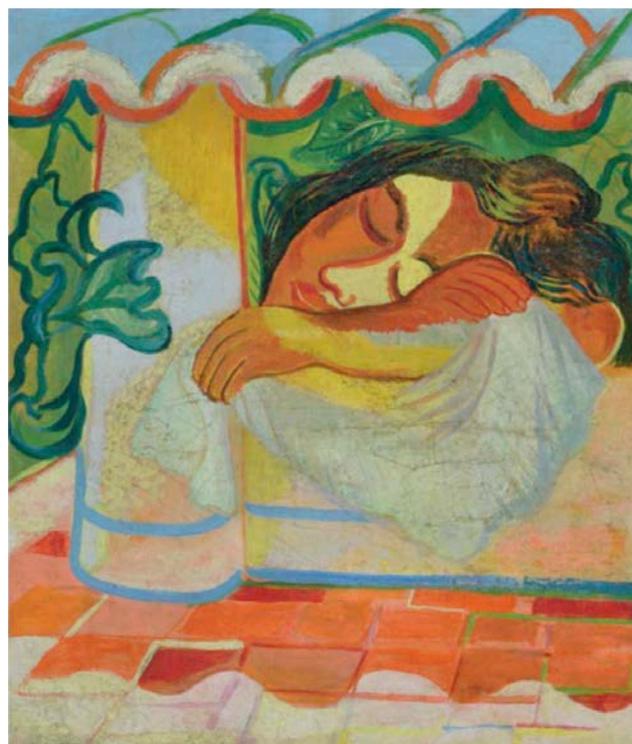
O aspecto de uma imagem em cerâmica, como um todo, permeia meu imaginário. Também o retrato da vida rural e de seus costumes, das festas populares e do folclore como temática e principal fonte de motivação criadora.

Os ritmos que se repetem, unem-se em um só movimento, ou o ecoam. A simplificação da forma, exaltando a configuração dos elementos.

II. Paul Klee, Cícero Dias, Di Cavalcanti



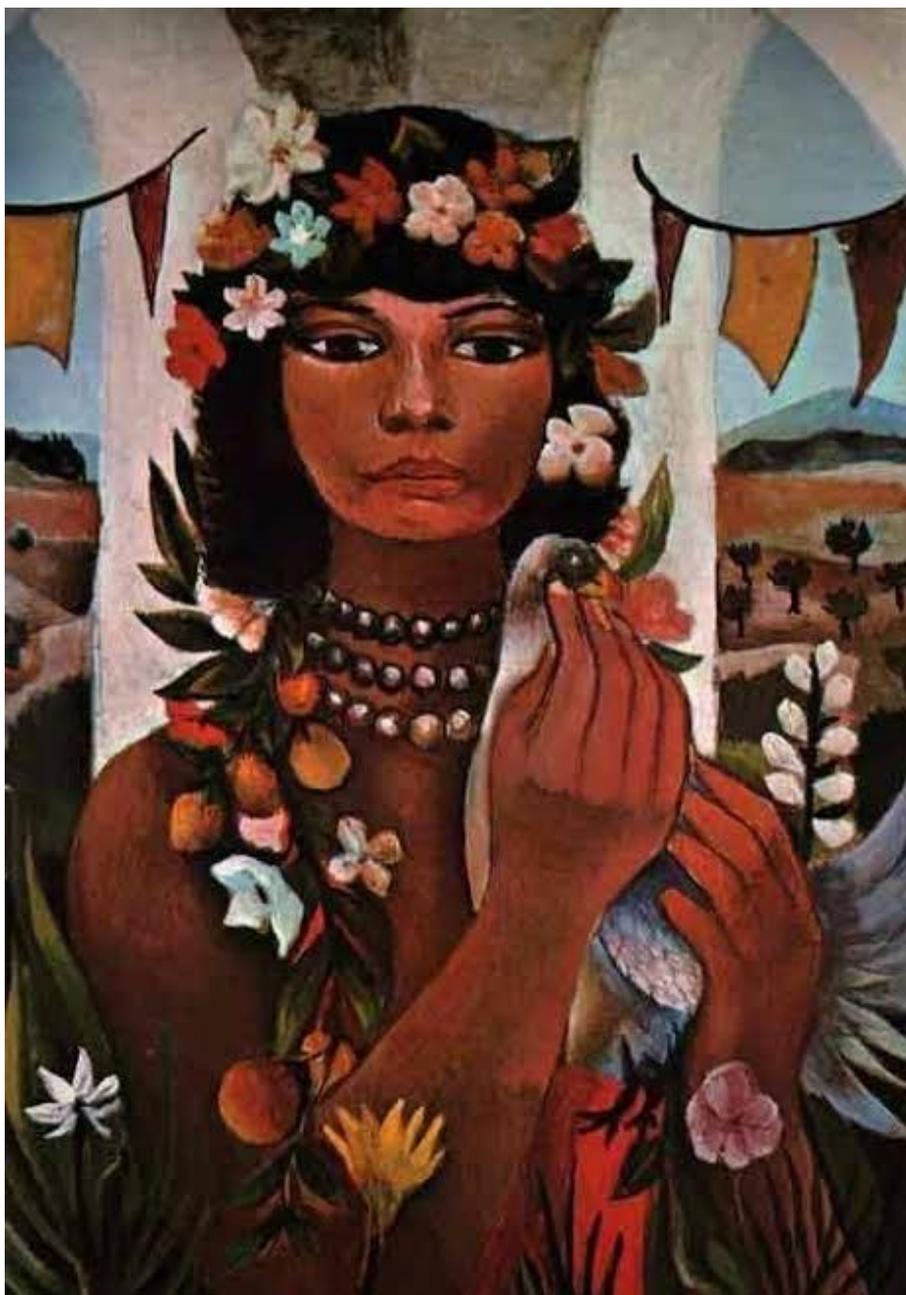
Paul Klee, "Cidade no Outono", 1921.



Cícero Dias, "Sonho", ano.

Já esses três emanam um caráter de sonho tropical em suas obras. A disposição dos elementos no campo, assim como a paleta e o tratamento dado aos objetos, reverberam um onirismo silencioso. A maneira como o espaço é dilatado e planificado simultaneamente - em especial na pintura de Di Cavalcanti - também é uma qualidade que me cativa. Também o alto caráter decorativo observado nas três composições.

Nessas obras podemos perceber climas cromáticos semelhantes, dando destaque às cores mais quentes e saturadas. Principalmente nas pinturas de Paul Klee e Cícero Dias, temos os elementos gráficos exaltados e as áreas de cor bastante delimitadas. Assim, o plano da pintura é ativado vigorosamente.



Di Cavalcanti, "Mulata", 1967.

Ao observarmos os elementos periféricos à personagem de Di Cavalcanti, quando em contraposição ao tratamento mais realista dado à mulher, percebemos uma contradição que pulsa o mistério latente de um quadro com a poética exaltada.

III. Louças e azulejos portugueses



Louça portuguesa.



Azulejo português.

Recebi como herança de minha avó materna, amazonense, o hábito de colecionar potinhos de louça decorados. Esses arabescos, geralmente monocromáticos em azul, ou policromados em cores primárias, permeiam meu imaginário afetivo e tendenciam muitas de minhas paletas.

As cores primárias estão quase sempre presentes - de forma mais explícita ou discreta - nas minhas pinturas. Devo isso ao convívio com esses objetos de delicadeza ímpar. Da mesma forma, frequentemente incluo nas composições linhas ou elementos arabescos, que remetem aos desenhos decorativos dessas peças de porcelana.

IV. Paula Modersohn-Becker

Tem sua temática muito voltada para a sensibilidade e afetuosidade. Paula retrata naturezas mortas com objetos caseiros, cenas de infância, de maternidade, e da vida cotidiana como um todo. Suas composições reverberam uma atmosfera intimista. São os climas cromáticos e o tratamento pictórico - que acarretam um certo caráter de rememoração infantil - os fatores que mais me atraem no trabalho da pintora.



Paula Modersohn-Becker, "Natureza Morta com Tigela Amarela e Jarro de Cerâmica", 1906.



Paula Modersohn-Becker, "Duas Crianças Sentadas", 1906.

3.1.2 Referências visuais



Carlo Crivelli, "Madonna e criança", 1480.

- I. **Pinturas da idade média** me deslumbram pelas fartas possibilidades pictóricas exploradas e a liberdade representativa adotada. Nos exemplos aqui apresentados, notamos a maneira que o realismo visual se opõe diretamente às áreas de cor absolutas, chapadas. Essas áreas ativam o plano e podem ter caráter decorativo - como na roupa da Madonna, na imagem acima.

Atentemo-nos, nessa pintura, ao tratamento aderente ao real aplicado ao menino Jesus, em contraponto com a vestimenta da Madonna, que se assemelha a uma

colagem. Simultaneamente, frutas e vegetais de proporções irreais flutuam, ornando a cabeça da santa. Essas contradições funcionam visualmente dando mais dinamismo vital à composição, enquanto criam uma interrogação que provoca o imaginário do observador a partir do momento que instaura seu próprio real.



Detalhe de mural de Andrea Mantegna, "O Encontro", 1465. Mântua, Castelo S.Jorge, parede oeste da Sala dos Esposos.

Já no detalhe do afresco "O Encontro", luz e sombra - que criam efeito de volume - de mãos e cabeças contrastam com pernas, panejamentos e mesmo o céu, que parecem feitos de papel. Também a árvore, embora de aparência mais realista, ganha atributo de estampanaria.

A forte presença de elementos com sentido religioso e o modo como os pintores medievais exploravam maneiras de retratar a iconografia católica também me fascinam enquanto referência artística. Podemos observar, ao lado, a pintura que Rafael fez de São Sebastião, segurando o objeto causador de sua morte com o semblante pacífico, quase irônico.

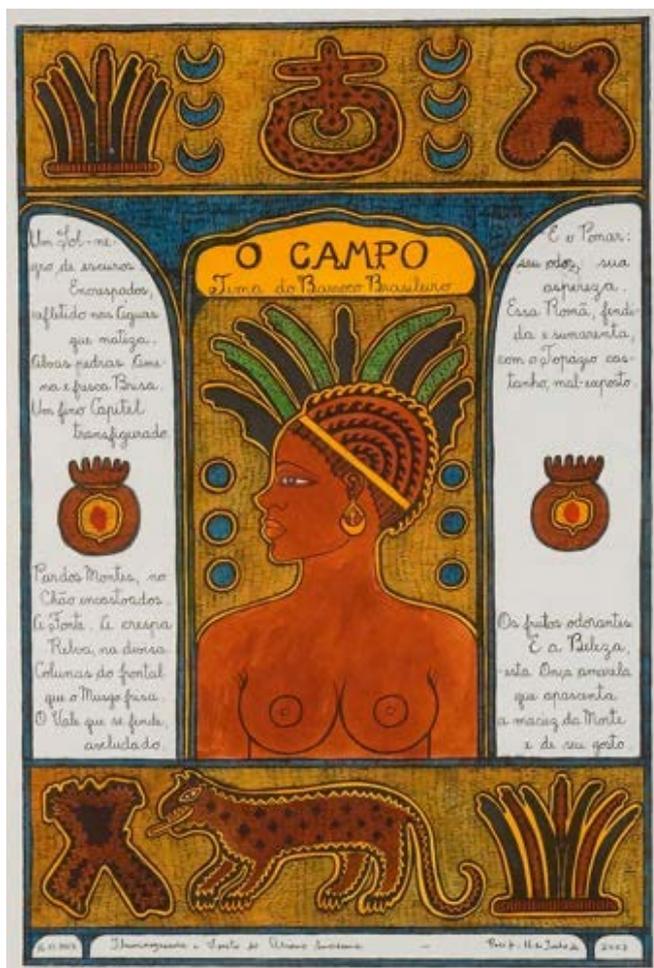


Rafael, "São Sebastião",
~1502-1504.

Também o brasileiro **movimento armorial** bebeu da fonte da arte medieval, buscando nela referências formais, para produzir uma arte que exaltasse a cultura nacional e suas raízes. Abaixo, podemos observar algumas das ilustrações e iluminogravuras feitas pelo seu fundador, Ariano Suassuna.



Dez Sonetos com Mote Alheio, Ariano Suassuna,
1980.



O Campo, Ariano Suassuna, 1987.



O Mundo do Sertão, Ariano Suassuna, 1980.

II. Zúñiga, Rivera e Gauguin

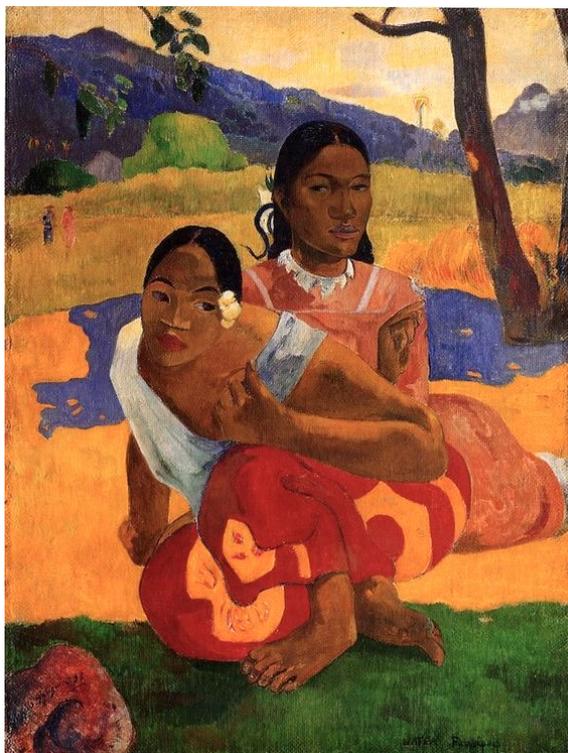


Diego Rivera, "Delfina e Dimas", 1935.

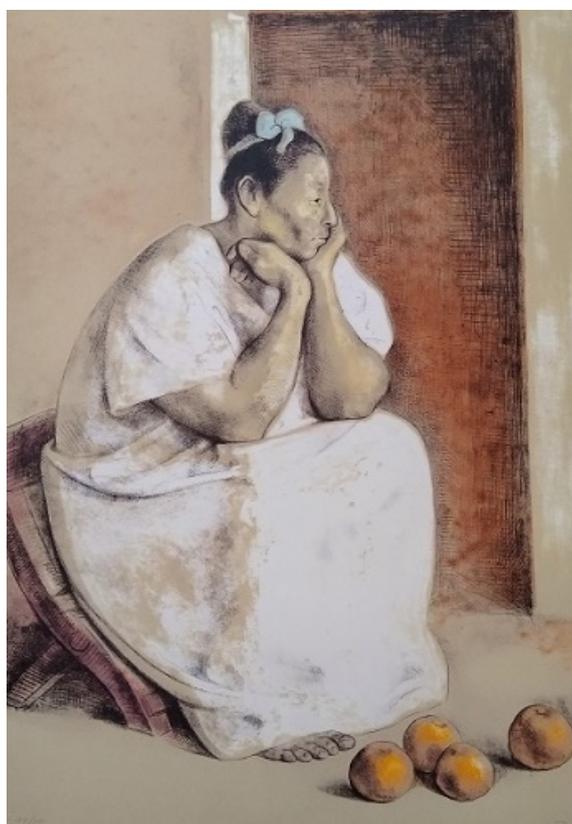
São três pintores que me suscitam um clima semelhante. Suas personagens femininas frequentemente revelam uma natureza totêmica. Remetem também à ancestralidade, muito significativa principalmente para Zúñiga e Rivera - e que não deixa de perpassar Gauguin, graças a sua vivência em meio ao povo taitiano.

Seus desenhos exaltam a configuração das figuras, que exprimem uma unidade, uma sintetização dessa configuração. Esse tratamento de sintetização da configuração será melhor desenvolvido nos próximos tópicos, quando tratarmos dos estudos individualizados de cada aspecto visual da obra.

A abordagem temática se volta para o feminino, o silêncio e a sensibilidade: as tarefas diárias, o trabalhar em grupo das mulheres, a maternidade, a solidude.



Paul Gauguin, "Quando Você Casa?", 1892.



Francisco Zúñiga, "Mulher de Yucatan com Laranjas", 1973.

III. **Cézanne e Portinari** são como professores póstumos para mim. Investi grande parte dos meus estudos nesses dois pintores por motivos diferentes. O que os identifica é a dedicação à investigação profunda das possibilidades da pintura, articulando desde a distribuição dos elementos na composição até a fatura.

Com Cézanne aprendi sobre um método de trabalho puramente visual, embora figurativo, buscando maturidade na distribuição tonal do campo. Exercito esses conhecimentos principalmente quando diante de um objeto do real a ser representado. Também recorro a Cézanne quando pretendo desdobrar ao máximo um matiz, como o verde de uma montanha arborizada, de um conjunto vegetativo, ou mesmo o sutil **contraste cromático de um céu nublado**. Também ele é um bom exemplos para distorções no campo visual, dilatando o espaço plano e estruturando variadas relações entre figura e fundo.



Cézanne, "Natureza Morta com Cupido de Gesso", 1895.

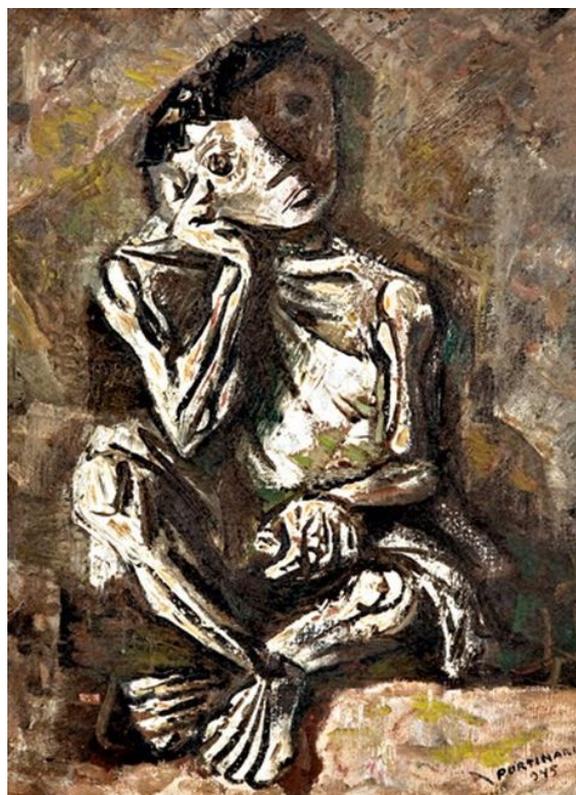
Portinari, com a diversidade estética que alcançou ao longo de sua carreira, foi um dos grandes motivadores do empenho em meus estudos e trabalhos. Analisando sua obra, temos suficiente prova de que é possível explorar inúmeras possibilidades dentro da mesma linguagem artística. Observemos, como exemplo, as duas imagens abaixo, ambas de sua autoria.

Na primeira, um realismo irrefutável na representação de Hannah de Mello, convive com áreas de cor puramente abstratas muito demarcadas. Simultaneamente há um forte arabesco na roupa, que afirma o plano.

Na segunda, um tratamento nem realista, nem chapado, criam uma atmosfera de ritmos e direções abstratas intensos. Embora o acorde cromático esteja estabilizado em tons neutros - branco, preto, marrons e cinzas -, a complexidade e riqueza de detalhes do claro escuro e da própria cromaticidade são abundantes.



Portinari, "Retrato de Hannah de Mello", 1937.



Portinari, "Menino Sentado", 1945.

3.2 Motivações pessoais

Essas se relacionam intimamente com minhas referências poéticas, apresentadas anteriormente. Alguns elementos que me são caros e, mesmo que não explícitos em minhas composições, me motivam o processo da maioria das produções. Abaixo, uma lista dos principais elementos que habitam meu imaginário afetivo, e que me aparecem como um ponto de partida para novos trabalhos.

- Pequenos potes de louça decorados; azulejos e cerâmicas.
- Paisagens e vilarejos de beira de estrada.
- Arquitetura vernacular brasileira.
- Climas quentes e ensolarados.
- Igrejas e objetos religiosos; elementos de festas populares.
- Feira de alimentos; feira de domingo.
- Chafarizes.
- Semblantes de devaneio; sono diurno.
- Objetos decorativos e utensílios de casas interioranas.
- Cenas rurais.
- Animais e árvores que exprimem atitudes, como um ator num palco. Como disse Matisse, “o objeto é um ator: um bom ator pode desempenhar um papel diferente em dez peças, um objeto pode desempenhar em dez quadros diferentes um papel diferente”⁴. Isso pois cumpre também o objeto um “papel”, com toda riqueza de personalidade que se pode ter um personagem interpretado numa peça de teatro.

⁴ CHIPP, H. B., Teorias da Arte Moderna, p. 139. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



Coleção pessoal de potinhos de barro, porcelana e metal.



Fotografia de
Anna Mariani.



Registros pessoais de Cabo Frio - RJ.

3.3 Estudos

Por fim, demonstrarei - por meio de estudos a partir dos pintores e de estudos autorais - como a práxis é de primeira importância na formação do pintor. É através dela que as observações feitas anteriormente acerca das referências pessoais são assimiladas intuitivamente. É a partir dela que podemos expandir nossa compreensão do metiê dos artistas e do sentido das imagens.

Notemos que o estudo, ao contrário de uma anotação visual⁵, pretende chegar em algum lugar. Esse lugar é a harmonia visual entre os aspectos formais ali articulados. Portanto, um estudo de claro-escuro não deve estar subjugado à referência do real que deu partida à composição. O claro-escuro torna-se, ele mesmo, objeto. Abaixo veremos alguns exemplos de estudos dos elementos visuais, abordados de maneira independente do objeto do real e dos outros elementos compositivos.

Segundo o que é dito por Macedo no texto Arte e Pensamento⁶, a inteligência do fazer é referente ao conhecimento intuitivo que desenvolvemos conforme nos habituamos a estudar e praticar o desenho e a pintura diariamente. Como argumentou Paul Klee⁷, o essencial é o processo, portanto é importante que ele ganhe complexidade. A inteligência ou, de acordo com Klee, a preeminência do fazer, portanto, não é uma inteligência intelectual, mas sensível.

⁵ Que é um *croqui* despretenso de uma imagem que desperta nosso imaginário, de onde frequentemente surgem os primeiros indícios de futuras composições.

⁶ MACEDO, Nelson. Sobre Arte e Pensamento. 2015.

⁷ KLEE, Paul. Teoria del Arte Moderno, p. 91. Buenos Aires: Caldén, 1978.

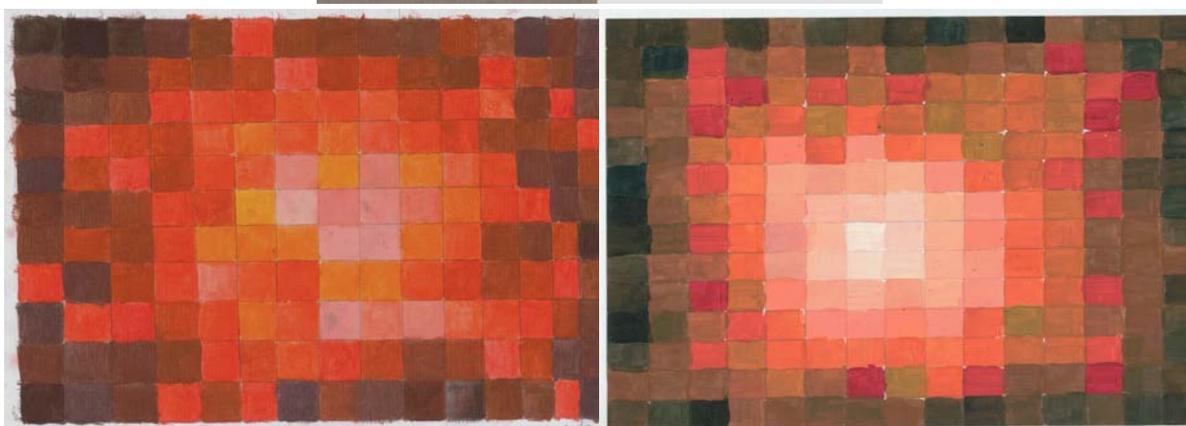
3.3.1 Estudos a partir dos pintores

Aqui veremos estudos feitos a partir da metodologia de alguns dos pintores estudados e cópias de pinturas da tradição feitas por mim. Incluo também estudos que os próprios pintores fizeram, que exemplificam processos criativos e investigativos, e cópias dos mesmos a partir de artistas anteriores.

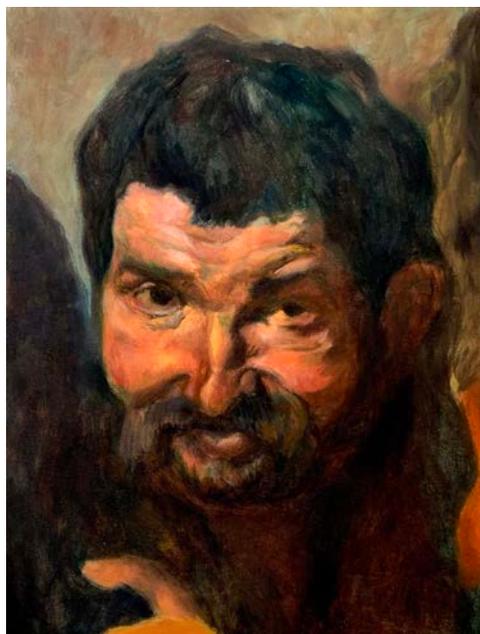
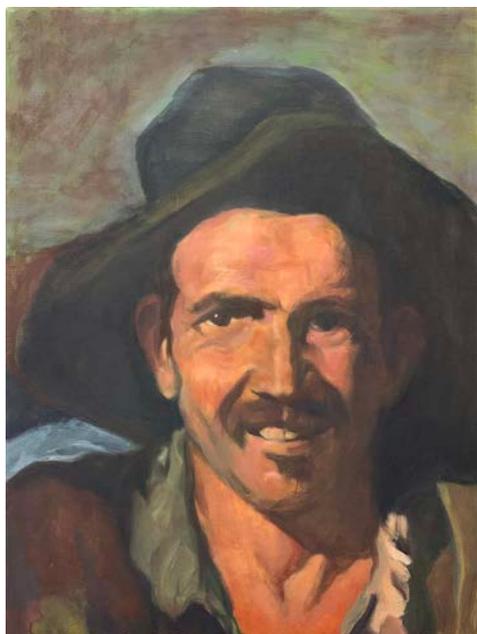
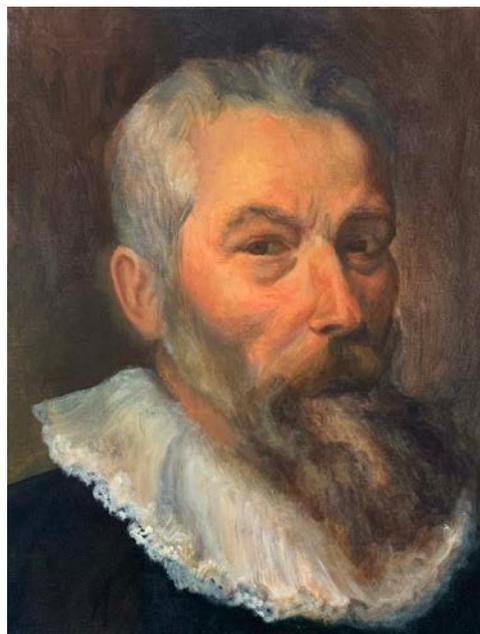
Dessa maneira podemos melhor compreender a importância do aprofundamento feito individualmente de cada aspecto formal do desenho e da pintura. Bem como a relevância de reproduzir e estudar obras, para apreensão das possibilidades pictóricas.



Estudos a partir de detalhe de pintura medieval; baixo relevo antigo e escultura sacra barroca.

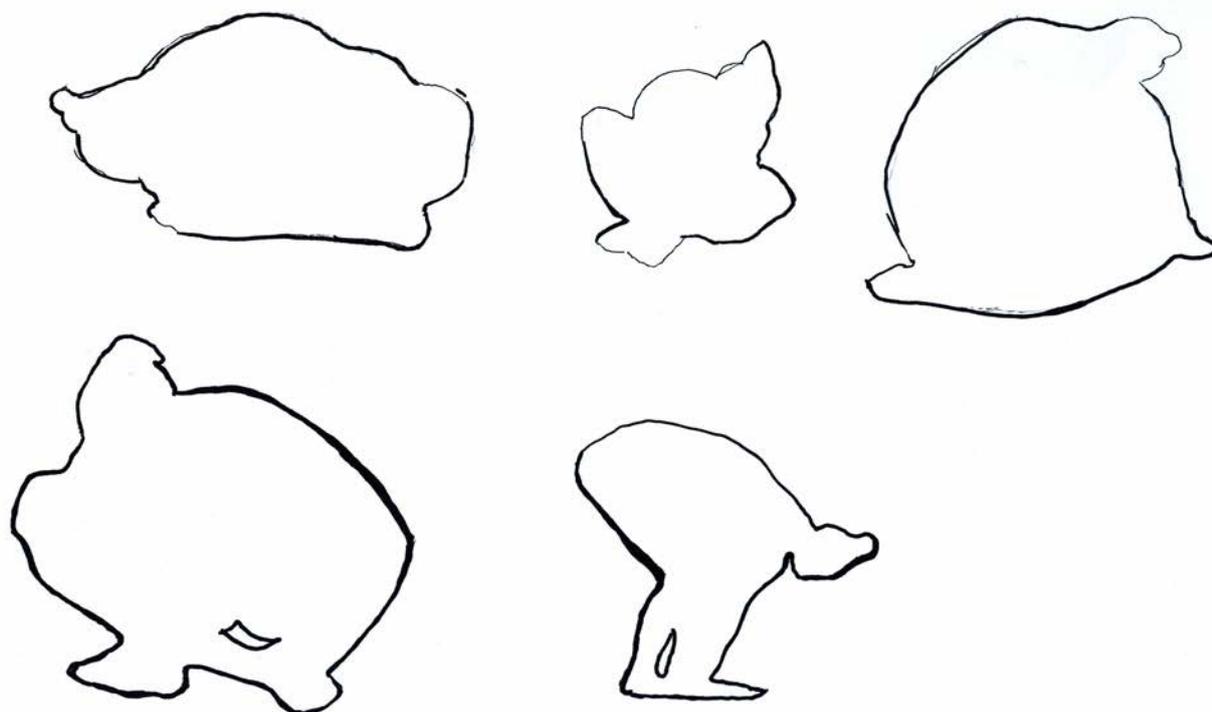


Experiências a partir do mesmo estudo de cor, proposto por Nelson Macedo a partir de Paul Klee, com foco no desdobramento do matiz a partir de sua luminosidade.



Da esquerda para a direita, de cima para baixo: cópia a partir de Portinari; cópia a partir de Van Eyck; duas cópias a partir de Velázquez; estudo de claro-escuro a partir de Eliseu Visconti; estudo de claro-escuro a partir de Portinari.

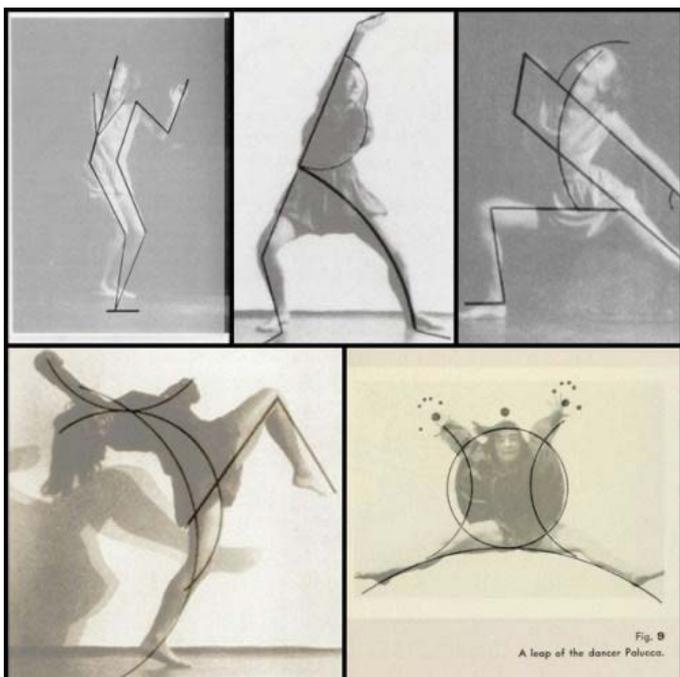




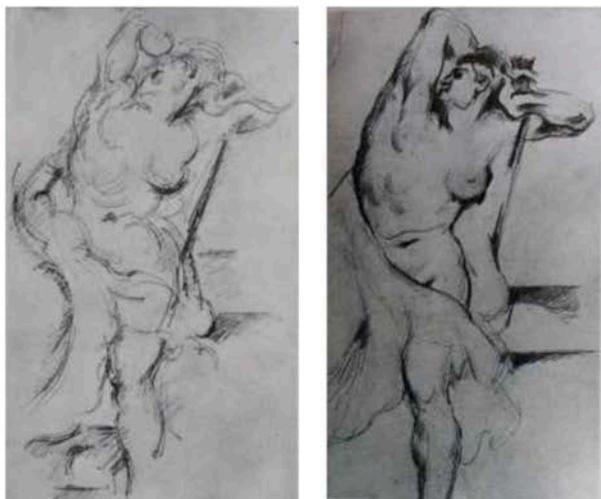
Estudos de configuração, a partir de esculturas de Francisco Zúñiga. Exercício para percepção da possibilidade de uma configuração mais representativa, ou mais abstrata.



Estudos de armação de tensões lineares no campo, a partir de desenhos de Michelangelo. Cada vez que a composição foi estudada, cheguei a um resultado diferente.



Estudo de direções lineares feito por Kandinsky. A partir de uma referência do real, o pintor extrai as tensões abstratas, marcando-as no plano.



CÉZANNE (1839-1906)

Estudos de Cézanne a partir de Rubens.



RUBENS (1577-1640)



MATISSE (1869-1954)



CHARDIN (1699-1779)

Estudo de Matisse a partir de Chardin.

3.3.2 Estudos para quadros

Para completa apreensão do processo de aprendizado a partir de pintores e de criação de uma pintura autoral, apresento alguns estudos para o quadro "Ceramistas".

Nesse caso foi seguida a maioria das etapas de estudos na busca de possibilidades para a produção da pintura. Ainda assim, são notáveis os rumos que os próprios resultados foram instaurando no prosseguimento da construção do quadro, também a diferença entre os estudos e o resultado final.

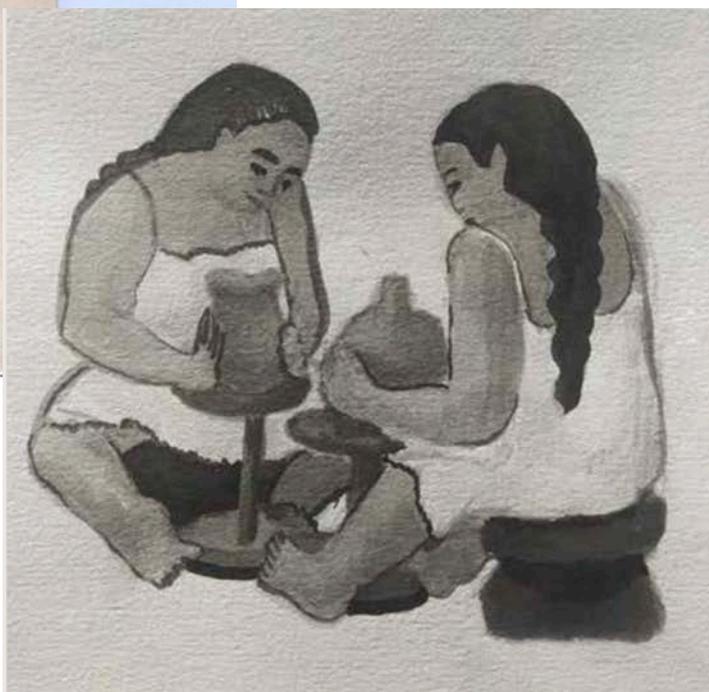
Podemos observar os conhecimentos formais adquiridos com estudos a partir de pintores manifestando-se abaixo. A referência não é necessariamente consciente, pois nosso olhar possui como repertório visual as instâncias que foram assimiladas no momento da cópia. Daí passamos a, naturalmente, expandir nossa potência pictórica a partir das experiências vivenciadas no momento do estudo.

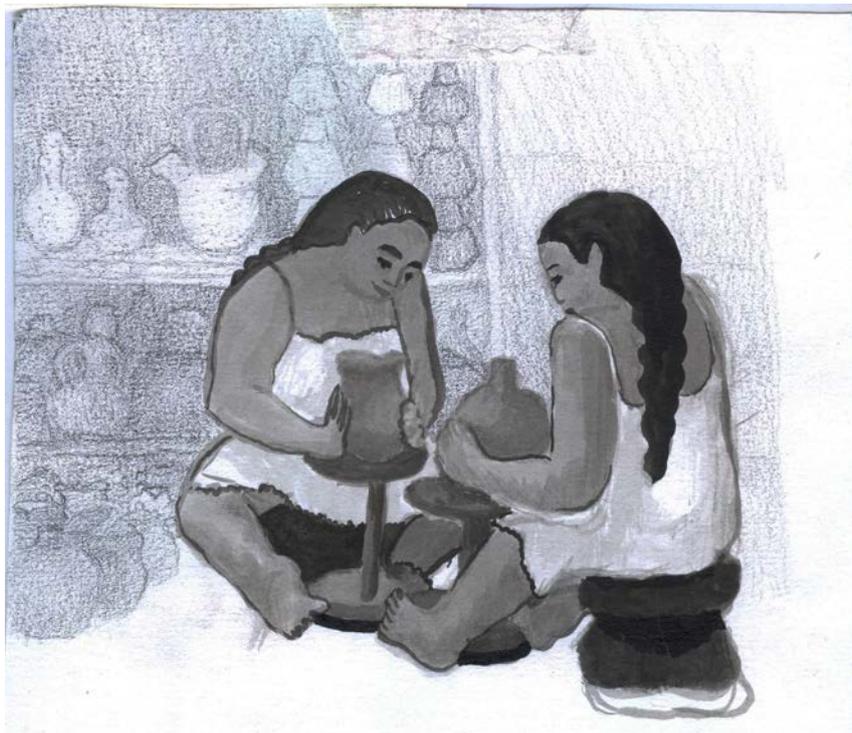


Estudos de configuração.

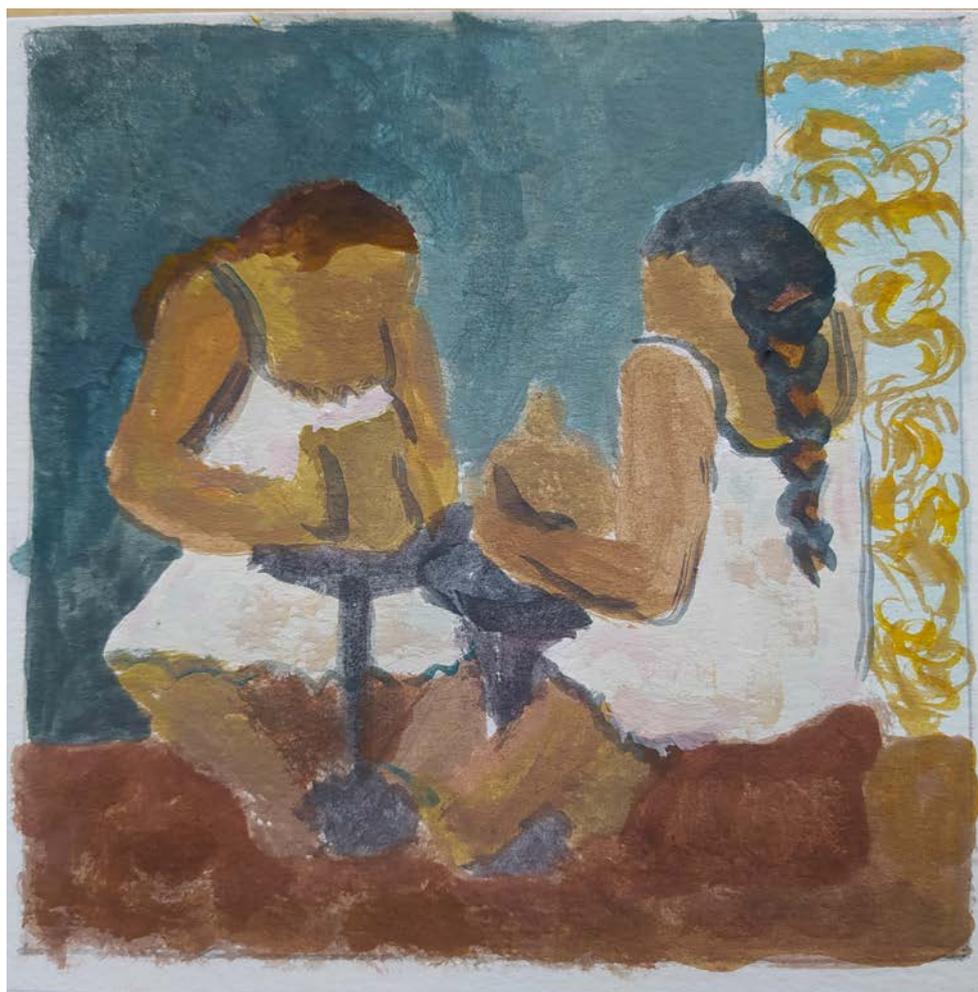
Nessa etapa, investigo algumas possibilidades do elemento-tema da pintura: as ceramistas.

Estudo de claro-escuro. Geralmente é feito após a composição já resolvida, mas nesse caso abordei apenas as personagens, me atentando também ao tratamento linear que seria aplicado aos grafismos.





Estudo de composição. Acima, uma possibilidade compositiva que foi testada e posteriormente descartada.



Estudo cromático. Ainda partindo principalmente das figuras centrais apenas, sem buscar o fechamento geral das áreas secundárias. O estudo volta-se para a definição do clima cromático.

4. Pinturas

4.1 Noiva



Noiva, 2021, óleo sobre tela, 60 x 60 cm.

A noiva, figura principal da pintura acima, sugere uma personagem do campo, que trabalha com as mãos tanto na enxada, quanto na renda. Por isso, tem o semblante doce e a mão bruta, inspirada numa personagem de Jacob Jordaens. Entretanto, fica suspenso o mistério das reminiscências que habitam seus pensamentos.



Detalhe de Jacob Jordaens, "Offering to Ceres", ~1619.

A cortina, que lembra a de um teatro de bonecos, intensifica a postura da mulher como personagem de um mamulengo. Enquanto isso, a postura da personagem é subdividida em momentos de repouso e impulsos iniciais de movimentação. Essa contradição estabelece um sentido de mistério do que está acontecendo na composição.

Apesar de se passar em um interior, a cena remete para fora. Algo que não está ali participa do acontecimento; este não se resume ao que está visível, logo, esse dado externo tem que ser imaginado.

Toda a composição partiu da impressão que um enfileirado de eucaliptos me causou, ao ser observado em velocidade, de dentro de um automóvel. A plantação, quando vista como um borrão de linhas, lembrou-me padrões de renda. E nesses breves segundos, que duraram horas no meu olhar e mais de um ano na minha imaginação, eu vi dançar na minha frente flores arabescas.

No fim das contas, o eucalipto se ausentou da composição. Deixou em cima do barranco um vazio, que só na memória se pode completar. Em contrapartida, o vestido exhibe rendas detalhadas, que competem protagonismo com a mulher.

Na metade direita do quadro encontramos diferentes momentos numa cromaticidade e luminosidade semelhantes. São pontos de interesse que conversam poeticamente e formam alguns triângulos de foco e contraste. O lírio da paz, símbolo de harmonia, pureza e amadurecimento emocional e espiritual, traz o sentido de castidade e inocência, para uma figura já tão romântica. O brinco, o anel e a roupagem branca reafirmam essa presença.

A flor da paz é uma referência que possui semelhança visual com o céu, tanto por participar de um núcleo mais alto na escala de valores de cinza, quanto por sua cromaticidade clara com toques azulados. A dramaticidade dos contrastes também é um elemento de relação entre os dois momentos, que encontram-se paralelos na composição. Se ela não estivesse ali, o foco da atenção iria inteiramente para a paisagem. Ao pé do lírio, acima de suas folhas, a figura de uma vênus pré-histórica reafirma o caráter feminino da pintura.



Cézanne, "Mont Sainte-Victoire", ~1904-1906.



Albert Eckhout, "Natureza-morta com Sapucaia", c. 1640.

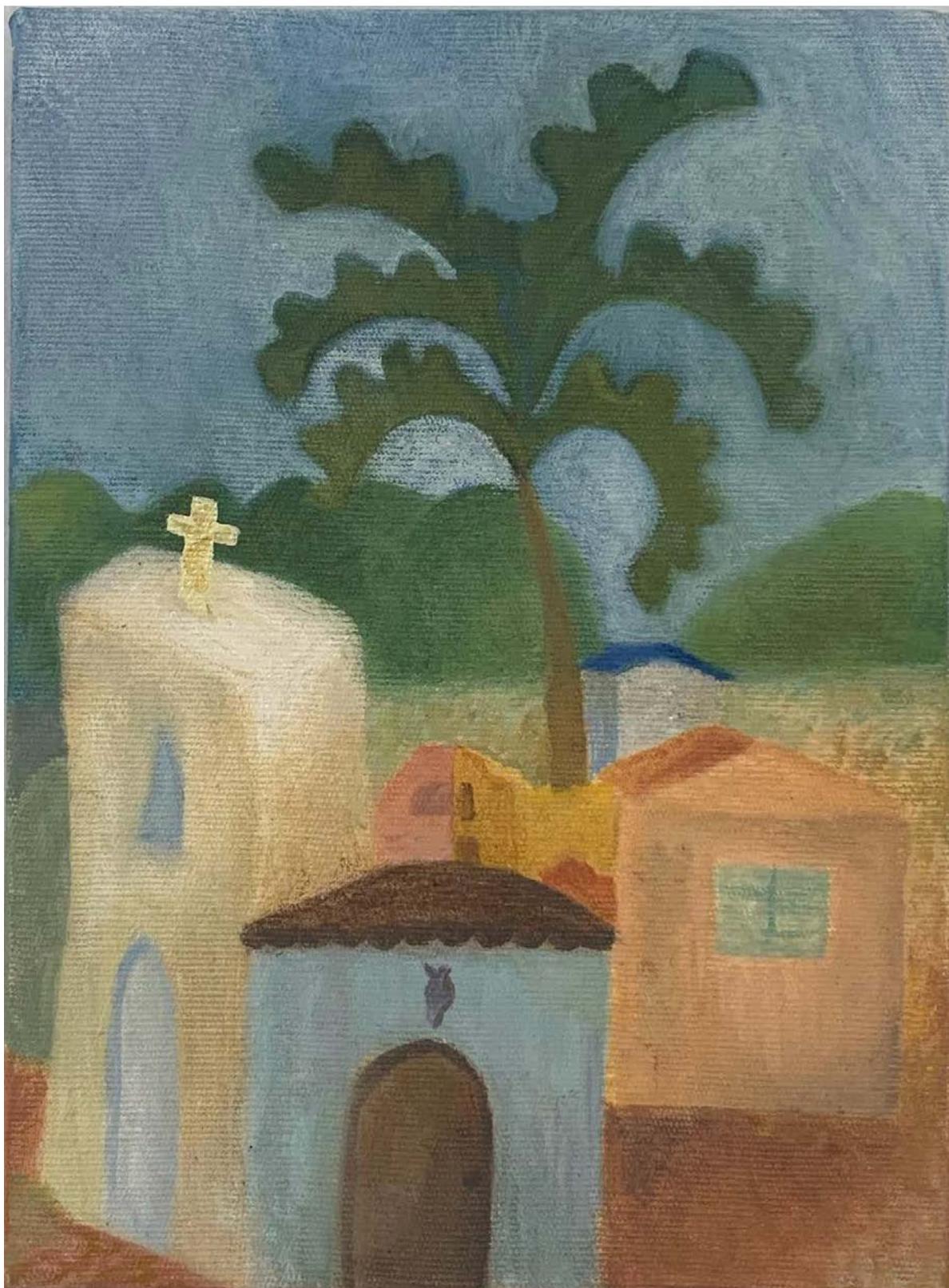
Quanto ao tratamento pictórico, o claro-escuro explorado na composição adere ao real em momentos como no rosto da noiva e no lírio; em contrapartida, foi usada uma pincelada solta e empastada (como na Cadeira de Gauguin, de Vincent van Gogh) no chão da área externa e nas madeiras da varanda e mesa.



Vincent van Gogh, "Cadeira de Gauguin", 1888.

No barranco, inspirei-me em paisagens de Cézanne, em especial o Mont Sainte-Victoire. Foi onde aprendi a trabalhar os verdes e todo o espaço compositivo simultaneamente. Ali, a vegetação é composta por pequenos toques de verdes, explorando as mais diversas variações de luminosidade, saturação e temperatura desse matiz.

4.2 Vilarejo de beira de estrada



Vilarejo de beira de estrada, 2020, óleo sobre tela, 16 x 27 cm.

A pintura acima, embora apresente uma paisagem, poderia também ser considerada uma natureza morta. Isso pois cada objeto é intencionalmente posicionado, adquirindo individualidade. A composição retratada ganha um caráter de brinquedo, de cidade em miniatura.

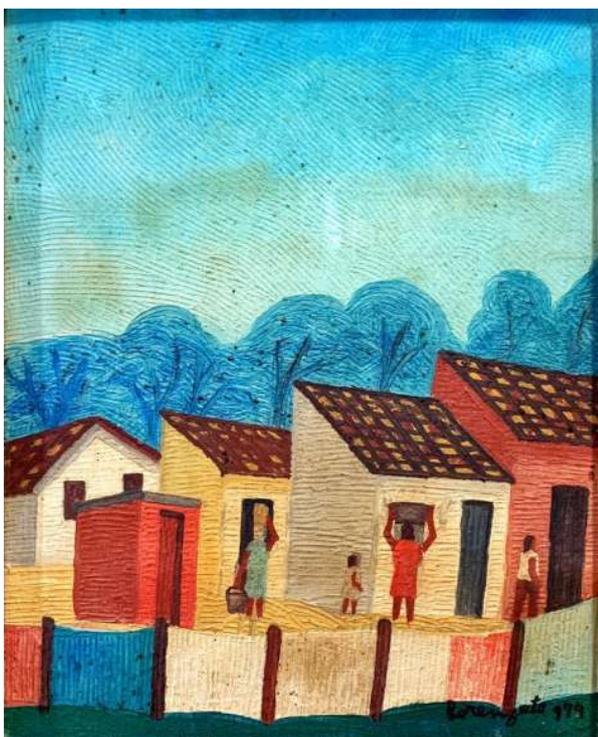
O quadro surgiu de um cenário ofuscado, que mais parecia uma aquarela de Paul Klee, em meio a uma imensidão de verdes. Formou-se aos poucos a paisagem da cidadela que encontrei no meio de uma estrada. Cada área de cor foi tomando forma e cada forma ganhando cor conforme me aproximava. Como um oásis para o mochileiro ou a miragem de um passageiro, esses vilarejos se exibem e se escondem quando bem lhes convém. São únicos, cada um. Receptivos e inacessíveis.

Da mesma maneira, pintei os objetos-casas simplificados e idealizados, definindo áreas de cor no campo visual, cada uma pertencendo a um elemento, que se relacionam por superposição. A árvore está reduzida à sua configuração plana, sem espacialidade. Assim, adquire caráter decorativo, lembrando uma estamparia. Daí o contraste com a parte inferior do quadro, que apresenta espacialidade.

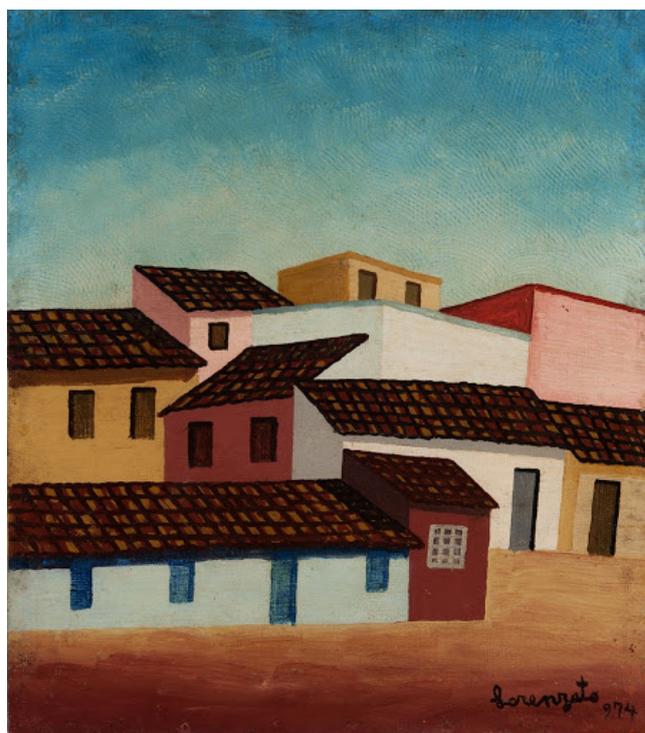
O lugar é impossível e existe mais nos meus sonhos de olhos abertos que em sua própria materialidade. Por isso a planta é pintada como se feita de massinha, e a igreja se curva um bocado para ver de perto quem está observando lá de fora, sem entrar. Não é possível entrar. As casas fecham janelas, viram o rosto e se escondem umas atrás das outras, e para passar é preciso ganhar a simpatia da vigilante guarda, que recebe os forasteiros vestida de azul.

Essas paisagens interioranas, onde construções e natureza ganham personalidade, são fruto principalmente de impressões de infância que permaneceram enraizadas no meu imaginário. Também de referências de viagens, quando é possível observar as mais inusitadas moradias, na beira das estradas.

Alguns dos artistas que me ajudam a entrar em contato com esse estado de espírito, onde um mundo peculiar e profundamente brasileiro ganha vida, são Lorenzato e Tarsila do Amaral. Neles também é possível observar essa disposição de áreas cromáticas chapadas ou com muito pouco volume, e elementos da natureza ou de arquitetura que ganham peso de personagens nas composições.



Lorenzato, sem título, 1979.



Lorenzato, sem título, 1974.



Tarsila do Amaral, "O Lago", 1928.

4.3 Lírio da paz e naja



Lírio da paz e naja, 2020, óleo sobre tela, 20 x 40 cm.

Em um período de muito contato com a pintura de Albert Eckhout, produzi esse trabalho a partir de longas observações de uma flor. Não uma flor qualquer. Novamente, o lírio da paz, com o qual meu companheiro me presenteou, e ao qual ele mesmo acrescentou outro presente, dessa vez o de um amigo: a naja de cobre.

É claro que conforme avançava a pintura, ela ganhava sentido e nossa relação se estreitava. A princípio, atentei-me a dois elementos formais essenciais. A **composição**: apesar do espaço reduzido, que a flor ocupasse o quadro inteiro, distribuindo-se de modo dinâmico, definindo distintas direções no espaço. E a **variação cromática**, principalmente dos verdes, diversificando-os o quanto possível. Eventualmente, percebi o acorde cromático firmado: o violeta azulado, o siena e o verde.

Aos poucos, a flor foi exibindo para mim e suas distintas fases da vida: um dia posicionava à frente uma enorme folha verde-escura, de uma consistência menos rígida e atitude predominante; noutro, deixava despontar uma pequena - mas vigorosa -



Albert Eckhout, "Natureza-morta com Bananas e Goiabas", c. 1640.

folhagem verde limão, que apontava para o céu como uma seta determinada.

Também a flor, que a princípio eu tinha mirado pintar, morreu muito rápido, e secou e curvou-se (mas aí, vagarosamente), dando lugar a um tímido e quase imperceptível broto. Abri espaço na composição a esse evento natural. Aliás, lembrei imediatamente de Eckhout, de quem peguei emprestado - como um presente não dado - o céu lilás inquieto, de nuvens como fumaças almejando subir e se espalhar apesar da estreiteza da tela.

A configuração da flor está identificada à da naja. Ambas exibem a postura vertical/ativa, em contraposição à das folhas que estão para baixo, passivas. Apenas depois de finalizado o quadro, comecei a reparar algumas potências poéticas que se impuseram para mim, sem que eu me esforçasse. A naja - animal peçonhento associado à traição, sagacidade, despudor e fatalidade -, que a princípio entrou na pintura por ter meu afeto e admiração estética, tornou-se um contraponto ao lírio, flor da pureza, imaculadidade, delicadeza e inocência. O fundo suscita um clima caótico de agitação e dicotomia, mas não disrupção.

4.4 Uma mãe, com saudade do filho



Uma mãe, com saudade do filho, 2021, óleo sobre tela, 10 x 10 cm.

O tema da pintura é antes a afetividade, e apenas depois o da mãe e filho. Embora o filho esteja ausente, a planta o personifica.

Com o auxílio de alguns de meus - há muito - falecidos mestres, passei os pensamentos por formas da natureza que me instigam a imaginação. Os carinhosamente

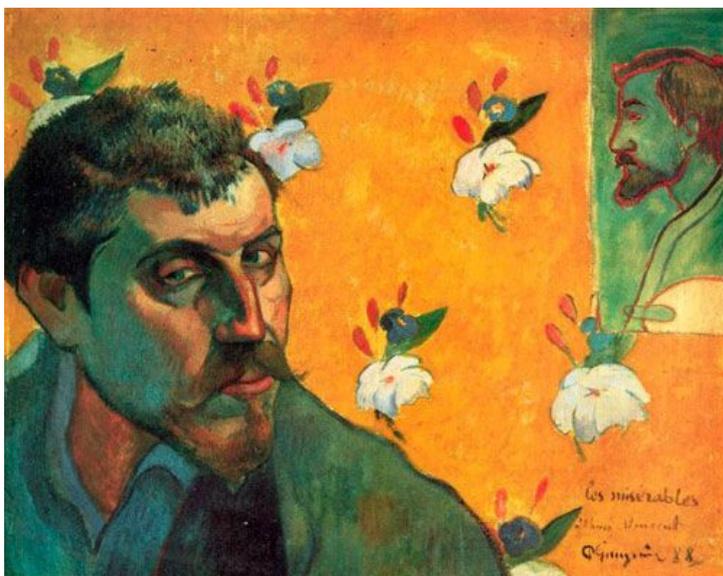
apelidados gira-luas - pois são girassóis que fogem da luz diurna e à noite se esticam para beijar a lua -, com os quais presenteei meu companheiro, exibindo um dos vermelhos mais intensos que conheci. São tão alegres quanto pessimistas. Essa flor, que descobri chamar "girassol vermelho", guarda em si uma beleza com um quê de melancolia que me faz não conseguir deixar de sentir pena. A mãe as observa, de perto, com toda sua atenção.



Salgueiro chorão, 2021, óleo sobre tela, 16 x 27 cm.

Já os salgueiros-chorões têm sua aparência ilustrada desde o nome. Dada sua obviedade, optei por colocá-lo em segundo plano. Esboçado apenas, como o retrato de Gauguin no autorretrato de Émile Bernard - e vice-versa. Esse quadro que aparece como pano de fundo da composição da mãe, virou também ela um quadro real, apresentado acima.

A imagem do salgueiro alude ao estado de ânimo da mulher. Há uma identificação entre a postura desses dois elementos: a árvore descendo seus galhos à terra; a mãe abraçando a flor. Essa atitude corresponde à dinâmica vital de acolhimento.



Autorretrato de Paul Gauguin, com retrato de Émile Bernard ao fundo.



Autorretrato de Émile Bernard, com retrato de Paul Gauguin ao fundo.

Como me elucidou Gauguin, "as cabeças enfiadas nos ombros são mais pensativas"⁸. A mãe tem sua configuração voltada para si mesma, e a memória no filho. Os três elementos retratados na composição (a mulher, o girassol vermelho e o quadro de salgueiro-chorão) reverberam o mesmo estado de espírito e repetem o mesmo movimento circular, que curva-se para dentro de si mesmo. A configuração do cabelo

⁸ Paul Gauguin em uma carta enviada a Émile Schuffenecker. CHIPP, H. B., "Teorias da Arte Moderna", p. 56. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

remete à das figuras da cerâmica popular, com a simplificação da configuração e os padrões repetidos.



Francisco Zúñiga, "Mulher de Ocotlan", 1980.



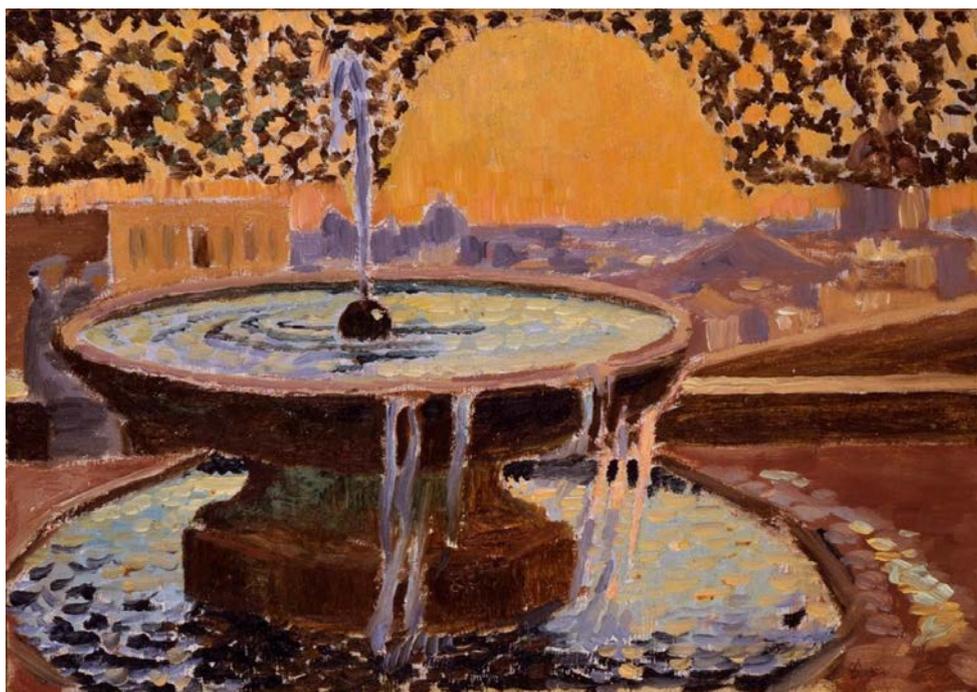
Cerâmica de Nuca de Tracunhaém.

4.5 Chafariz



Chafariz, 2021, têmpera sobre algodão cru, 106 x 75 cm.

Cresci numa cidade que tinha, graças à sua poluição, os mais vibrantes pôres-do-sol. Por causa da agressividade atmosférica, apresenta um alto índice de chafarizes espalhados pelo município. Vivi, até os dezoito anos, cercada por eles. A relação que tenho com esses objetos urbanos é como a de um oásis num deserto; um alívio sob um sol cruel.



Maurice Denis, "Fonte", 1904.

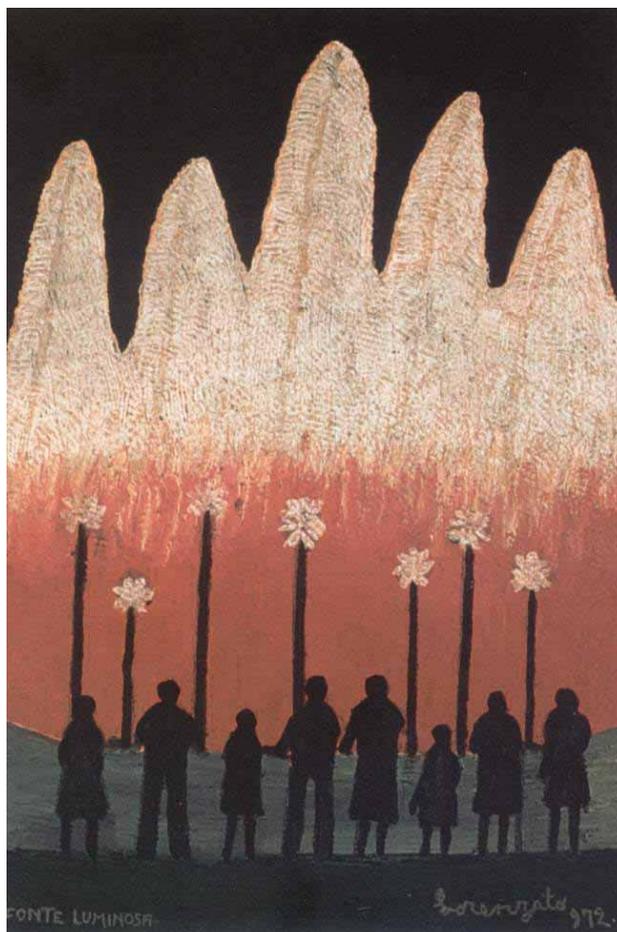
Apesar do ar e clima traiçoeiros, a cidade é rica em pássaros urbanos. Numa breve caminhada encontramos pombos, pardais, rolinhas, bem-te-vis, sabiás, pica-paus, lavadeiras mascaradas, quero-queros e até mesmo tucanos.

Esse estandarte é um retrato da rara beleza de uma cidade industrial. É uma peça grande que, apesar do forte apelo decorativo, possui simultaneamente um sentido dramático - dado pelo contraste de preto e amarelo, que sugere um crepúsculo.

Nas margens, uma moldura de aves em seus mais distintos ângulos e poses. Fotogênicas. A farta presença da silhueta das aves - que se banham e matam a sede nas fontes urbanas - se relaciona com o tema central do chafariz, que também apresenta sua

configuração bem recortada e, dada a saturação e luminosidade do azul, destaca-se ante um segundo plano acinzentado e um fundo quente.

Assim como em composições de Lorenzato, o Chafariz esbanja configurações exaltadas e disposição das áreas segundo seus valores cromáticos.

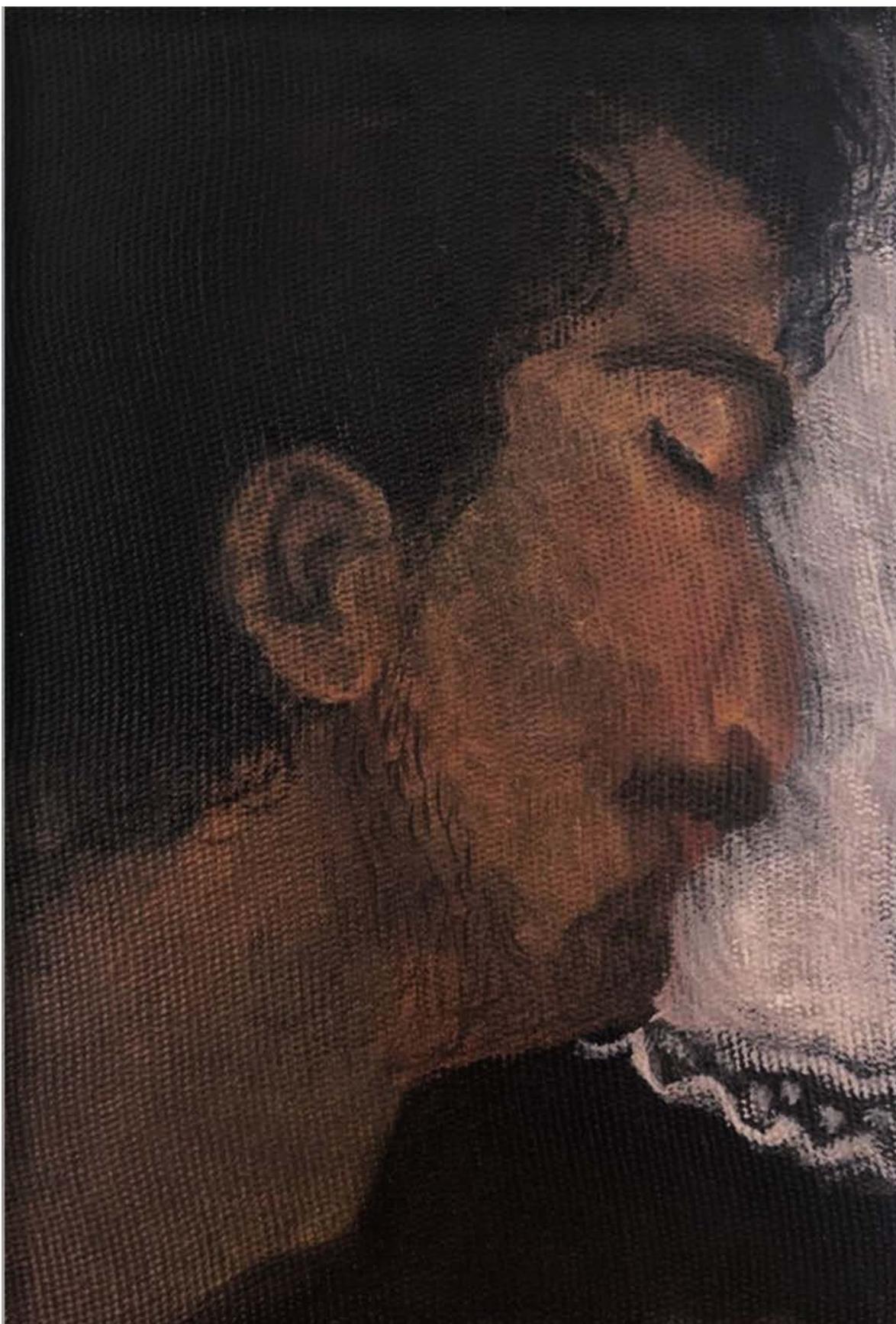


Lorenzato, "Fonte Luminosa", 1972.

Manchas negras cobrem o céu amarelo. Uma revoada de pássaros urbanos... a fumaça da siderúrgica... Nesse momento da pintura, nada possui nitidez e as formas se misturam, contrastando no céu luminoso.

É o calor do fim da tarde que traz na brisa leve o prenúncio da noite gelada, junto a gotículas d'água que massageiam a pele dos transeuntes. O horizonte com um espetáculo de cores e luzes, o canto das aves batalhando espaço com o estrondoso ruído da fábrica, sutilmente indicada pela silhueta das torres e chaminés no horizonte.

4.6 Cochilo



Cochilo, 2021, óleo sobre tela, 15 x 10 cm.

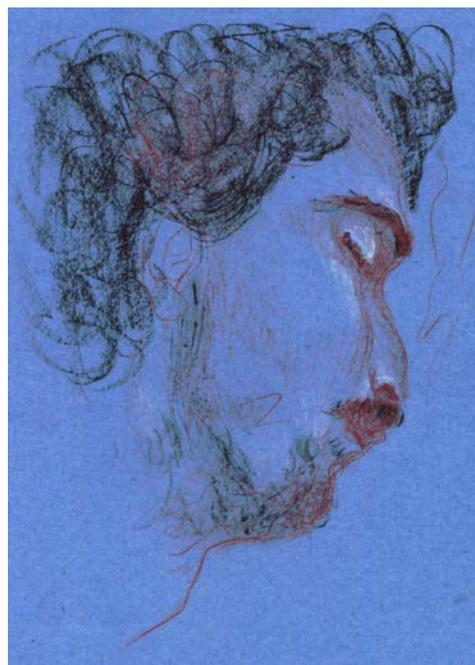
Um momento fugaz se amplifica no quadro, que retrata um descanso profundo, marcado pela leveza de se estar confortável. Não se sonha, ou lembra-se vagamente, como um borrão, do mundo sonhado.

O sonho não trata de uma situação cotidiana ou conflituosa. É um sonho em que se é outra pessoa, ou mesmo um animal, e tudo convive em harmonia, tendo seu sentido e sua veracidade bem aceitos pelo sonhador. Por isso, o repouso é ornado por uma fronha rendada cor de rosa-bebê, que protege o travesseiro que amassa o rosto do homem enquanto é amassado por ele.

A pintura evoca um sentimento de intimidade. A fronha com o acabamento decorativo contém o sentido de afetividade, e contrasta com a sobriedade da figura, que remete ao real concreto.

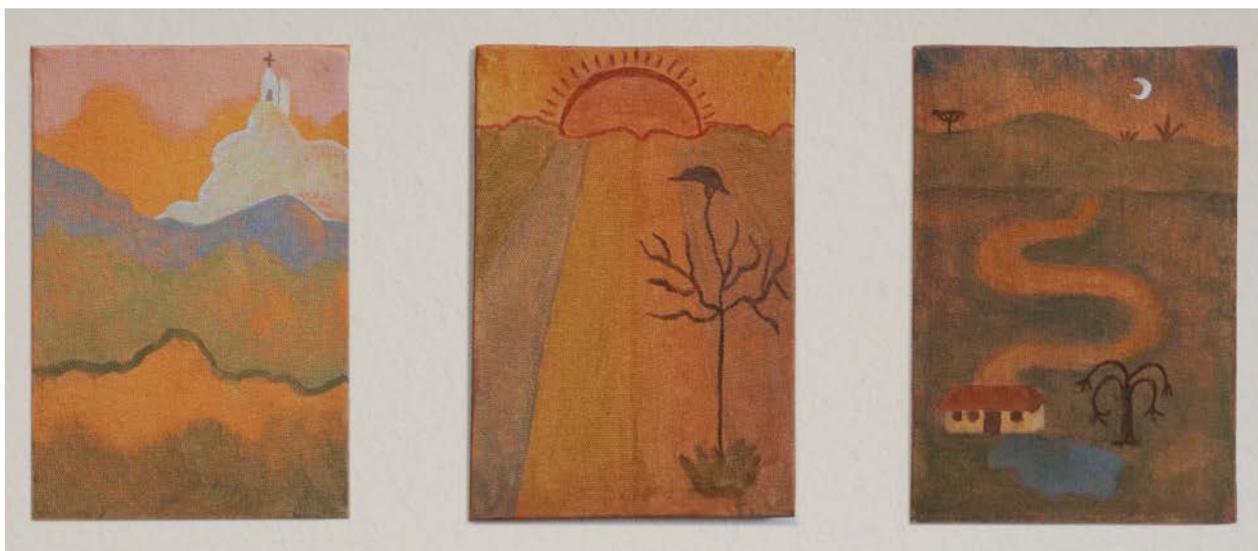
A cor do fundo foi usada como sombra e configuração, e se tornou também a base para o desdobramento da pele. Experimentei pela primeira vez o fundo preto e percebi que, com a mesma facilidade que cada tom colocado se tornava luz, também esmaecia quase que de imediato. Embora a pintura - pelo sumiço constante dos contrastes cromáticos - parecesse não avançar tão rápido quanto o esperado, ela nunca parecia gritar estar sentindo a falta de mais trabalho ou camadas de tinta. Apenas aceitava aos poucos as informações que iam sendo agregadas.

Nesse caso não houve um estudo cromático ou de claro-escuro, mas simplesmente um esboço feito em carvão e sanguínea do meu companheiro dormindo numa manhã preguiçosa. A pintura também aconteceu quase que de uma vez. Posso dizer que a ênfase dada à harmonia e à facilidade da composição está de acordo com o processo.



Estudo inicial, feito a partir de observação.

4.7 Tríptico Cerrado



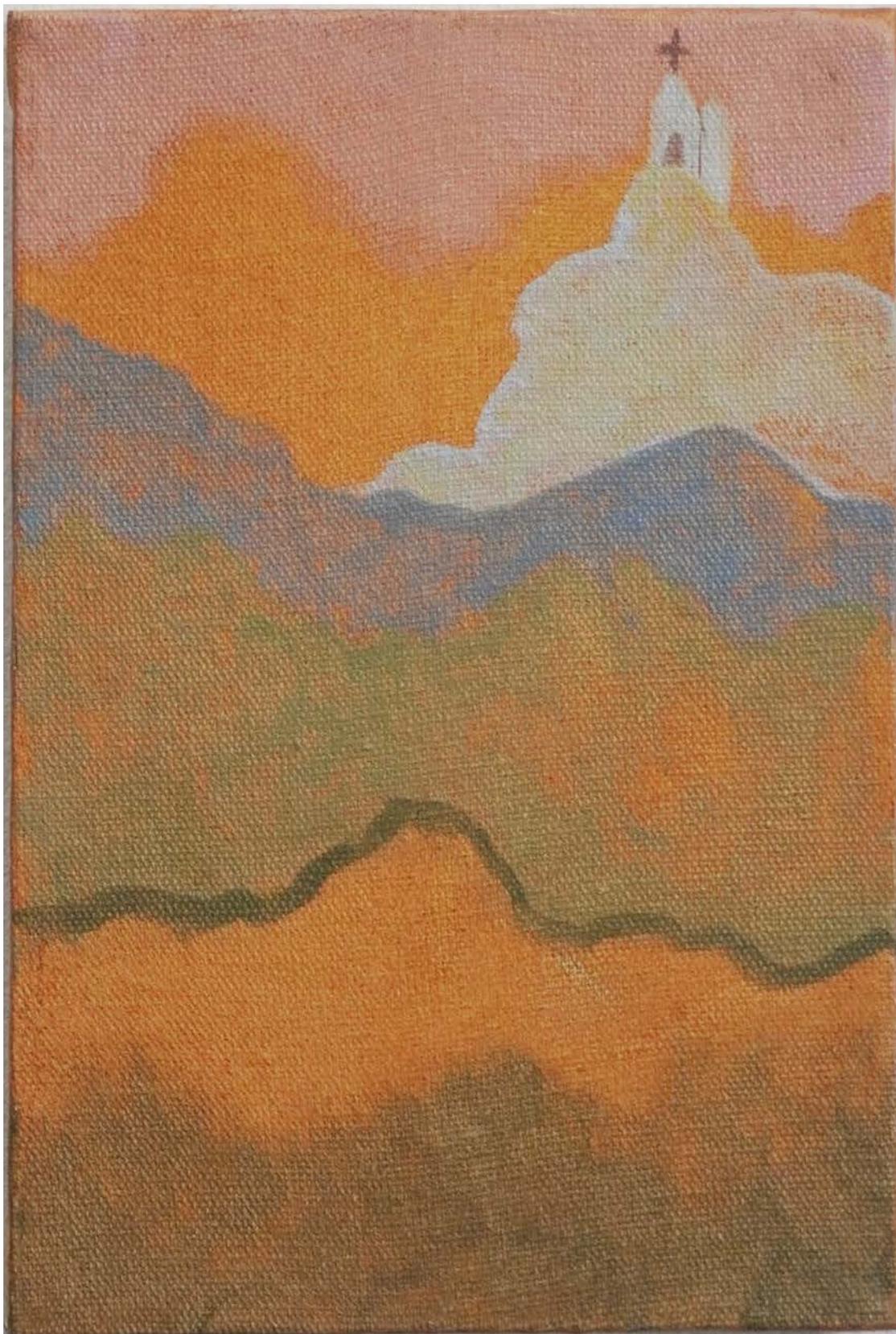
Tríptico Cerrado: Manhã, Tarde e Noite. 2021, óleo sobre tela, 10 x 15 cm.

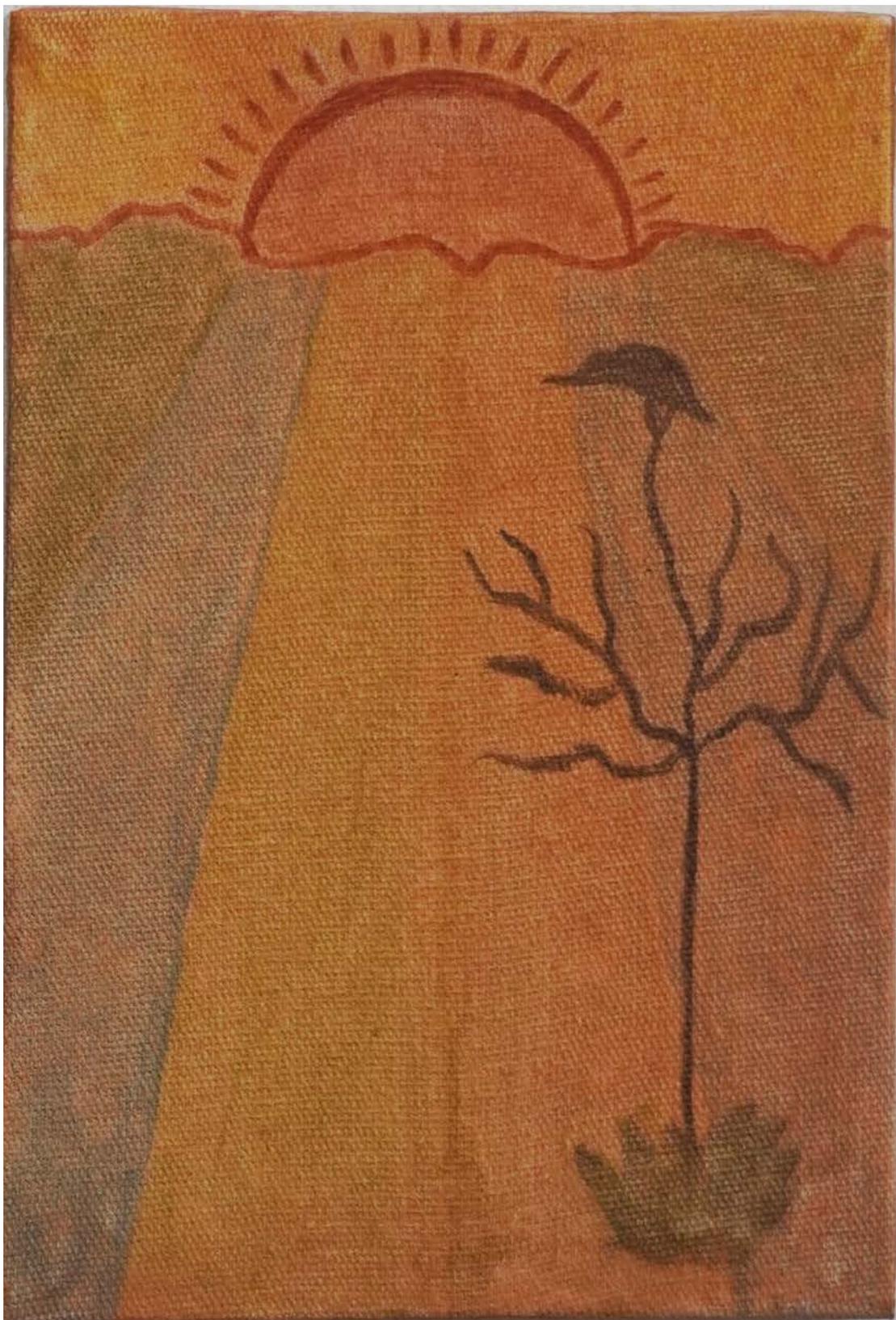
Esse universo, pelo qual eu já tenho grande carinho, foi crescendo em mim conforme fazia um ou outro *croqui* do tríptico. Tendo elegido as três composições, resolvi trabalhar com um fundo quente, de modo que ele tivesse espaço para respirar à vontade.

Novamente cito Lorenzato. As áreas abstratas, que dão forma às três composições, evocam algo que está além delas. Portanto, a simplificação dos elementos na composição acaba lhes acrescentando uma riqueza; quando os elementos, sintetizados, afirmam com maior carga poética a instauração de um novo patamar de realidade: o seu próprio real.

Ao longo do processo cada imagem começou a me suscitar um clima, uma disposição... Já não sei em que altura percebi que cada uma delas estava representando um momento do dia.

Uma manhã tímida com seu colorido esbranquiçado ou rosado, ainda trazendo o frio da madrugada. Apenas depois de pronta reparei que o clima cromático suscitava as pinturas de Redon. As áreas justapostas sugerem uma paisagem rural, que se confirma pela presença da igreja no alto do morro.







Noutro, o sol rachando antes de ir embora reverbera na árvore seca em primeiro plano. O dia ainda é muito árido. Aí é quando a vista começa a descansar, o corpo se prepara para conservar aquele último calor que dá pra acumular sob uma luz laranja. A configuração do pássaro no topo da árvore sugere essa sensação.

O último, uma noite fresca depois de um dia quente. Voltamos a nos recolher em casa e tudo que se vê tem uma carga de mistério, uma incerteza, porque se vê com pouca luz; a pintura é rica em fusões. O sereno deixa o ar mais úmido e os pés gelados. O caminho vem da lua até a casa, sendo conectado pela direção da vegetação em cima da montanha. Todos dormem, inclusive a árvore, cuja atitude remete à “dormideira”. O lago azul é uma sutil nota fria sobre um campo quente.



Odilon Redon, Reflexão, ~1900-1905.

4.8 Galo



Galo, 2021, óleo sobre algodão, 80 x 70 cm.

O trabalho acima é dividido em duas principais áreas por temperatura. A primeira, predominantemente fria, exceto por pequenos momentos de respiro do fundo - que recebeu uma base quente, que por sua vez denota o indício de um sol. A segunda, predominantemente quente, a não ser pela figura de um galo, que exhibe variações de azul - principalmente o turquesa.

O único grande contraste cromático da área superior (sol) forma uma diagonal com a da parte inferior (galo), que segura o olhar do espectador. A partir da atitude altiva do animal, nosso olhar é trazido de volta para a parte superior da composição, onde avistamos araucárias no horizonte.

O chão de terra batida com esparsas vegetações ganha uma nova dimensão poética ao torna-se uma tapeçaria em fios de ouro, decorada com arabescos diversos. O sol tímido num céu cinza-azulado dá espaço para brilhar a terra dourada, que é protagonista dessa pintura.

A vegetação compõe um conjunto arabesco. Ao mesmo tempo, cada elemento decorativo se individualiza ao observarmos a variação gráfica e a atitude particular dos ornamentos separadamente.

O estandarte traz um olhar onírico para a temática do campo. É uma ode ao rural, ao interior. Em oposição ao grafismo do solo, o solitário personagem tem um tratamento de alta aderência ao real. Atributo perceptível no volume criado pelo claro-escuro - que



Detalhe de Cima da Conegliano, "Madona da Laranjeira", ~1495.

está submetido à luz e sombra do objeto - e também pelo desdobramento das cores.

Esse trabalho foi diretamente inspirado na arte medieval, em especial na pintura de Cima da Conegliano, apresentada acima. Em Madona da Laranjeira, Conegliano modula o claro-escuro do solo, subdividindo essa área em diferentes grupos de vegetação planificadas, que exaltam antes sua configuração que volume. O efeito resultado é de uma espécie de estamparia natural, com diversos momentos distintos.

4.9 Ceramistas



Ceramistas, 2021, óleo sobre tela, 40 x 40 cm.

A pintura acima apresenta dois principais núcleos visuais: os conjuntos de linhas e áreas da paisagem à direita, que tem o contraste instaurado pelo quente e frio das cores; e as ceramistas centralizadas na composição. Essas encontram-se inclinadas ao trabalho. Juntas, cada uma volta-se sobre si mesma, para seu mundo particular. O ponto

de contato entre elas são jarros, e o ponto de contraste é a paisagem, que reverbera também esse mundo das personagens.

O quadro está composto basicamente por configurações, ou seja, áreas que ao serem exaltadas afirmam o plano básico da tela. Como essas configurações afirmam a superfície, quase não há insinuação de um espaço que aprofunde o olhar, somente na área da paisagem na lateral.

O vazio branco das roupas cria um vínculo com a área do fundo à direita, que possui alta luminosidade e recortes. A paleta dessa área a isola da cena central. Ela exibe uma ambiguidade: pode ser vista como uma paisagem ao fundo, ou então como uma tapeçaria situada no mesmo ambiente, atrás das duas mulheres que trabalham. Ela funciona como um escape para o olhar em direção a este plano em profundidade.

As cerâmicas sendo produzidas relacionam-se com suas criadoras em tratamento pictórico, assemelhando a matéria das mulheres à matéria por elas trabalhada. Enquanto o tratamento linear da paisagem evoca um clima lúdico, também as mulheres remetem a duas pequenas figuras de cerâmica produzindo peças com o barro, do qual são elas também constituídas.

As grandes áreas chapadas do fundo, no plano mais próximo, repetem o contraste cromático de quente e frio da paisagem. Porém, dessa vez, de maneira mais sóbria e com tons mais neutros. Elas trazem também a superfície da pintura à primeiro plano quando, à direita - principalmente na área do chão -, apresenta tons mais saturados. Já na extremidade esquerda do quadro, pelo claro-escuro, é insinuada uma espacialidade sutil.

5. Conclusão

Pudemos perceber, por meio de diferentes exemplos de estudos e obras, alguns fundamentos do fazer pictórico, também a importância de se estudar a partir dos pintores e seus escritos. Como é dito por meu orientador, Nelson Macedo, o desenvolvimento da pintura particular é como o de nossa escrita. Com o exercício constante, ao longo dos anos, alcançamos uma caligrafia distinta, autêntica e de maneira natural. O mesmo ocorre no desenho e na pintura.

Portanto, pretendo dar seguimento aos estudos da arte, buscando e alimentando continuamente meu imaginário afetivo, para assim ampliar e solidificar a motivação criadora e a poética articulada nos meus trabalhos. Volto à sinceridade, que citei ao introduzir o presente documento. É só a partir dela que podemos alcançar o que Redon chamou de “arte sugestiva”, e complementou afirmando que ela “é como uma irradiação das coisas para o sonho” (REDON, 1961, p. 26). Uma obra de arte nos permite sonhar.

Finalmente, foi demonstrada a necessidade de propiciar autonomia a cada uma das instâncias da visualidade no momento de construção de uma obra. Elevando-as como objetos independentes para além de um mero recurso representativo, multiplico as possibilidades a serem exploradas nos quadros. Afinal, a pintura é a arte da visualidade. Logo, os elementos intrínsecos a essa última não podem ser atribuídos de maneira arbitrária. Referindo-se à maturidade pictórica, ecoo Redon uma última vez:

toda minha arte se limita aos recursos do claro-escuro, e também deve muito aos efeitos da linha abstrata, esse agente de fonte profunda que atua diretamente sobre o espírito (REDON, 1961, p. 25.).

Encerro salientando meu desejo de que o trabalho aqui descrito possa elucidar novos estudantes desse meio de arte tão antigo e significativo para a humanidade. Desejo também poder contribuir para o aumento dos escritos de artistas que temos documentados, e que eles ganhem força e visibilidade nesse mundo que tanto favorecer-se-ia de maiores inclinações à intuição e à imaginação. Sonhemos. Muito obrigada.

6. Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. Poética do Devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____ . A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo, Martins Fontes, 2013.
- CHIPPE, Herschel Browning. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DE LIMA, Jorge. Poemas Negros, Novos Poemas, Poemas Escolhidos, Livro de Sonetos. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei. O Sentido do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- HESS, Walter, Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna. Lisboa: Col, Vida e Cultura, Ed, Livros do Brasil, sem data.
- KLEE, Paul. Teoria del Arte Moderno. Buenos Aires: Caldén, 1978.
- MACEDO, Nelson. Sobre Arte e Pensamento. 2015.
- _____ . A Teoria Artística da Forma e as Duas Vias de Formação da Imagem - Kandinsky e Klee. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2000.
- REDON, Odilon. *A Soi-Même: Journal (1867-1915)*. Paris: Corti, 1961.
- RILKE, Rainer Maria. Cartas a um Jovem Poeta. Santa Maria: L&PM Editores, 2009.