



UFRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA  
DEPARTAMENTO ARTES BASE- BAB**

**A LINHA E A MANCHA NA GÊNESE DA PINTURA DE PAISAGEM**

Ricardo Ramos de Carvalho

Rio de Janeiro – RJ

2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA**  
**DEPARTAMENTO ARTES BASE- BAB**

**A LINHA E A MANCHA NA GÊNESE DA PINTURA DE PAISAGEM**

Ricardo Ramos de Carvalho

Orientador: Prof. Me. Ricardo Antonio Barbosa Pereira

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Setor Pintura, Dep. de  
Artes Base da Escola de Belas Artes da  
Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, Curso de Graduação em  
Pintura, como requisito para obtenção  
do título de Bacharel em Pintura

Rio de Janeiro – RJ

2021

## CIP - Catalogação na Publicação

CC331a  
lin1  
Carvalho, Ricardo Ramos de  
A LINHA E A MANCHA NA GÊNESE DA PINTURA DE  
PAISAGEM / Ricardo Ramos de Carvalho. -- Rio de  
Janeiro, 2021.  
52 f.

Orientador: Ricardo Antonio Barbosa Pereira.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de  
Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2021.

1. Linha e a mancha na pintura de paisagem. 2.  
Desenho na pintura. 3. Campo plástico. I. Pereira,  
Ricardo Antonio Barbosa , orient. II. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA**  
**DEPARTAMENTO ARTES BASE- BAB**

**A LINHA E A MANCHA NA GÊNESE DA PINTURA DE PAISAGEM**

Ricardo Ramos de Carvalho - DRE 111233162

Orientador: Prof. Me. Ricardo Antonio Barbosa Pereira

Aprovado em:

---

Prof. Me. Ricardo Antonio Barbosa Pereira

---

Prof. Me.. Nelson Macedo

---

Prof. Dr. Julio Sekiguchi

O estudante supracitado está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Minerva/Sistema Phanteon da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA – UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação online. Compromete-se também a enviar em documento separado o resumo e no mínimo três imagens dos trabalhos realizados com ficha técnica completa para seu orientador, a fim de serem divulgados online no site do Curso de Pintura da UFRJ. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota do estudante.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus acima de tudo. Pois se não fosse Ele me sustentando e dando forças e entendimento, sem dúvida não teria chegado até este ponto de minha jornada acadêmica. Por isso rendo graças ao Senhor Deus da minha salvação por tudo que tem feito por mim. Obrigado Senhor!

Um agradecimento especial a minha primeira orientadora neste projeto, Prof<sup>a</sup> Monique da Silva de Queiroz. E ao professor Rafael Bteshe, por sua valorosa contribuição durante as aulas, bem como suas aulas de Análise da Composição, que considero terem sido fundamentais à minha formação acadêmica.

Gostaria de estender minha gratidão a todo o corpo docente do curso de Pintura da UFRJ, com destaque aos professores: Marcelo Duprat, Nelson de Macedo, Ricardo Pereira, Lícius Bossolan, Dalila dos Santos, Aurélio Nery, Ricardo Newton e Martha Werneck.

Em especial ao meu pai Geraldo Soares de Carvalho por todo o apoio que sempre me deu, e tem me dado até hoje. Embora não tendo, por falta de oportunidade, uma formação acadêmica, é um dos homens mais sábios que já conheci, seus conselhos são de grande valia em minha vida. Obrigado Pai!

Agradeço também a minha querida mãe Cristina Ramos de Carvalho, pelo amor e incentivo que tem me dado desde a infância. Seus conselhos de me dedicar à leitura foram de grande valia em minha vida. Obrigado mãe!

Também não poderia faltar minha amada esposa Lílian Bernardo Ramos de Carvalho que sempre me apoiou e ajudou, não somente nesta empreitada acadêmica, mas em todos os projetos de minha vida. Agradeço a sua imensa compreensão, paciência e inestimável ajuda. Obrigado minha amada!

E não poderia faltar minha gratidão a minha filha Luiza Cristina que é uma figura central em minha vida e com seus nove anos sempre acha minhas pinturas lindas.

Em especial ao meu orientador Prof. Me. Ricardo Antonio Barbosa Pereira, pela paciência e boa vontade em me ajudar mesmo diante da minha demora em atender as orientações. Obrigado professor Ricardo A. B. Pereira!

*“Confia ao Senhor as tuas obras,  
e teus pensamentos serão estabelecidos”*

*Provérbios Cap. 16 verso 3*

## RESUMO

A linha e a mancha na gênese da pintura de paisagem: um estudo da construção pictórica a partir das pinturas de Turner e Constable. O Desenho como objeto de estudo. Relações e tensões entre a linha e a mancha dentro do campo plástico. Mancha de cor e fatura pictórica.

Palavras-chaves: Paisagem, Questões Formais, Pintura, Desenho, Linha, Mancha, Campo Plástico e Cor.



## SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1.1. A Gênese do estudo.....	11
1.2. O Desenho.....	13
1.2.1. O Desenho como objeto de estudo .....	11
Capítulo 2. Tensão dentro do campo plástico.....	15
2.1. Linha .....	15
2.1.1.O que é linear .....	15
2.2. Mancha.....	17
2.1.1. Campo de batalha entre linha e mancha.....	17
Capítulo 3. Tensão existente entre linha e mancha dentro do campo plástico.....	20
Capítulo 4. Pinturas realizadas para o TCC com base nas questões teóricas apresentadas - a linha e a mancha no campo plástico .....	22
Capítulo 5. Do conceito de linha e mancha à cor.....	35
Capítulo 6. Considerações finais.....	42
Bibliografia:.....	43

## INTRODUÇÃO

Quando está compondo em um atelier, o artista tem pleno domínio das condições para melhor representar seu motivo. Neste ambiente controlado o pintor determina a intensidade e direção da luz, bem como distância em relação ao modelo predefinido, enfim ele decide quando e como começar e terminar as sessões. Mas indo a campo, o artista deve aguçar sua percepção, pois a cena perfeita com luz ideal pode surgir e desaparecer diante de seus olhos em poucos instantes.

O como este artista irá ver, compreender, assimilar e sintetizar tal imagem será fundamental para um bom resultado. O olhar é algo extremamente seletivo, e o pintor de paisagem deve procurar adestrar sua visão de tal modo que consiga desenvolver o poder de síntese. Ao fazer isto ele irá selecionar características que lhe são importantes em detrimento a outras, secundárias a seu gosto estético.

Partindo disto, o presente Trabalho de Conclusão de Curso visa estudar as sutilezas existentes entre a escolha de se fazer uma pintura linear ou pictórica, bem como a tensão existente entre linha e mancha dentro do campo plástico da pintura de paisagem.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Representação de um trecho da natureza, em qualquer dos meios ou processos artísticos, como a pintura, a gravura e o desenho, entre outros.” Definição do verbete pintura de paisagem que se encontra no **Dicionário de Artes Plásticas** de Almir Paredes pág. 436.

## Capítulo 1

### 1.1 A gênese do estudo

*Saber distinguir entre pedaços e partes é na verdade uma chave para o sucesso na maior parte das ocupações humanas.*  
Rudolf Arnheim (1900:68)

Como ponto de partida faz-se necessário evidenciar a definição do termo gênese utilizado no título do estudo em questão. O termo chega à língua portuguesa derivado do latim *genēsis* (que deriva grego *gēnesis.eos*), a gênese é a origem, criação, geração ou simplesmente o princípio de algo. Escrito com maiúscula no início (Gênese), o conceito refere-se ao primeiro livro do Antigo Testamento, onde se explica a origem do mundo. Entretanto, no referente ao contexto do presente estudo, o termo gênese estará atrelado à ideia semântica de princípio.

O que nos leva à recordação de uma frase que possivelmente tenha sido a gênese do presente estudo: **“Você não está pintando, e sim desenhando!”**

A frase acima nos foi dita por um dos membros do corpo docente da academia. O docente em questão discordou do método de execução de uma representação plástica apresentada pelo discente, pois, segundo o mestre, o trabalho mostrou ser predominantemente linear. Na data do fato não houve um questionamento por parte do aluno. Entretanto, fez germinar no aluno um interesse pelo verdadeiro significado do que vem realmente a ser “linear” e “pictórico”, “linha” e “mancha”, “desenho” e “pintura”, “representação gráfica”, “representação pictórica”, “campo plástico” e por fim como a academia define onde começa um e termina o outro. Seria mesmo possível haver uma total dissociação entre a pintura e o desenho? Mesmo a pintura sendo extremamente “abstrata”? O próprio termo abstrato, em determinadas circunstâncias, pode ser aplicado até mesmo às representações figurativas mais fidedignas à realidade, pois segundo ABBAGNANO, Nicola (2007: verbete Abstração):

**ABSTRAÇÃO** (gr. àἰρccίpeaiç; lat. *Abstractia*, in. *Abstraction*; fr. *Abstraction*; ai. *Abstraktion*; it. *Astrazionè*). É a operação mediante a qual alguma coisa é

escolhida como objeto de percepção, atenção, observação, consideração, pesquisa, estudo, etc, **e isolada de outras coisas com que está em uma relação qualquer**. A A. tem dois aspectos: 1- isolar a coisa previamente escolhida das demais com que está relacionada (o abstrair de); 2- assumir como objeto específico de consideração o que foi assim isolado (A. seletiva ou prescindente). Esses dois significados já foram distinguidos por Kant (*Logik*, § 6), que, porém, pretendia reduzir a A. somente à primeira dessas formas.

São Tomás de Aquino, referindo-se a abstração disse que esta: “não falsifica a realidade, mas só possibilita a consideração separada da forma e, com isso, o conhecimento intelectual humano” (S. Th., I, q.85, a. 1 in ABBAGNANO, Nicola Dicionário de Filosofia) Subentende-se, assim, que um desenho atende de forma impar à tal função, pois por meio do desenho o artista tem em suas mãos uma poderosa ferramenta capaz de sintetizar ideias muito complexas. Sendo assim, cabe a este a decisão de quão fidedigno este será à forma que lhe deu inspiração, definido assim o grau de abstração da mesma. Como afirmou o professor Nelson Macedo, citando KANDINSKY:

As formas que o espírito retira do estoque dos materiais disponíveis ordenam-se facilmente em torno de dois polos: 1. a abstração máxima; 2. o realismo máximo. Esses dois polos abrem dois caminhos que conduzem finalmente a um único objetivo. Entre esses polos se situam as inúmeras combinações entre o abstrato e o real em suas variadas harmonias. Hoje em dia, parece... que o fiel que sustentava os dois pratos da balança desapareceu e que os dois pratos têm a intenção de levar uma vida independente<sup>2</sup>.

Como é possível notar nas sucintas orações colocadas anteriormente, o presente estudo não pretende de forma alguma preencher todas as lacunas existentes dentro daquilo que academia entende por ser definido como linear ou pictórico. O que leva ao cerne do presente estudo, que é uma reflexão sobre a tensão existente entre linha e mancha dentro do campo plástico. Tal tensão muitas vezes encontra-se quase oculta em uma pintura finalizada, mas em sua gênese, o desenho, este embate entre linha e mancha e muito mais explícito.

---

<sup>2</sup> KANDINSKY, 1991, p. 123 in MACEDO, Nelson. **A teoria artística da forma e as duas vias de formação da imagem – Kandinsky e Klee.**

## 1.2. O Desenho

*Nenhuma porção de uma obra de arte é absolutamente autossuficiente. (...) razão que levou Picasso, depois de experimentar esboços de mãos e figuras um tanto complexos para o mural da Guernica, a fazê-las muito mais simples na obra final.*  
Rudolf Arnheim (1900:69)

Ao se pensar no conceito de gênese das artes visuais, entende-se ser impossível dissociá-las do desenho, pois retirar um desenho da essência de uma pintura, que é a arte em questão, seria como privá-la daquilo que lhe é fundamental. Uma pintura totalmente desassociada do desenho é uma pintura sem alma. Como de modo magistral registrou Antônio Parreiras, em seu caderno de notas:

**Quando me disponho a pintar paisagem não penso jamais em fazer quadros, penso em fazer os estudos** para fazer uma paisagem. Um trecho de natureza, copiado tal qual ela se nos apresenta, não dá jamais “quadro”. O quadro é uma “interpretação”, e não uma cópia. Quem o produz não é a “natureza”, é o artista. Esta auxilia, inspira tão somente. A fotografia reproduz a natureza em todos os seus detalhes, já lhe dá até a cor, mas o que não lhe dará jamais é a alma; ficará sempre no limite das coisas materiais que podem ser produzidas por todo o mundo, uma vez que se pratique. Vou, pois, ao natural apenas munido do meu álbum. **Se encontro o que me impressiona, desenho.** Logo descubro, assim, as dimensões que deve ter a minha tela, e habituo-me à linha e à cor **(Grifo nosso).**<sup>3</sup>

Partindo da afirmação acima segue o ponto seguinte deste estudo: O desenho como objeto de estudo.

### 1.2.1. O Desenho como objeto de estudo.

*Normalmente o desenho é ligado a artistas acadêmicos, e a cor a artistas modernos. Na intenção de diminuir o feito acadêmico, para os críticos modernos pensar em massas de cores ao invés de linhas parecia ser superior, assim para elevar a arte moderna ao nível de arte maior, acabaram associando o desenho como uma atividade menor e a cor ao mérito artístico.*  
Monique da Silva Queiroz

Como referir-se ao desenho sem refletir sobre a necessidade intrínseca ao ser humano de expressar-se, de comunicar-se, de registrar de alguma forma suas ideias, sentimentos ou simplesmente deixar registrado que ele

---

<sup>3</sup> Fonte: [http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/ap\\_caderno.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ap_caderno.htm)

esteve ali naquele lugar ou naquele momento de seu desenvolvimento enquanto indivíduo ou até mesmo como povo ou espécie? Porque mesmo antes da escrita propriamente dita, o ser humano já marcava sua existência naquele tempo e naquele espaço por meio de desenhos.

Gostaríamos de abrir aqui um parêntese naquilo que se refere ao signo linguístico que, a nosso ver, não deixa de ser uma representação de desenho predominantemente linear, principalmente no ocidente, pois a arbitrariedade do signo linguístico é datada posteriormente ao próprio conceito de escrita propriamente dita, já que o ser humano tem necessidade de expressar-se por meios diversos, seja a escrita, a música, a dança, a escultura, a pintura ou a fala. Mas cremos que o desenho seja a mais elementar e ao mesmo tempo a mais plena das formas de se expressar. É elementar por ser uma das primeiras formas, seja na História do desenvolvimento da própria espécie humana, seja no desenvolvimento do indivíduo nos primeiros anos de vida.

Mesmo antes do surgimento das letras que formam os alfabetos conhecidos atualmente, os primeiros seres humanos que habitaram a Terra já ensaiavam suas primeiras representações visuais. Um ótimo exemplo deste tipo de representação pode ser encontrado nas paredes das cavernas de Altamira na Espanha e Lascaux na França (figuras 1 e 2).



Fig. 1 Bisão, pintura rupestre;  
Altamira, Espanha. 15000-  
10000 a.C.

Nestes locais podem ser encontradas obras fascinantes feitas por artistas da Era Glacial. Segundo E. H. Gombrich (2012:40): “São tão antigas quanto qualquer outro vestígio existente do engenho humano.” As fantásticas obras

geradas pela sensibilidade e capacidade de percepção de mundo do homem paleolítico foram fruto da engenhosidade e inteligência humana capaz, não apenas de retratar, mas de interpretar e até moldar o mundo a sua volta. Nas pinturas desse período o homem utilizava, segundo Graça Proença (2004: 12), os seguintes materiais:

[...] óxidos de minerais, carvão, vegetais e sangue de animais. Os elementos sólidos eram esmagados e dissolvidos na gordura dos animais caçados. Como pincel, com certeza, utilizavam inicialmente o dedo, mas há indícios de terem empregado também pinceis feitos de penas e pelos.<sup>4</sup>

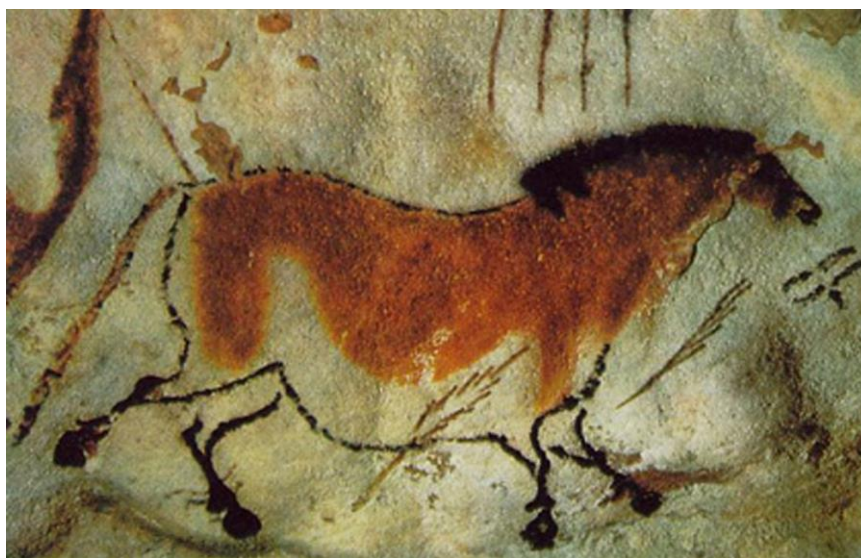


Fig. 2 Cavalo, pintura rupestre. Lascaux, França. 15000-10000 a. C.

## Capítulo 2. Tensão dentro do campo plástico.

### 2.1 Linha

#### 2.1.1 O que é Linear:

Seria o caráter da linha ou da forma uma simples ingerência nossa? Seria a sua expressão uma correlação entre fatos conhecidos, sugerindo distintas significações, dependendo de situações particulares e do estado de espírito do espectador em determinado momento?

Edson Motta

Linear é por definição popular, segundo Heinrich Wölfflin, aquilo que se vê em **linhas**. A **Linha**, por sua vez, é o elemento geométrico formado pelo deslocamento de um ponto, segundo a definição do Dicionário de Artes Plásticas de Almir Paredes Cunha. É o que tem só uma dimensão, não tendo volume ou profundidade, embora seja perfeitamente possível fazer uma representação tridimensional com um desenho totalmente linear, como vemos no estudo de perspectiva para obra “A Adoração”, de Leonardo da Vinci (figura 3).

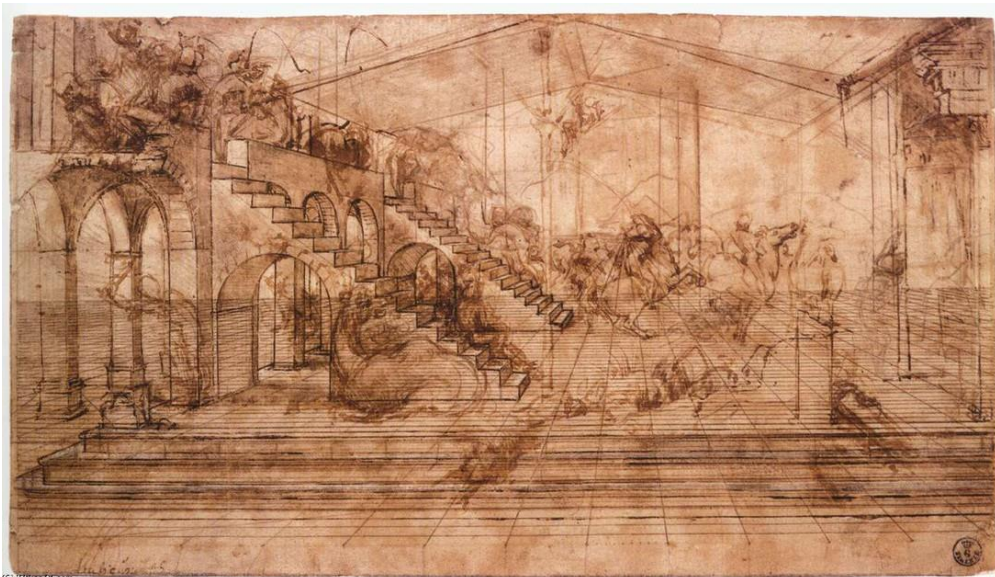


Fig. 3 Leonardo da Vinci – A Adoração (perspectiva), Itália. 1452-1519.

Para Edson Motta (1979 :52) a linha significava um elemento expressivo de singular representação simbólica, que encontra na natureza um possível paralelo que explique as sensações causadas pela presença da linha no campo plástico. Como se lê abaixo:

Podemos conectar a **linha horizontal à sua sensação de tranquilidade e de calma** com a posição tomada pelos mortos, com a visão marítima à distância, com os extensos campos verdes. **A linha vertical, ligada à espiritualidade e superioridade**, pode ser a sugestão causada por caminhos dirigidos ao céu, às torres das igrejas no alto de um promontório, à posição ereta assumida pelos



componentes de uma cerimônia nobre. **As curvas do S**, de todos os feitios, **são chamadas de linhas da beleza pelo encanto que transmitem em suas sinuosidades, mais ou menos acentuadas.** [...] **A linha convexa implica em tristeza; no sentido inverso, côncavo, denota alegria.** [...] A impressão de agitação enérgica, causada pelas linhas oblíquas em oposição violenta, o ziguezague, não seria provocada pela lembrança dos raios entre as negras nuvens da tempestade? E, por outro lado, poderíamos perguntar: os **raios impressionariam tanto como elemento de pavor e velocidade se se apresentassem, na natureza, com outra linha?** O fato existe, sendo possível encontrar-se a ocorrência de reciprocidade entre condições naturais e o significado da própria linha. As *paralelas* são frágeis e, talvez, por isso mesmo tão insistentemente empregadas na arquitetura dos nossos dias, procurando compensar o peso e a força das grandes massas de concreto. E, visando o mesmo fim (**leveza**), [...] (Grifo nosso).<sup>5</sup>

## 2.2 Mancha

### 2.2.1 Campo de batalha entre linha e mancha

O verdadeiro campo de batalha entre linha e mancha se dá dentro daquilo que se denomina campo plástico da pintura, no presente estudo do gênero paisagem. Tomemos o exemplo da obra de Turner que tem uma predominância extremamente pictórica, nela a mancha é predominante desde os estudos iniciais em aquarela até seus quadros acabados. Mas, mesmo beirando a uma abstração total, o valor semântico apresenta-se intimamente como presença sutil, possuindo valor tanto plástico quanto semântico, o que propicia a real dimensão da obra deste inigualável pintor. O fundo extremamente pictórico cria um padrão que, embora predominantemente belo e magistral, acaba por servir de pano de fundo à linha que, esta sim, desnuda por completo, ao ser notada, a verdadeira temática do quadro. Sobre este detalhe na pintura de Turner (Figura 4), disse o professor Marcelo Duprat em seu trabalho “O Campo Plástico na Pintura de Paisagem”:

Mas que **padrão** extremamente bem pintado, trabalhado cuidadosamente com faturas e vibrações de cores, pastas e transparências, luzes e escuridões, pinceladas e brumas. Tal padrão, que cria fatura ou tessitura, **é próprio de pintores que trabalham com a**

<sup>5</sup> MOTTA, Edson. **Fundamentos para o estudo da pintura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979. pág. 52

**matéria e as manchas de cor, pois os pintores lineares, trabalham em áreas, criam padrões completamente diferentes<sup>6</sup>. (Grifo nosso)**



Fig. 4 – Turner – “Tempestade de neve” (detalhe), óleo sobre tela, séc. XIX.

Creemos aqui que o cerne da questão esteja no embate que existia entre a linha e a mancha nos estudos dos pintores, paisagistas ou não, das academias do passado. Nelas se discutia qual seria o melhor padrão - aquele que valoriza a linha e, conseqüentemente o desenho, ou o que valoriza a mancha e, conseqüentemente, a cor. Tal questão - linha X mancha ou desenho X cor -, passou a não ser mais um ponto de disputa desde o século XIX nas academia, ficando totalmente a critério do artista o que e como realizar sua pintura com a linha, com a mancha ou com ambos. Mas, mantendo essa discussão a título de estudo, como algo que merece a nossa atenção quando exploramos mais a

---

<sup>6</sup> Duprat, Marcelo. **O Campo Plástico na Pintura de Paisagem**, pág. 4

fundo os fundamentos da pintura, exemplificaremos essa relação linha-mancha com mais alguns exemplos:

**Em Turner predomina o aspecto pictórico, mas a linha se destaca valorizando certos setores da narrativa.**

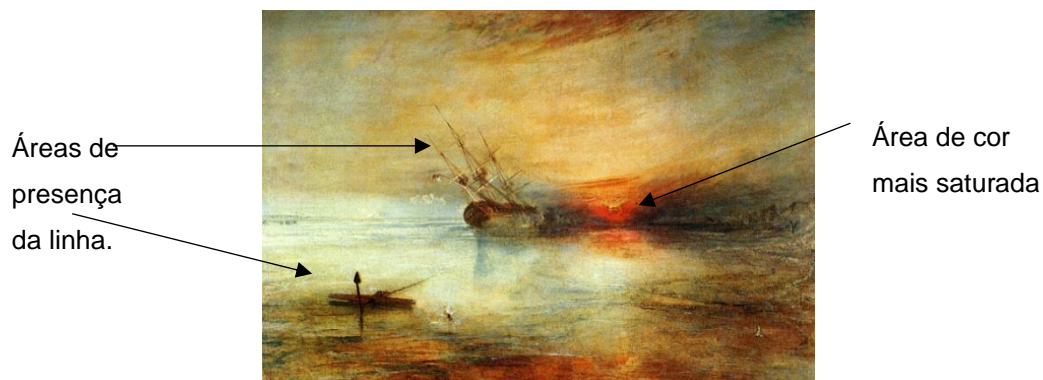


Fig. 5 Turner – “Fort Vimieux”, óleo sobre tela, 106,7 X 71 cm, 1831.

Também no detalhe a linha e a mancha convivem harmoniosamente.

Área onde a linha se evidencia.



Fig. 6 Detalhe

Com a extração das cores, se evidencia a importância da luz como elemento criador de contrastes que destacam a forma do objeto e seus detalhes lineares.

Fig. 7 Valores tonais



### Capítulo 3. Tensão existente entre linha e mancha dentro do campo plástico.

Assim como o grau de abstração, a predominância de linha ou mancha é um critério exclusivo daquele que concebe uma pintura.

Quando se estuda o processo de Turner, por meio de seus desenhos, é evidente uma predileção deste artista pela mancha desde a gênese de seu processo criativo. Em seus cadernos a presença de estudos de mancha por meio de aquarelas é maciça.

Em contrapartida pode ser citado seu contemporâneo e compatriota John Constable que apresenta um trabalho onde o linear tem um peso muito mais acentuado. As linhas delimitam nitidamente os objetos e massas de manchas.

Vale destacar que após uma obra pronta, a linha muita das vezes não se apresenta de forma literal e explícita, mas se faz notar pelo claro escuro ou pelos contrastes cromáticos. Nos exemplos seguintes se vê o processo de Constable, com características lineares bem visíveis.



Fig. 8 e 9 John Constable - Esboço a lápis e a óleo sobre painel de madeira para 'Hadleigh Castle' 122 x 167 cm, 1828-9.

Fig. 9 e 10 - John Constable - Esboço a lápis e a óleo sobre painel de madeira para 'Hadleigh Castle' 122 x 167 cm, 1828-9.

Por sua vez, por meio do caderno de esboços de Turner, podemos ver que a gênese de sua pintura é pictórica, privilegiando a mancha, mesmo quando existe a presença de elementos lineares.

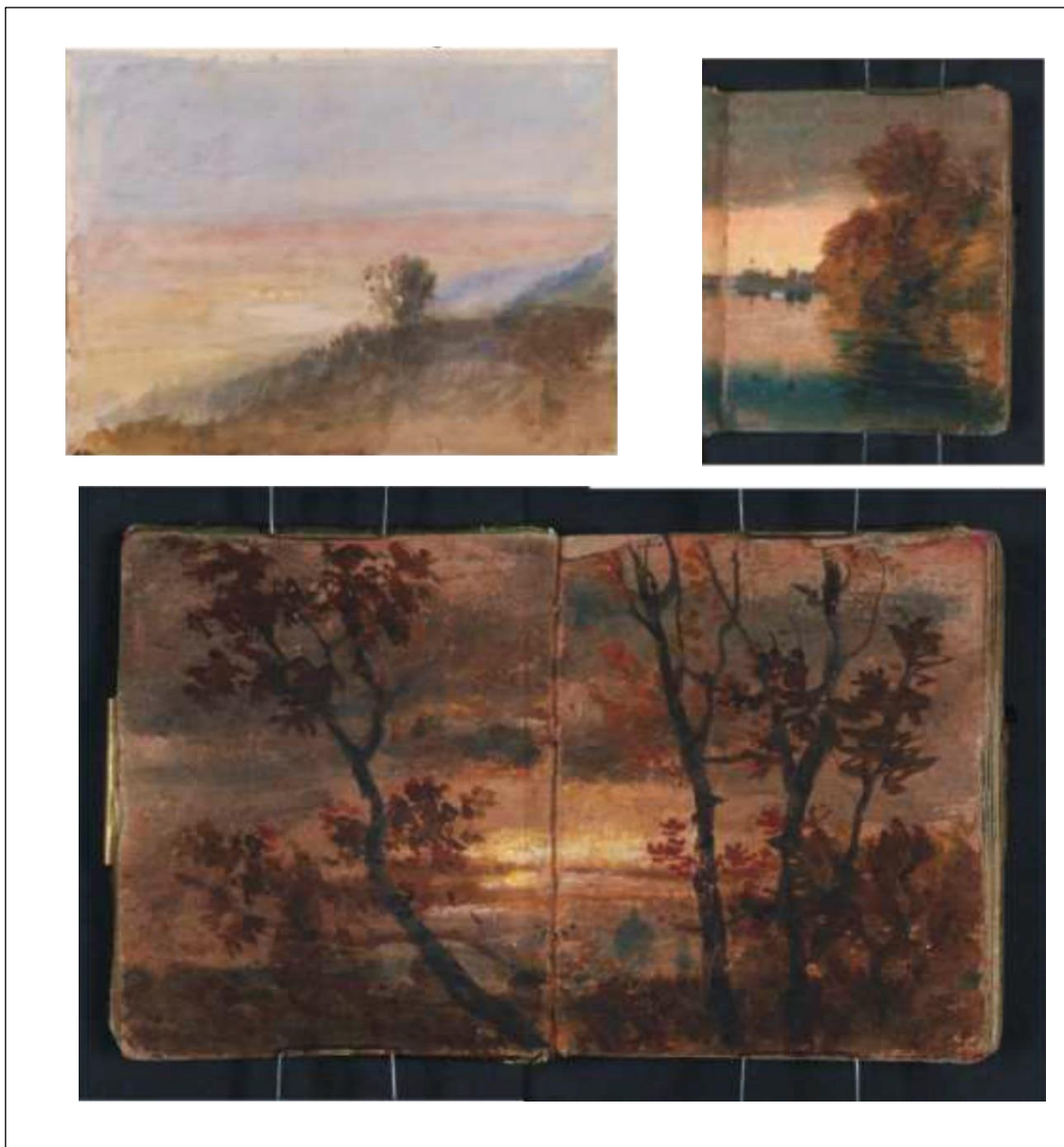


Fig. 11, 12, 13 Turner – “Esboços de paisagem”, aquarela, século XIX.

Observa-se que mesmo existindo a divisão do espaço em grandes áreas e galhos (linhas) em silhueta contra a luminosidade do fundo, ainda assim o aspecto pictórico é predominante nestes estudos.

Desta maneira, nesse contexto de arte produzida até o fim do século XIX (aquela ainda não tocada pelos ventos da mudança trazidos pelo Pós-

Impressionismo), o que Wölflinn afirmou sobre o linear e o pictórico prossegue tendo validade:

Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno – também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens. A visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos tornam-se mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento da impressão.<sup>7</sup>

#### **Capítulo 4. Estudos e Pinturas realizadas para o TCC com base nas questões teóricas apresentadas - a linha e a mancha no campo plástico.**

Nos estudos e pinturas subsequentes se procurou manter uma lógica de predominância linear. Desde a gênese do processo criativo, tanto nos esboços como na utilização do artifício da fotografia autoral, a ideia sempre partiu da premissa de criar um contraste evidente entre a figura e o fundo, este geralmente bem luminoso para melhor propiciar este contraste. Tal artifício tem como intenção fazer com que os olhos do observador percorram os limites da silhueta criada por este procedimento, o que gera um efeito linear nos elementos semânticos da composição. Mas a linearidade predominante é confrontada por massas de luz e cor, geralmente arbitrárias e com fatura bastante visível buscando representar efeitos atmosféricos, texturas vegetais ou rochosas. Daí resulta que, no campo semântico, tais tratamentos plásticos são percebidos como névoas, efeitos luminosos intensos ou, ao contrário, pesada e escura densidade.

---

<sup>7</sup> WOLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2015 (1ª Ed.1915),pág. 26



Fig. 14 Ricardo Ramos – Página do caderno de “Esboços de paisagem”. Estudo compositivo e linear.



Ponto de maior luminosidade dentro do quadro.



Fig. 15, 16, 17 e 18 – Página do caderno com estudos cromáticos para o quadro “Ferrovia”.



Fig. 19 - Ricardo Ramos - “Ferrovia”, óleo sobre madeira, 40 cm x 60 cm, 2017.



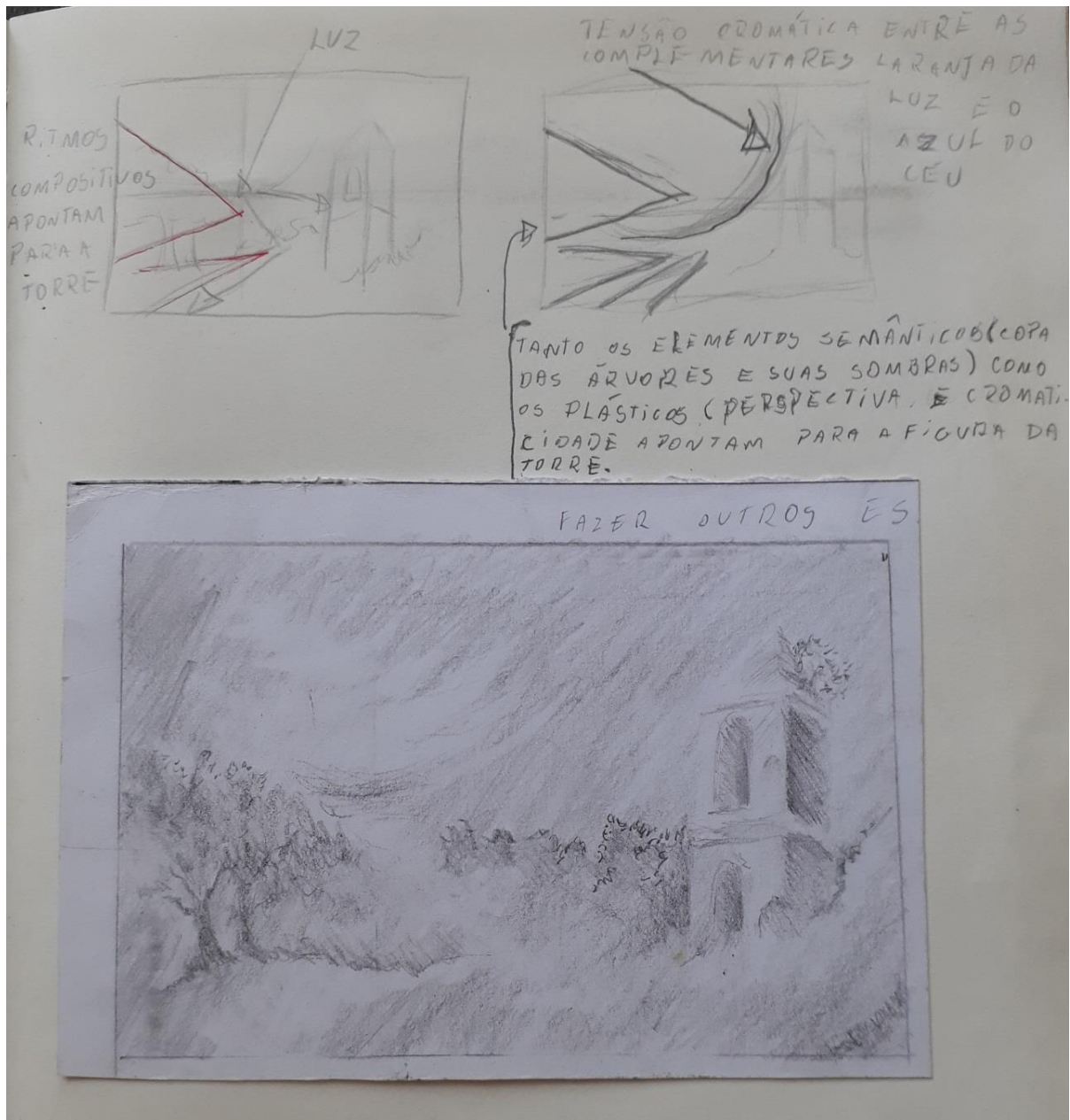


Fig. 20 – Página do caderno com estudos a grafite compositivos e lineares para o quadro “Ruína da Baixada”.

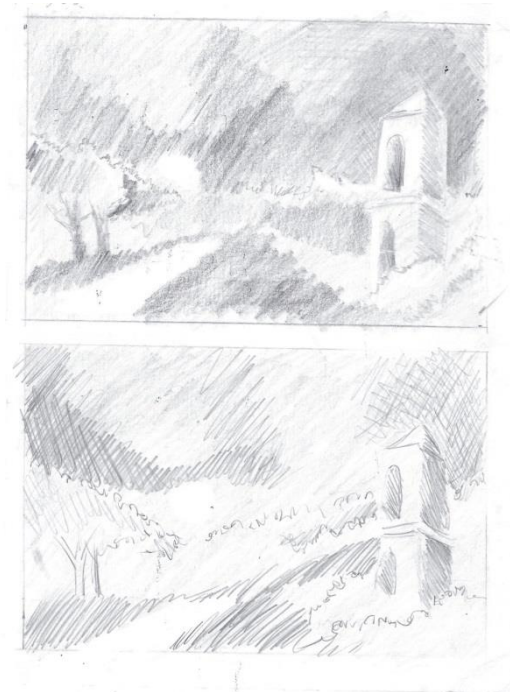


Fig. 21 Foto da Torre Sineira da antiga Igreja Matriz em Nova Iguaçu, foi a referência visual utilizada.

Fig. 22 e 23 – Desenhos a grafite do caderno com estudos já apontam um distanciamento compositivo em relação à fotografia.



Fig. 24 Ricardo Ramos - "Ruína da Baixada", óleo sobre madeira 60 cm x 80 cm, 2016.



Fig. 25 e 26 – Desenhos a carvão do caderno de estudos.

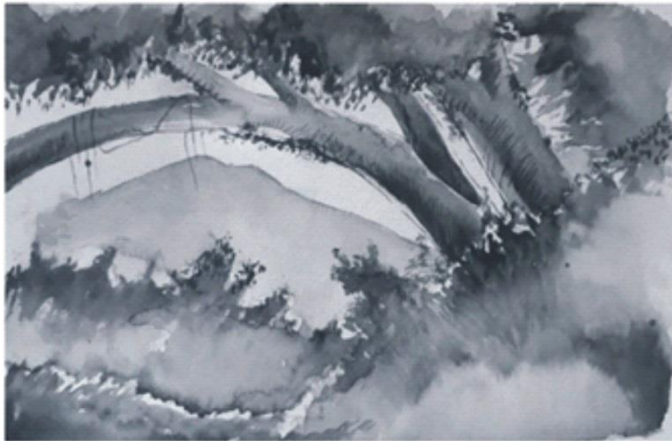


Fig. 27 – Estudo tonal executado com aguada de nanquim.



Fig. 28 – Ricardo Ramos - “Paisagem”, acrílica sobre tela colada em madeira, 60 cm x 80 cm, 2015.

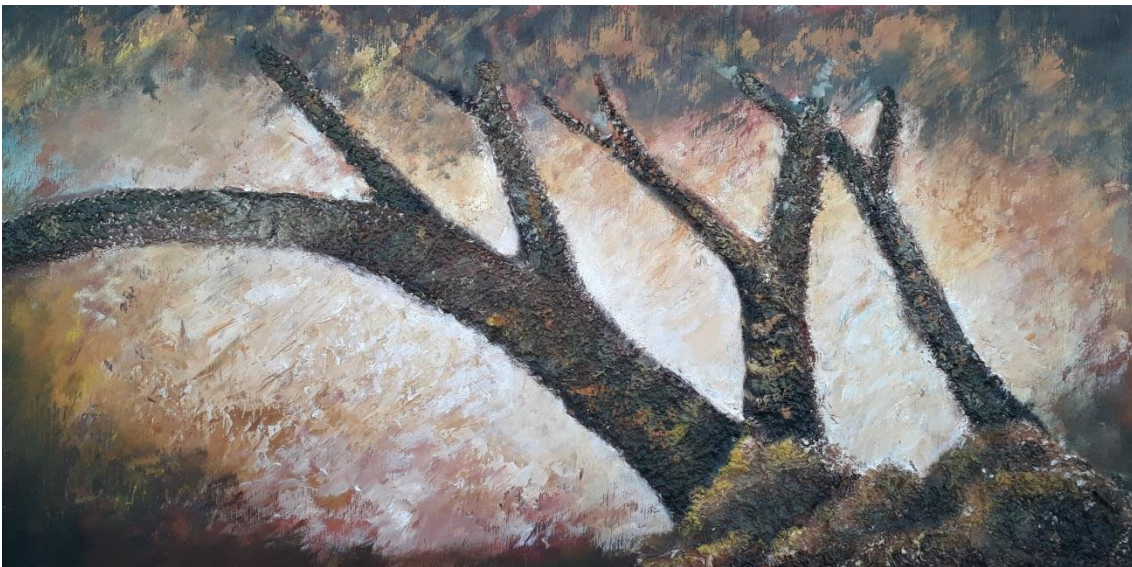


Fig. 29 – Ricardo Ramos - “Releitura de Paisagem”, assemblage com papel mache e acrílica sobre madeira, 40 cm x 80 cm, 2016.

A pintura a seguir resultou em uma série de estudos de composições que exploravam a relação de figura e fundo, montanha e céu.

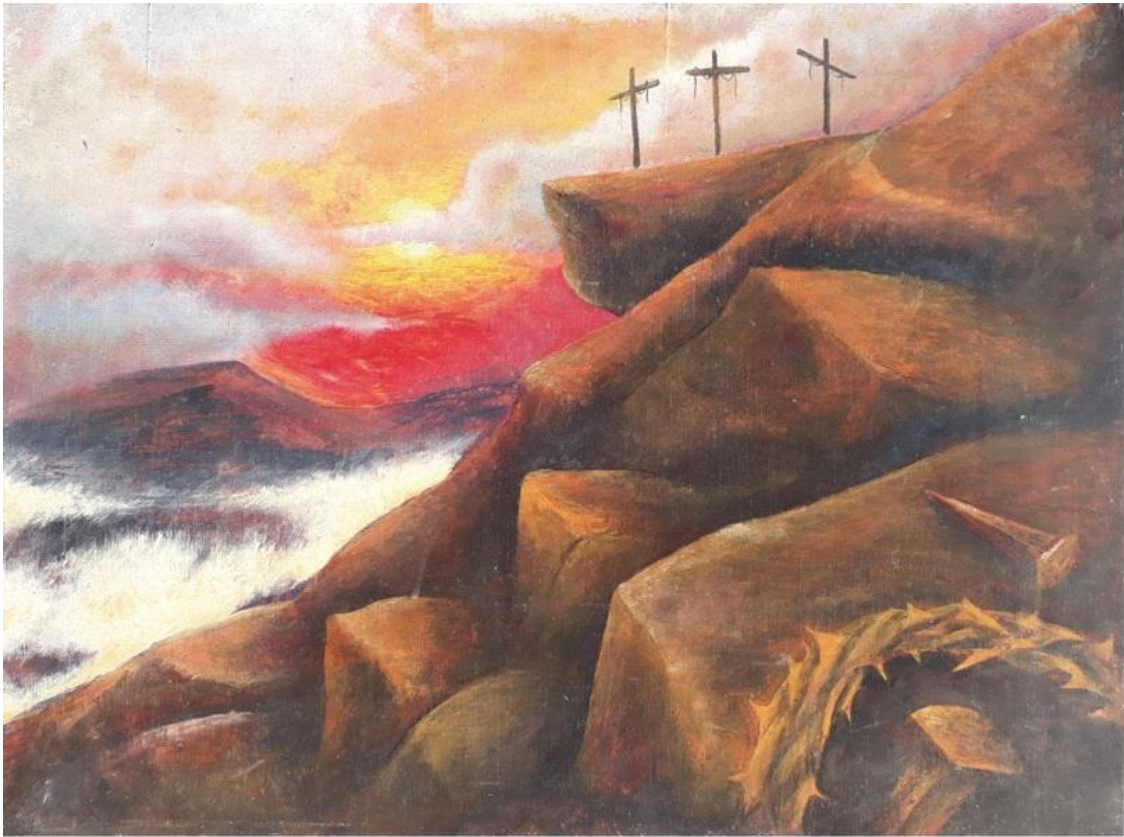


Fig. 30 Ricardo Ramos - "O calvário", óleo sobre madeira 60 cm x 80 cm, 2015.



Fig. 31 Ricardo Ramos – Estudo a nanquim sobre papel que se deu como desdobramento da pintura anterior e culminou na pintura "Colosso".

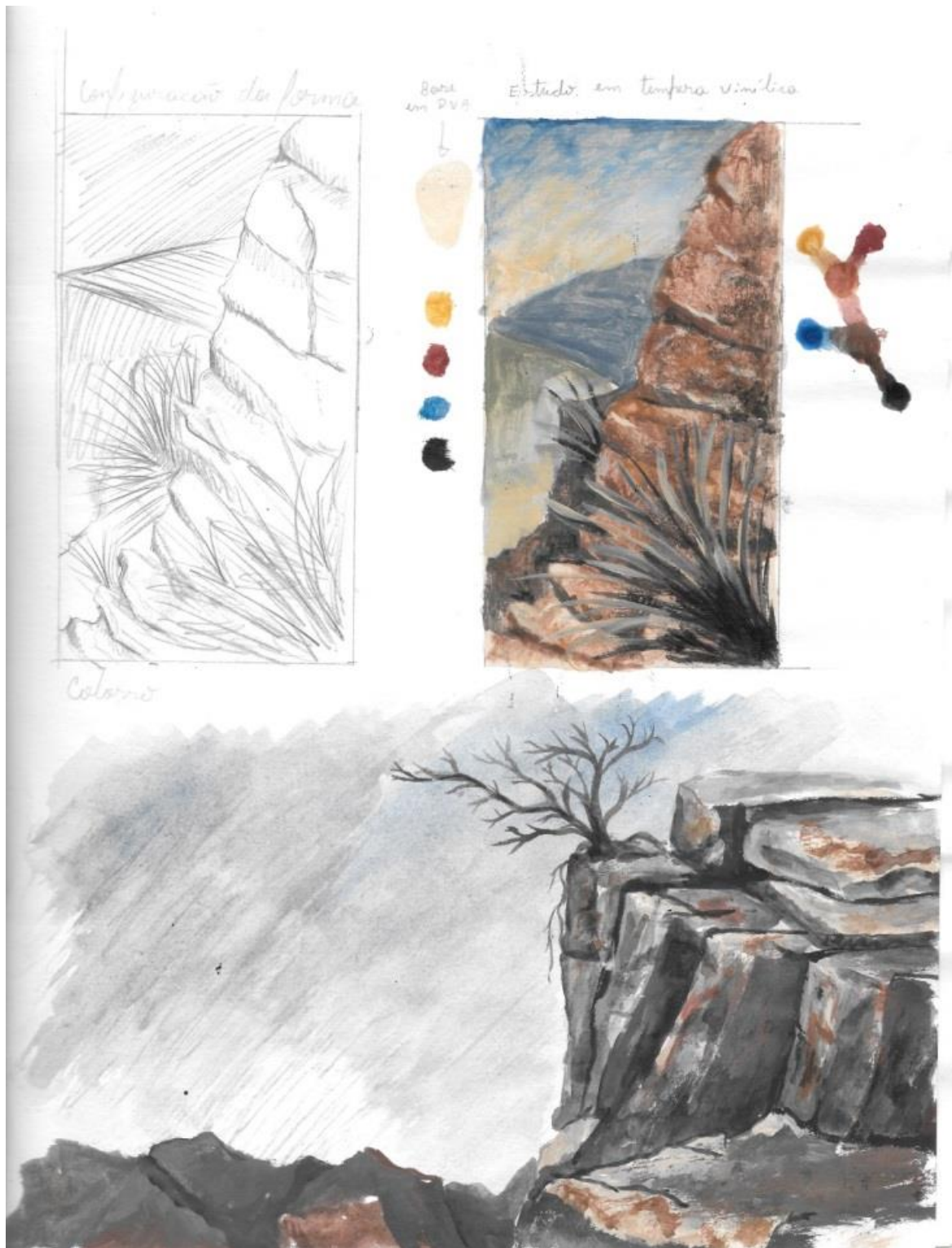


Fig. 32 – Página do caderno com estudo linear a grafite e estudos a tempera e PVA, que antecederam a pintura “Colosso”.



Fig. 33- Estudo em acrílica sobre tela e estudos compositivos lineares.

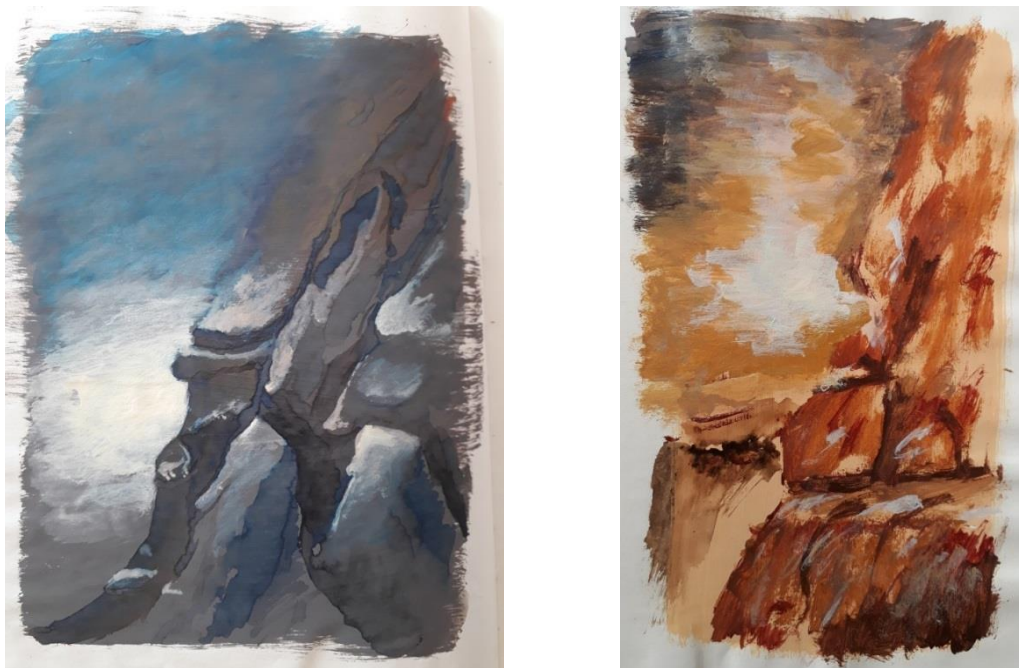


Fig. 34 – Estudos feitos com tinta PVA que culminaram na pintura “Colosso”.

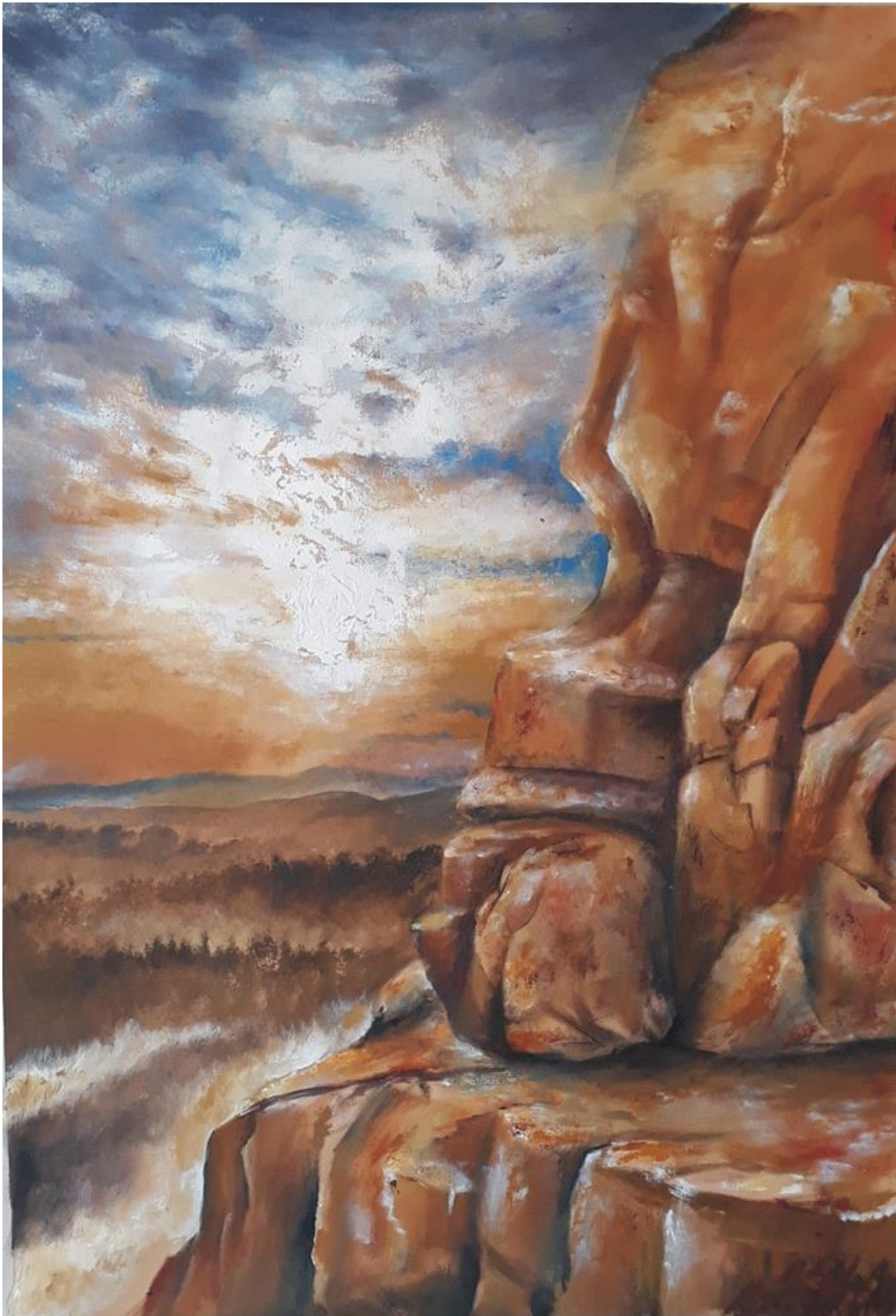


Fig. 35 Ricardo Ramos - "Colosso", acrílica sobre tela 110 cm x 75 cm, 2018.





Fig. 36 Foto que serviu de referência para a pintura “Rocha”.

Fig. 37 Estudo linear feito a grafite.

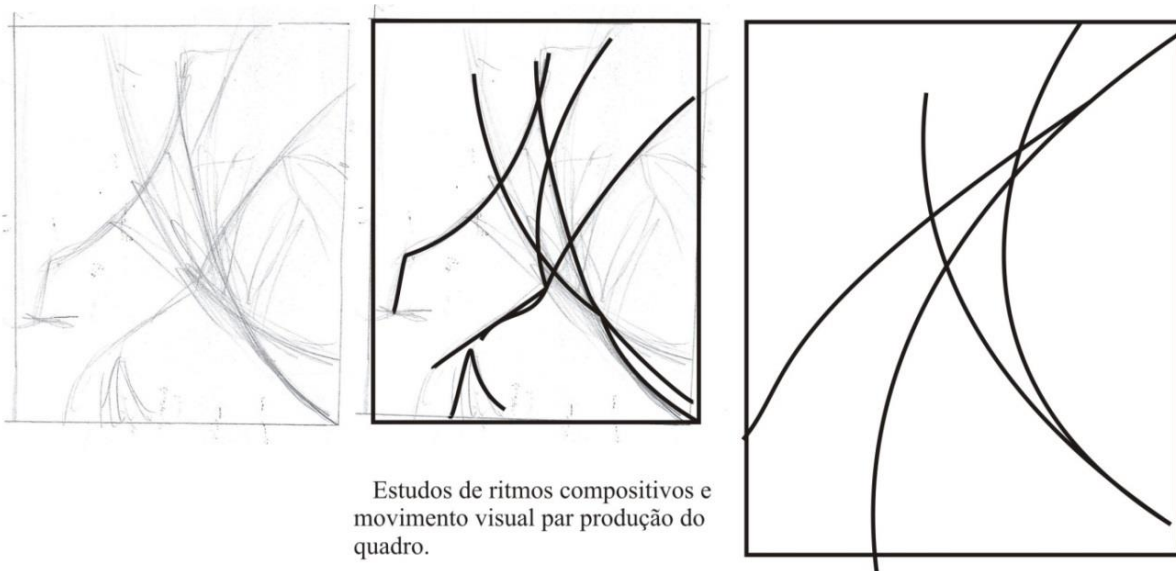


Fig. 38 Estudo dos ritmos compositivos feitos a grafite e software gráfico.



Fig. 39 Ricardo Ramos - "Rocha", acrílica sobre tela 153 cm x 100 cm, 2018.

## Capítulo 5. Do conceito de linha e mancha de cor

Ao se buscar uma harmonização entre tons antagônicos se produz um contraste que pode ser compreendido como um contorno externo entre figura e fundo. Neste caso os elementos semânticos da composição diferenciam-se uns dos outros, **não mais por uma linha**, mas por um efeito tonal.



Aquarela sobre papel 14,5 x 22,5 cm

Fig. 40 Estudo cromático de Aquarela sobre papel, 2020.

## Estudos cromáticos

Crontraste de quente e frio



Estudos executados em acrílica sobre cartão

Fig. 41 – Estudos cromáticos em acrílica sobre cartão, 2020.

Estudos de contrastes de cor

Contraste de complementares



Estudos de acrílica sobre cartão

Fig. 42 Estudo cromático em acrílica sobre cartão, 2020.

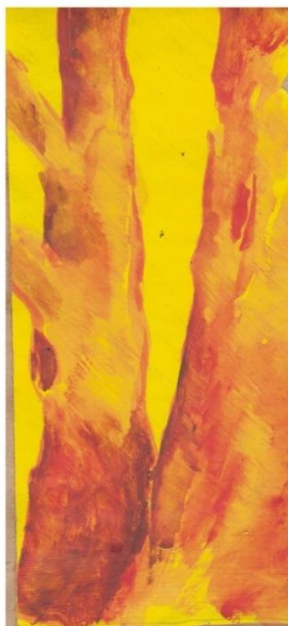
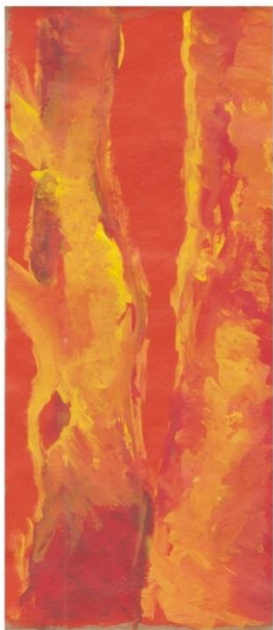


Tinta pva e acrílica sobre madeira 21 x 50 cm.

Fig. 43 Estudo cromático de PVA e acrílica sobre cartão e madeira, 2020.

## Harmonia cromática

Harmonia de análogas



Harmonia cromática produzida a partir de uma base de terras quentes, tais como ocre e terra de siena.

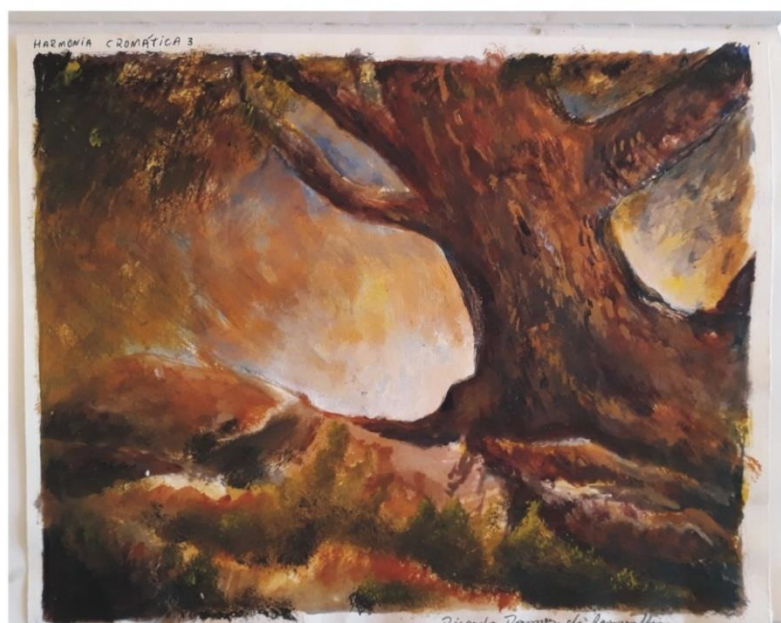


Fig. 44 Estudo de harmonia cromática, acrílica sobre papel, 2020.



Estudo tinta PVA sobre madeira 9 x 20 cm



Ricardo Ramos, acrílica sobre tela 60 x 95 cm

Fig. 45 Ricardo Ramos - "Árvore 1", PVA sobre madeira 20 cm x 9 cm, 2017.

Fig. 46 Ricardo Ramos - "Árvore 2", acrílica sobre tela 60 cm x 25 cm, 2018.





Ricardo Ramos, acrílica sobre tela 86 x 153 cm

Fig. 47 Ricardo Ramos - "Árvore 3", acrílica sobre tela 153 cm X 86 cm, 2018.

## 5. Considerações finais

A partir das considerações supracitadas nota-se que: a definição de uma pintura, enquanto linear ou pictórica, quando feita de modo a desmerecer uma em relação à outra é algo extremamente improdutivo ao fazer artístico pelo simples fato de que um pintor, durante seu processo de produção, seja no *atelier* ou *en plein air*, necessita lançar mão de todos os meios para representar plasticamente o motivo selecionado. Tal motivo funciona como uma âncora com a realidade para materializar de forma concreta algo que já existe no mundo das ideias. A representação pictórica traz ao mundo visível algo que está dentro do artista. É algo que vai além da imagem que os olhos veem como modelo, pois não se trata de um “espelho da natureza” e sim de um reflexo da alma criativa. Porque, ao focar a atenção no processo de criação, um estudioso ou apreciador das artes perceberá a grandiosidade do embate existente entre a linha e a mancha. Porque uma valida a outra no contexto da obra, seja no campo plástico ou semântico. Entretanto, o critério de ir mais para a linha ou para a mancha sempre estará relacionado, única e exclusivamente, a uma predileção do artista.

## REFERÊNCIAS

### **Bibliografia:**

Bíblia Sagrada, A.T. Eclesiastes. Bíblia de Estudo Pentecostal. Contendo: Antigo e Novo Testamento traduzida em português por João Ferreira de Almeida, Rio de Janeiro: CPAD, 2002.

-----, A.T. Provérbios, Bíblia de Estudo Pentecostal. Contendo: Antigo e Novo Testamento traduzida em português por João Ferreira de Almeida, Rio de Janeiro: CPAD, 2002.

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual (Uma Psicologia da Visão Criadora). São Paulo: Livraria Pioneira, 2005.

BUENO, Francisco da Silveira. Dicionário Escolar da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: FENAME, 1956.

CUNHA, Almir Paredes Cunha. Dicionário de artes plásticas. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019. p. 145. verbete: Linha.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da Língua Portuguesa. Curitiba: Positivo, 2007.

FRUTIGER, Adrian. Sinais & símbolos: desenho, projeto e significado: Adrian Frutiger; tradução Karina Jannini. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ITTEN, Johannes. The Elements of Color . New York: VNR company, 1970.

KLEE, Paul. Teoria del arte moderno. Buenos Aires: Ediciones Caldén, s/d.

LHOTE, A. Tratado del Paisaje. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1943.

MOTTA, Edson. Fundamentos para o estudo da pintura. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979.

PROENÇA, Graça. História da Arte. São Paulo: Editora Ática, 2004.

WOLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2015 (1ª Ed.1915).

### **Fontes das imagens:**

Figura 1: <http://www.portaldarte.com.br/04-pintura-rupestre/bisao-ALTAMIRA.jpg>

<https://s-media-cache->

<ak0.pinimg.com/originals/17/86/36/17863651ae3940d15907f538f38fba2.jpg>

<https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/men-loading-a-barge-on-the-stour-1827-john-constable.jpg>

[https://media.vam.ac.uk/media/thira/collection\\_images/2013GC/2013GC0441\\_jpg\\_l.jpg](https://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2013GC/2013GC0441_jpg_l.jpg)

[https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01146\\_9.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01146_9.jpg)

[https://media.vam.ac.uk/media/thira/collection\\_images/2013GC/2013GC0441\\_jpg\\_l.jpg](https://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2013GC/2013GC0441_jpg_l.jpg)

[https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N04/N04810\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N04/N04810_10.jpg)

[https://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/7YYNFW/\\$File/John-Constable-Hadleigh-Castle.JPG](https://pt.wahooart.com/Art.nsf/O/7YYNFW/$File/John-Constable-Hadleigh-Castle.JPG)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-sketches-d40679>

### **Sites consultados:**

[http://www.dezenovevinte.net/txt\\_artistas/ap\\_caderno.htm](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ap_caderno.htm)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-sketches>

<https://www.vam.ac.uk/articles/john-constables-sketches>

### **Trabalhos acadêmicos citados e consultados:**

Marcelo Duprat

**A Expressão da Natureza na Obra de Paul Cézanne**

Marcelo Duprat

**O Campo Plástico na Pintura de Paisagem**

MONIQUE DA SILVA DE QUEIROZ

**O PENSAMENTO PLÁSTICO NO ENSINO ACADÊMICO: UM ESTUDO DA CONSTRUÇÃO PICTÓRICA A PARTIR DE OBRAS DO MUSEU DOM JOÃO VI.** Rio de Janeiro

NELSON MACEDO

**A TEORIA ARTÍSTICA DA FORMA E AS DUAS VIAS DE FORMAÇÃO DA IMAGEM. (KANDINSKY E KLEE)**

Ricardo A. B. Pereira

**SÓCRATES AFASTANDO ALCEBÍADES DO VÍCIO: PEDRO AMÉRICO E LE CHEVREL - UMA ANÁLISE FORMAL COM BASE NOS 5 PARES DE CONCEITOS DE WÖLFFLIN**

**ANEXO**  
**Exposição Individual**



Exposição  
**Paisagens**  
Ricardo Ramos  
2021



### “Paisagens” - Pinturas de Ricardo Ramos

“Paisagem” é o nome que se dá a um dos mais tradicionais gêneros da pintura, encontrando-se exemplos na arte ocidental desde a Antiguidade, quando ainda não era estabelecida como tal, tendo sido muito praticada no Barroco pelos holandeses, ganhando diversos desdobramentos semânticos e técnicos até se tornar fulgurante através das obras de Turner e de alguns dos mais importantes impressionistas como Monet, Pissarro, Sisley entre outros. Com Van Gogh a paisagem ganhou uma dimensão psicológica que reflete toda a sensibilidade interior daquele artista quando tocado pelo estímulo da Natureza.

Ricardo Ramos, formando do curso de pintura da EBA-UFRJ, retoma a pintura de paisagem sob uma visão que trata de algo sobre o qual a Academia debateu calorosamente por um bom tempo, desde seu alvorecer em fins do século XVI, na Itália, até o século XVIII: a linha ou a mancha, qual destes elementos formais é o mais importante para a pintura? Sabedor, logicamente, que tal disputa deixou há muito de existir, o artista toma este antigo embate como uma questão de seu interesse pessoal, desdobrando-o em um conjunto de 14 obras plenas de energia e significação plástica. Em suas pinturas agrestes, linhas explícitas ou pressentidas em suas composições como impulsos dinâmicos, conjugadas com contrastes fortes de luz e sombra, dentro dos quais a cor e a textura também desempenham um papel dinamizador importante, travam um contato íntimo com as manchas. Isso demonstra que se no passado havia dois campos opostos na Academia quanto a linha e a mancha, na sua obra isso é apenas um pretexto para que sua imaginação recrie a Natureza de forma livre, com personalidade e poesia.

As árvores merecem em suas obras uma atenção toda especial, não no sentido meramente mimético, mas num sentido mais amplo, que mostra uma energia intensa que vem não só da seiva que extraem do fértil solo pictórico, mas também do seu cerne de artista. As rochas brutas e os céus agitados com nuvens fortemente texturizadas, formam outra característica marcante, apresentando-se de maneira dramática e, sob alguns aspectos, barroca.

No conjunto de árvores inclinadas para o lado esquerdo (“Árvores 1 a 3”) o tema é trabalhado com variações nas cores, modelado e fatura pictórica – sendo todas vigorosas, mas nunca iguais. “Árvore na rocha”, por seu turno, parece mostrar um encontro de titãs onde, no fim das contas, as forças naturais acabam se harmonizando sem, contudo, deixarem de exprimir seu poder individual. Em “Paisagem 1”, a rocha se torna uma montanha imponente, porém suavizada pela distância, enquanto os troncos intensamente modelados de uma árvore de casca grossa a emoldura a partir do primeiro plano, como que barrando a ascensão do cume montanhoso; ao pé da árvore e da montanha arbustos crescem cheios de vida. “Paisagem 1 – Releitura” nos mostra que, enquanto a montanha submergiu embaixo de camadas agitadas de grossas pinceladas de tinta branca, o tronco da árvore e suas ramificações tornaram-se tremendamente crespos devido a uma textura carregada de “espinhos”. A Natureza, em seu aspecto áspero e rochoso, se torna palco alegórico para a Crucificação na pintura “Calvário”. “Renascer” nos mostra uma velha árvore, quase morta, em contraste com um esplendido alvorecer onde, além do sol que desponta sobre as escuras montanhas, nuvens gigantes e densas tem um papel preponderante e igualmente alegórico. “Ferrovia” e “Ruína da Baixada” nos colocam diante de trechos pitorescos da periferia, sendo a segunda obra apresentada através de amarelos que dão uma qualidade um tanto sobrenatural ao velho pedaço de História que teima em ficar de pé no meio do matagal. “Colosso” e a obra seguinte, “Rocha”, colocam o observador na beira de vertiginosos precipícios, o primeiro feito com blocos de rochas vermelhas e o segundo com aglomerados de pedras musgosas nas quais se destacam grandes folhagens escuras. Por fim, “Troncos” são quase uma abstração em que os caules se tornam grossas linhas ascendentes recobertas por cores complementares transparentes.

Trata-se de um poderoso conjunto de paisagens que Ricardo Ramos apresenta na Macunaíma Virtual, fruto de suas pesquisas poéticas sinceras, repletas de expressão e sentimento de admiração pela Natureza. Ao observador cabe se deixar envolver pela força deste trabalho que, sendo a conclusão de uma etapa importante de aprendizado do artista, se mostra em plena via de crescimento – como uma jovem árvore.

Sucesso ao artista.

**Ricardo A. B. Pereira - Prof. Orientador**



**Galeria Macunaíma - Ricardo Ramos - "Árvore no 2",** acrílica sobre tela, 95 cm x 60 cm, 2018.





**Gal Macunaíma** - Ricardo Ramos - "Árvore na rocha", acrílica sobre madeira, 60 cm x 60 cm, 2018.



**Gal Macunaíma** - Ricardo Ramos - "Paisagem", acrílica sobre tela colada em madeira, 60 cm x 80 cm, 2015.



**Gal Macunaíma** - Ricardo Ramos - "Paisagem 2", acrílica sobre madeira, 60 cm x 80 cm, 2016.



**Gal Macunaíma** - Ricardo Ramos - "Rocha", acrílica sobre tela, 153 cm x 100 cm. 2018.