



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES / ESCOLA DE BELAS-ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES BASE (BAB)

CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

GABRIEL FELIPE MARIANO DA SILVA

DRE114033430

RECORDAÇÕES DE ALÉM MAR

**A Construção da Imagem Artística: Reflexões Críticas e Processos de
Aprendizagem Pictórica**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

RIO DE JANEIRO

2024

GABRIEL FELIPE MARIANO DA SILVA

RECORDAÇÕES DE ALÉM MAR

**A Construção da Imagem Artística: Reflexões Críticas e Processos de
Aprendizagem Pictórica**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito
obrigatório à obtenção do título de
Bacharel em Pintura, do
Departamento de Artes Base, da
Universidade Federal do Rio de
Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Duprat

Coorientador: Prof. Me. Nelson de
Macedo Silva

RIO DE JANEIRO

CIP - Catalogação na Publicação

118r SILVA, GABRIEL FELIPE MARIANO DA
 RECORDAÇÕES DE ALÉM MAR / GABRIEL FELIPE MARIANO
DA SILVA. -- Rio de Janeiro, 2024.
 65 f.

 Orientador: Marcelo Duprat Pereira.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2024.

 1. Pintura. 2. Imaginário;. 3. Poética;. 4.
Contemporâneo;. I. Duprat Pereira, Marcelo, orient.
II. Título.

2024

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

RECORDAÇÕES DE ALÉM MAR

GABRIEL FELIPE MARIANO DA SILVA / 114033430

2ª SEMESTRE DE 2024

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.

APROVADO EM:

PROF. DR. MARCELO DUPRAT

PROF. DR. RAFAEL BTESHE

PROF. DR. RICARDO A. B. PEREIRA

1. ÍNDICE	
2. RESUMO	
3. INTRODUÇÃO.....	7
4. PRIMEIRAS RECORDAÇÕES.....	8
5. UM CHAMADO AO ESTADO DE COISAS	10
6. O ESTADO DA INVESTIGAÇÃO.....	15
6.1. OS PINTORES COMO FONTE DE ESTUDOS.....	17
6.2. ENBA COMO FONTE DE ESTUDOS.....	18
6.3. CONTATO COM A PINTURA DE CÉZANNE.....	20
6.4. CÓPIA - ECCE HOMO.....	28
7. IMAGINÁRIO E POÉTICA.....	35
7.1. CONTEXTO.....	35
7.2. CONSTRUÇÃO DO CAMPO IMAGINÁRIO.....	36
7.3. O PROCESSO DO DEVANEIO.....	39
8. ANÁLISES DAS COMPOSIÇÕES AUTORAIS.....	45
8.1.O NEGRINHO DO PASTOREIO.....	45
8.2..O POETA.....	52
8.3. A SAMARITANA.....	57
9. ENCERRAMENTO.....	63
10. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64

RESUMO

Este documento relata o processo criativo das pinturas no projeto intitulado "Recordações de além mar", de Gabriel Mariano. O autor relata em prosa os acontecimentos e etapas que o levaram a aproximar-se de algumas questões fundamentais no campo da pintura. Este texto detalha as várias fases do processo de criação, desde o surgimento dos motivos, à pesquisa de referências, a criação de um campo semântico, estudos preliminares e a finalização dos trabalhos.

O autor fundamenta suas vivências buscando referências na realidade, descritas previamente pela tradição dos pintores. A construção semântica baseia-se nas obras de Gaston Bachelard.

Palavras-chave: Pintura; Artes; Imaginário; Poética; Contemporâneo;

ABSTRACT

This document reports on the creative process behind the paintings in the project titled “Memories from Overseas” by Gabriel Mariano, included in this document from July 2024. The author narrates, in prose, the events and stages that led him to explore fundamental questions in the field of painting. This text details the various phases of the creative process, from the emergence of themes to reference research, the creation of a semantic field, preliminary studies, and the completion of the works.

The author grounds his experiences by drawing references from reality, previously described within the tradition of painters. The semantic construction is based on the works of Gaston Bachelard.

Keywords: Painting; Arts; Imagination; Poetics; Contemporary;

INTRODUÇÃO

“Recordações de Além mar”, tenta captar o devaneio como uma experiência poética. Ele aponta como nossa mente pode viajar e criar novos contextos ao se deparar com certos estímulos cotidianos, seja uma situação, um objeto ou um fenômeno natural. Esse movimento do devaneio transforma pequenos momentos em algo maior, associando memórias e sensações com o desconhecido ou o imaginado.

O título traz uma reflexão que surge a partir dos momentos que eu fitava o horizonte quando criança e me perguntava: o que existe além? Este momento é particularmente envolvente, pois é uma pergunta que transcende a infância e que toca no desejo universal de explorar e entender o que está além do que conseguimos ver, não obstante é o mesmo questionamento que podemos ter diante de uma pintura. Essa reflexão simples pode carregar consigo uma curiosidade que talvez nos acompanhe por toda a vida.

O texto a seguir tem a intenção de demonstrar o desenvolvimento de uma postura adequada às questões que envolvem a construção de uma imagem artística por meio da pintura. O texto será conduzido de forma narrativa e reflexiva, com base em minhas memórias e experiências pessoais, passando pelas primeiras impressões com os elementos formais até a construção de uma imagem poética.

Início com minhas recordações de infância, momentos em que percebi e convivi com alguns fenômenos causados pela luz, os recortes feitos pelas sombras e apego a objetos que me rodeavam - elementos que mais tarde definiriam minha sensibilidade artística.

A partir dessas lembranças, o trabalho avançou para uma análise das influências que marcaram meu processo de formação, com destaque para os estudos e escritos de grandes mestres da pintura, como Ticiano e Cézanne. No texto também é discutido o contato com a tradição acadêmica e os desafios de transpor essa herança de possibilidades para o contexto contemporâneo.

Abordo como foi o meu processo de concepção sobre a imagem poética. Amplamente abordado por poetas e pintores, mas que nesse caso é usado como base teórica o filósofo e poeta Gaston Bachelard, tratando mais precisamente sobre o imaginário e o devaneio e que têm sido uma importante referência na compreensão do meu próprio processo criativo.

Por fim, o texto culmina na descrição e análise de cinco pinturas. Em cada uma delas, abordo as questões técnicas, formais, poéticas e semânticas envolvidas.

PRIMEIRAS RECORDAÇÕES

Os acontecimentos aqui impactam tudo que faço até hoje. Em minha infância, lembro-me sempre de um certo suspense no tempo, como se houvesse uma eterna espera. Como se algo estivesse prestes a acontecer, mas entre dias, nada ocorria.

Durante o período de férias, ou ao final do dia depois da escola, havia fenômenos que sempre se repetiam e me chamavam mais atenção. Não havia irmãos para brincar, tampouco existiam brinquedos disponíveis, então, me restava brincar com a imaginação alimentada pela TV e olhar com curiosidade os objetos e utensílios dispostos em casa. Gostava de ser acordado pela imaculada luz do sol, gostava de ver o frescor que dava aos objetos que tocava e as sombras frias e bem iluminadas que provocava nas paredes, com reboco aparente, em contraste com o amarelo luminoso que entrava pela janela. Depois do sono da tarde, lá estava ele novamente. Desta vez bem de frente a uma grande janela que havia na sala. O sol já permitia ser encarado de frente, porém com resistência. As sombras eram bem marcadas, escuras, como se aquele breu fosse capaz de nos afogar. Um silêncio e muito calor pairavam por todo o tempo. Neste momento, também sacudiam-se mais os lençóis de cama floridos no varal. Observava com muita atenção as partículas de poeira fazendo um balé no ar, reveladas pelo fecho de luz, que se moviam bem devagarzinho em direção ao chão. Eu interrompia as coreografias, soprando-as para mudarem de direção e retardar sua queda, ou projetando sombras com as mãos e objetos, passando a observar as formas no chão ou na parede. Ficava de joelhos, encostava a orelha no chão e fitava a extremidade entre a sombra da luz

dourada, que ganhava território contra a massa negra que recuava em direção à saída da sala. A luz dourada não diminuía, não naquele momento, mas aos poucos, sim, ia sumindo... apagando. Aos poucos, ouvia-se um bolero vindo do bar do Seu Manel, começava-se a ouvir os acenos de chapéu, o murmurinho das senhoras fofoqueiras sentando-se nas calçadas, as crianças começavam a correr, o som dos televisores, as luzes se acendiam e, finalmente, a noite chegava, levando embora o silêncio.

Já havia energia elétrica naquele canto da rua, no entanto muito instável. Não demorava muito para que toda a rua iluminada pelas cordinhas com lâmpadas penduradas fosse apagada novamente por imposição de um mau tempo. Eu corria para a janela com a curiosidade de saber se havia apagado apenas em casa. A gritaria no instante do apagão denunciava: "Foi geral". E aos poucos o ambiente era absorvido por outra atmosfera, a das velas. O murmurinho nas ruas aumentava, pois as pessoas não aguentavam o calor dentro das casas. As janelas iam sendo tingidas por um laranja, que se misturava à penumbra, e as sombras se desenhavam novamente.

Aqueles pequenos fragmentos de estrelas me encantavam. Tal qual um infante prometeu, roubava um pequeno acendedor de faíscas junto a um pálido bastão curto, com a vida útil pela metade. Carregava-o para um canto da casa mais seguro, onde ficaria protegido do vento e longe das repreensões de minha mãe. Primeiro, tentava dar alguma alma àquele pequeno bastão. Não tinha muitas habilidades com tal instrumento. Quando finalmente o punha para funcionar, meus dedos, ainda muito pequenos e de pele fina, não resistiam por um tempo suficiente, de modo que os queimava antes que o pavio fosse desenterrado do meio da cera. Depois de um certo tempo e ter ferir razoavelmente a ponta dos dedos, finalmente tinha acesso àquele mísero pedaço de cordão. O pequeno pavio era capaz de dar somente um ínfimo do seu potencial, porém, obtê-lo já representava uma grande conquista. Aquela pequena chama deveria ser capaz de fazer a cera pingar. Entretanto, ao virar demais a vela, as lágrimas escorriam para o curto pavio e apagava a chama imediatamente. Resignava-me. Fizera-me tentar novamente a empreitada que, aliás, já não partiria do zero, embora os dedos ainda doessem muito. Quando finalmente conseguia acendê-la e colocá-la para pingar, repousava

de maneira jeitosa sua base sobre as gotas antes que endurecesse. Jeito esse que reproduzi dos adultos da casa. Agora era esperar a chama crescer. De maneira muito distante e insignificante, repetia um dos atos da criação. Fitava aquele fragmento luminoso como um Deus observa o universo. De alguma forma, todas as chamas estão ligadas. Ainda afoito com o recém-acontecido, parecia ter arrumado brinquedos para manipulá-los. Olhava em volta para ver se ninguém estava me observando. Olhava para a palma de minha mão e observava sua coloração influenciada pela chama. Aproximava vagarosamente para tentar perceber até onde suportava o calor. Fechava a mão e observava o contraste de claro-escuro e sua divisão. Até perder totalmente o pudor diante da chama e ficar passando os dedos por dentro do fogo, rápido e devagar. Quando era descoberto em minha travessura, ouvia as repreensões de minha mãe: “Você vai se queimar, menino! Se você se queimar, aí você vai ver!”, “Criança faz *chichi* na cama”. Eu realmente tinha mais medo de fazer *chichi* na cama do que de me queimar. Porém, voltava minha atenção à chama. Observei: “Ao lado da chama não queima, só ilumina. E em cima?” Sentia como um punhal atravessando minha mão. Mesmo muito mais alto, aquela chama ainda me alcançava. Não via mais sinal de fogo, só o calor penetrante. Um fio invisível que parecia ir até o teto, talvez até o céu, se religando a alguma chama maior. As possíveis queimaduras não foram o suficiente para interromper a interação com o fogo.

Passada a euforia, observava apenas. Sentado no chão, abraçava as pernas e admirava o tremular da chama. Olhava como as cores eram quentes, embora houvesse ali um azul, que sempre me pareceu muito incoerente com todo o resto. Como poderia existir um azul tão próximo do amarelo que em momento algum se tornasse verde? Nem por um instante, nunca. Um dos mistérios do fogo para mim.

UM CHAMADO AO ESTADO DE COISAS

Apesar das experiências propostas com relação à prática da criação artística, comumente difundidas pelo curso, ainda não sentia segurança e identificação com nenhuma delas. Tinha a ciência de que o curso não foi feito para atender minha expectativas e com total clareza disto. Porém, não eram claras as questões que

envolviam a origem à imagem artística e as suas circunstâncias. E para mim isso era angustiante. Naquela altura do curso, por fim, já me sentia a ver navios.

Em uma aula ministrada pela Professora Monique Queiroz, pude fazer observações relevantes sobre minha situação. Ela estava expondo uma série de fotografias que seu esposo, o também professor Rafael Bteshe, havia registrado em visita ao Museu Dom João VI. Ao final da aula, foi exposta uma pintura que chamou a atenção de todos na sala: a obra 'Anchieta escreve o poema à Virgem', do pintor Lucílio de Albuquerque, de 1906. Quando a imagem da pintura foi projetada de forma ampliada na parede branca da sala, todos ficaram espantados com tamanha beleza. O alvoroço foi ainda maior quando um dos professores trocou a imagem projetada por uma fotografia que focava na cabeça da figura. Todas aquelas pinceladas davam a impressão de serem acidentes, harmoniosamente desencontradas, formando um mosaico colorido que configurava a cabeça do personagem em questão.

As primeiras observações que obtive foram as dos meus colegas de classe. Exclamações como: "Meu Deus, isso não pode ser possível", "Eu não seria capaz", ou a minha favorita, "Isso era feito naquele tempo, hoje não temos mais tempo para fazer algo assim", e outros comentários semelhantes. Eu estava muito feliz de ver algo realizado por um pintor brasileiro, algo que tinha visto em Delacroix através de livros. E eu estava na escola onde aquela obra foi realizada, naquele momento, me senti privilegiado.

A professora informou que era uma pintura feita para concorrer ao prêmio de viagem, um concurso que existiu até o início do século XX. Com isso, meus sentimentos de alegria duraram pouco e pude fazer esta observação: aquele homem teria feito esta obra com os conhecimentos adquiridos durante o tempo de sua formação. Não estamos nos referindo a um pintor experiente, mas a um jovem pintor, ainda aluno. O tempo que ele teve de formação era semelhante ao meu; talvez tivéssemos relativamente a mesma idade. Eu não estava nem mesmo próximo de fazer algo semelhante. Devo deixar claro que não estou me referindo apenas ao teor estético, mas à relevância artística. Fui levado a pensar quais foram

as circunstâncias em que Lucílio foi inserido e qual a distância estava em relação à minhas considerações.

Percebendo a considerável falta de consciência em relação ao meu estado como aluno e o quão distante eu estava de me tornar, ao menos, um pintor mediano, pude ficar mais atento às possíveis pistas de uma potencial investigação que estaria por vir.

Durante uma conversa com o professor Marcelo Duprat, ele fez uma afirmação corriqueira que, desta vez, me atingiu de forma significativa: 'O mais importante sempre será o processo'. No entanto, a palavra 'processo' passava por um esvaziamento de sentido, ela estava popularizada e tudo era rotulado com este nome. O assunto também era abordado recorrentemente nas palestras do professor Nelson, que, por sua vez, numa tentativa de alertar os alunos, chamou a atenção para a seguinte postura: 'O pintor tem que ter disciplina para trabalhar'. Acabei meditando um pouco sobre esta frase.

Na frase, a preposição 'para' indica o propósito ou finalidade da disciplina. Portanto, a disciplina antecede o ato de trabalhar, ou melhor dizendo, o ato de pintar. Então, como adquirir disciplina na pintura sem ser por meio do próprio ato de pintar?

Dando sequência à análise, o sentido da palavra 'disciplina' deriva do verbo latino 'discere', que, entre outras definições, significa: aprender. Ou seja, era necessário aprender algo antes de pintar. Mas afinal, aprender o quê?

No mesmo período, o Prof. Cláudio Valério, durante uma conversa em uma visita ao seu ateliê em Niterói, disse: 'Todo o problema da pintura é antes um problema formal de desenho', enfatizando onde deveríamos prestar atenção ao construir uma imagem. Ou seja, a pintura é um ato de desenhar. Ou ainda, uma das minhas afirmações favoritas: 'A Pintura é um desenho colorido', escrito por Antônio Parreiras em seu diário.

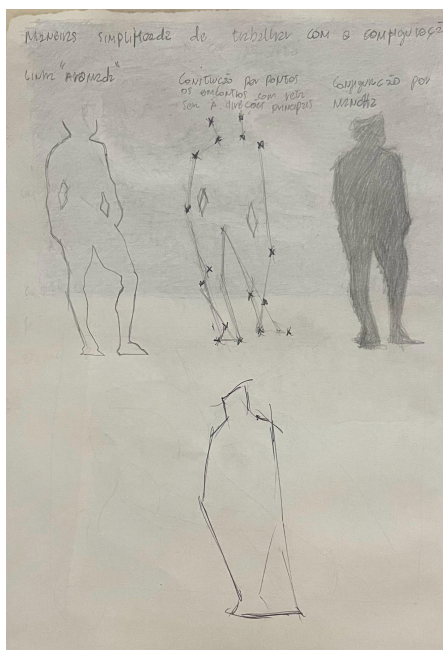
Concluí, então, que o ato de pintar não se difere em nada da atitude de desenhar. Resolvi visitar as aulas onde o tema era majoritariamente o desenho. No mesmo período, estava como monitor de Desenho I, ministrada pelo falecido professor Ricardo Newton. Tive a oportunidade de observar com atenção o que eu realmente havia aprendido e o que deixei passar — diga-se de passagem, muita coisa. Também observei as dificuldades dos novos alunos e vi neles dificuldades que ainda existiam em mim. Porém, com o devido distanciamento das demandas do início do curso, tomei o compromisso pessoal de buscar a experiência autêntica à qual os professores se referiam a cada assunto abordado. Deixei um pouco de lado as aulas de natureza filosófica e as que se preocupavam demasiadamente com a técnica de materiais, limitando o campo de interesse às possibilidades do carvão e da pintura a óleo.

É preciso esclarecer que ao entrar na faculdade, já tinha adquirido alguma 'bagagem' referente ao desenho. Porém, eram recursos inúteis e que, de algum modo, precisavam ser readequados para a assimilação de novas experiências. Um percurso que transcorreu a duras penas e que, de certa forma, atrapalhou a compreensão de quando o Nelson se referia à imagem artística ou ao processo formador.

Aprender a ver uma imagem artística tal qual um pintor era realmente uma dificuldade, pois anteriormente não percebia o desenho como um campo de fenômenos, identificava apenas o motivo referido. Em outras palavras, ignorava totalmente os elementos formais que a compunham, identificando somente o objeto representado e atribuindo a diferença entre as imagens a um 'estilo' do pintor. Olhar o desenho como desenho, como um conjunto de fenômenos em si mesmo, foi um percurso lento e dividido por etapas. Foi preciso dar-me conta de que a realização de uma imagem artística é composta através de um ou mais fenômenos plásticos, o que chamamos de Elementos Formais. Para esclarecer isso, o professor Nelson afirmava: 'A pintura não é uma imagem unívoca, é uma sobreposição de desenhos antônimos'. E o professor Duprat ilustrava com: 'São como várias camadas de vozes em um coro'.

Durante as aulas do Prof. Nelson, os elementos formais "linha" e "claro-escuro" eram assuntos constantemente repetidos. Era fundamental que identificássemos esses elementos separadamente e, a princípio, aprenderíamos algumas possibilidades e suas correlações no processo de desenhar. Inicialmente, fazíamos algumas cópias, lidando com os elementos formais, por assim dizer, já provocados por algum pintor de referência. Isto, muito lentamente, ia nos dando poder de sugestão. Mais tarde, partimos para o desenho de observação do natural. Devíamos iniciar os desenhos lançando mais ou menos algumas direções de linhas, o que depois viria a ser sobreposto com possibilidades mais elaboradas do mesmo elemento, selecionando aqueles momentos a serem salientados e anulando outros. O mesmo processo se repetia com o desenho de configuração da mancha e a relação de claro-escuro.

O dilema central dessa prática era a transposição da figura percebida para a atitude onde manifestaríamos os elementos formais abstratos no papel. E era esse o problema central que tratamos nas aulas de desenho com modelo vivo. Insisti por um longo tempo nessa prática, não exatamente de "desenhar o modelo", mas de transpor o que estava vendo para o campo visual, para uma potencial experiência com os elementos formais.



Anotação ilustrativa de possibilidades para a distribuição do objeto no papel.

Também éramos instruídos a algo que ele chama de Postura, que são boas práticas que um pintor desenvolve para o seu amadurecimento. Por sua vez, deveriam ser adquiridas através dos registros escritos, principalmente dos pintores, mas também de poetas, músicos, atores, cineastas, teatrólogos e tudo que nos aproximasse da realização artística. Assim, poderíamos saber como um artista realmente imagina, o que pensa, como vê o mundo, o que o motiva. O segundo passo era encontrar o quadro de circunstâncias. Quais experiências, afinal, desencadearam este ou aquele resultado? Desse modo, poderíamos observar por si próprio o campo de possibilidades sugerido pelas leituras.

Para todas essas questões, foi criada uma rotina de estudos tornando frequente o contato com a produção artística. Com o tempo, passou a ser necessário formular algo que condensasse toda esta esfera de estudos, a grosso modo, nomeada de “a disciplina para o processo formador da imagem artística”. Assim, percebi que, para compreensão, seria necessário aprender o que é o “processo formador”, do qual as obras que conhecemos também surgiram. A partir disso, tratei de reconhecer e distinguir cada um dos elementos que compõem a imagem artística (linha, claro-escuro, cor), aprender a observar suas características, diferenciar seus efeitos, relacionar suas possibilidades visuais entre si, entender o tempo adequado de ativar qualquer um dos elementos no campo visual e tornar-me íntimo, a meu modo, de cada um dos elementos formais. E isto tudo começa quando aprendemos a segurar o carvão na frente do papel, reconstituindo a atitude do primeiro humano, que por meio de um impulso interior, atreveu-se a realizar esse mesmo feito, em alguma parede de alguma caverna, em algum lugar longínquo no início do mundo. Finalmente foi tornando-se mais claro o que era essencial para a construção de uma imagem, pude tomar consciência do que poderia ser o tal “processo”.

O ESTADO DA INVESTIGAÇÃO

Com a diversidade de influências históricas que compõem o curso de pintura, na EBA, o aluno deve se manter atento para não se perder no meio de tantas propostas. No meu caso, o que eu imaginava realizar parecia estar errado ou

inadequado, pois não se assemelhava às tendências de arte contemporânea ou à arte conceitual, em alta no período.

Durante este momento, as investigações voltaram-se para os estudos dos pintores, sob a orientação do professor Nelson, e, paralelamente, os estudos históricos e metodológicos extraídos da ENBA. Então, tomei uma decisão pessoal: abster-me de usar materiais a óleo, exceto para estudos menores de pintura, concentrando-me nos fenômenos que poderiam ser provocados pelo carvão, na cópia de pintores e nos desenhos do natural.



Carvão sobre papel

OS PINTORES COMO FONTE DE ESTUDOS

Há alguns anos, o professor Nelson havia dado início a um projeto de pesquisa voltado a explorar aspectos formais das imagens artísticas deixadas pela tradição dos pintores, do Paleolítico até o século XX. A pesquisa era realizada através de uma série de exercícios voltados a extrair aspectos visuais das obras.

Com as experiências, podíamos observar um tipo de engenharia reversa ou, então, observar uma espécie de depuração com relação às obras, revelando aspectos do processo e distinguindo os fenômenos de linha, claro-escuro e cor. Um outro acontecimento de muita importância no campo do desenho é o fenômeno da configuração, que, neste caso, tornava mais evidente o modo de trabalho de cada pintor e, de maneira geral, o estilo adotado à época. A configuração pode ter a forma de um fragmento inominável ou a forma total de um ente do mundo perfeitamente identificável. E só pode ser construído com os elementos formais citados acima.

Existem alguns efeitos fundamentais no campo do desenho que eram levantados nos desenhos partindo dos pintores. Havia os aspectos do estudo da Gestalt, referentes às características da linha e configuração, chamados *TAKETI* e *MALUMA*. Sobre os aspectos da linha, observava-se quando o elemento tinha um caráter mais descritivo, referente ao objeto, ou quando apresentava um caráter mais autônomo. Também se destacava o fenômeno nomeado de conjuntos gráficos, que são agrupamentos delimitados por grupos de pequenos pontos ou traços.

Sobre o claro-escuro, havia exercícios de mapeamento da distribuição dos tons de cinza no campo visual e atividades de observação da modulação, que é a passagem de claro a escuro dentro de uma configuração. Observávamos a relação de recorte e fusão entre as áreas de configuração, desenhávamos as relações dos fenômenos físicos de luz e sombra, e desdobrávamos como cada pintor trabalhou em seu tempo. Nos aspectos cromáticos, identificávamos as famílias cromáticas e aspectos da cor em geral. Tudo era identificado à medida que desenhávamos, adentrando no processo de cada pintor.

Quando tive acesso aos exercícios, o projeto de pesquisa não era mais oferecido, contudo pude realizar as atividades. Eram experimentações que

tornavam o aluno mais próximo das obras e seus autores, expandindo a sensibilidade do aluno e agregando ao seu campo de ação novas possibilidades formais que poderiam ser integradas ao processo de criação.

ENBA COMO FONTE DE ESTUDOS

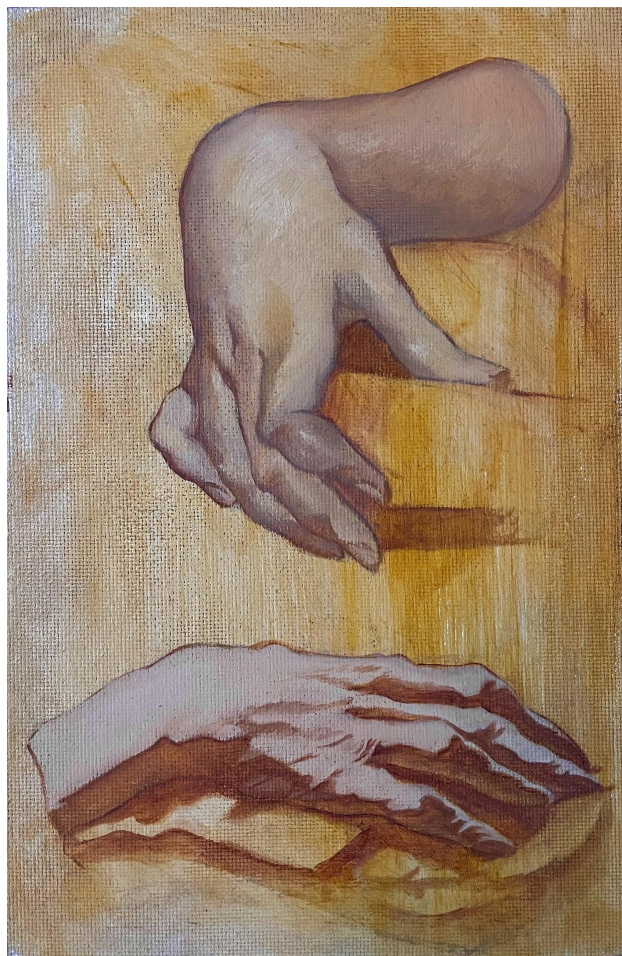
O segundo método de estudos adotado, e realizado paralelamente ao anterior, foi uma tentativa de realizar os processos de desenho referenciados na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Partindo das recomendações dos programas de aulas, escritas pelo pintor e, à época, presidente da Escola, Rodolpho Amoedo, acreditei que deveria me conscientizar dos processos de criação artística desse período, já que, de certa forma, nos foram dados como herança pela Escola. Isso me fez compreender as principais questões referentes à formação dos pintores na época e os atritos gerados com as gerações seguintes.

Quando finalmente retomei os estudos com a tinta a óleo, em conversa com a prof.^a Dalila, foi comentada a existência de um texto que era entregue aos alunos da ENBA no início da formação, o qual ainda havia exemplares na biblioteca. Era um pequeno livreto em um único volume nomeado "Arte de pintar a óleo", de Thomas Bardwell, traduzido do original por um tradutor anônimo, que faz algumas ressalvas sobre o conteúdo do escrito. O documento em questão se trata de um manual de boas práticas para agilizar o processo de adaptação à pintura a óleo.

Me concentrei nos assuntos de natureza processual da segunda parte, onde, a partir da experiência do próprio pintor, são eleitos alguns procedimentos para a obtenção de determinados efeitos referentes à "carnação", termo muito utilizado no período. Percebi, pela objetividade da escrita, que as instruções eram para alunos com experiência formal ou que já tinham poder de representação no desenho.

No livro, Bardwell sugere algumas misturas, mencionando os matizes de maneira geral. Ele sugere uma aparência tonal e as possíveis misturas, estabelece uma ordem na aplicação das camadas e, por fim, os acidentes a serem evitados. No entanto, é natural para o período não haver em nenhuma parte do documento

referências visuais, exigindo hoje um certo esforço de imaginação. Portanto, era necessário buscar referências e fazer testes do processo. Admito que não me agradavam em nada as pinturas do pintor inglês, porém, como o interesse era absolutamente técnico, apliquei os métodos sobre as pranchas de outro documento da época, as pranchas do Curso Charles Bargue, como, por exemplo, as reproduções das pág. 36, 40, 57 e 58.



Descrição

Estudo - 2018

Óleo sobre mdf

24X37cm



Descrição

Estudo - 2022

Óleo sobre papel

24x33cm

Originalmente, essas pranchas de exercícios deveriam ser realizadas com grafite ou carvão, no entanto, reproduzi-las a partir do óleo foi uma maneira de reciclar meu contato com a técnica.

O CONCEITO COM A PINTURA DE CEZANNE

A partir de então, desenrolaram-se algumas experiências que surgiram ao acaso, mas que, não obstante, ainda se conectavam com o processo de pesquisa anterior e foram de fundamental importância, talvez as mais importantes para esta etapa.

Nesta em particular, estava no ateliê onde o Nelson também leciona. O exercício daquele dia era reconstruir uma imagem de Cézanne, tal como o próprio

teria feito. Esta postura requer um tanto de paciência e confiança no processo, pois em alguns momentos era forte o impulso de abandoná-lo.



Paul Cézanne, 1904

Óleo sobre tela

64,3 x 48,9 cm

A construção surgiria através da feitura de um “mosaico”, formando aos poucos as áreas do quadro, de maneira aparentemente desordenada ou indireta. A instrução era simples: “Vai fazendo as misturas de modo aproximado e toca na tela, vai jogando aqui e ali até fechar a composição”. O desafio é não se deixar levar pelo impulso de representação e conter a pressa de afirmar os objetos que virão a ser representados. Acabei por ter duas experiências que julguei bastante satisfatórias. A mistura das tintas antes de tocar na tela demanda um trabalho de paleta muito maior que qualquer outra postura que já havia assumido.

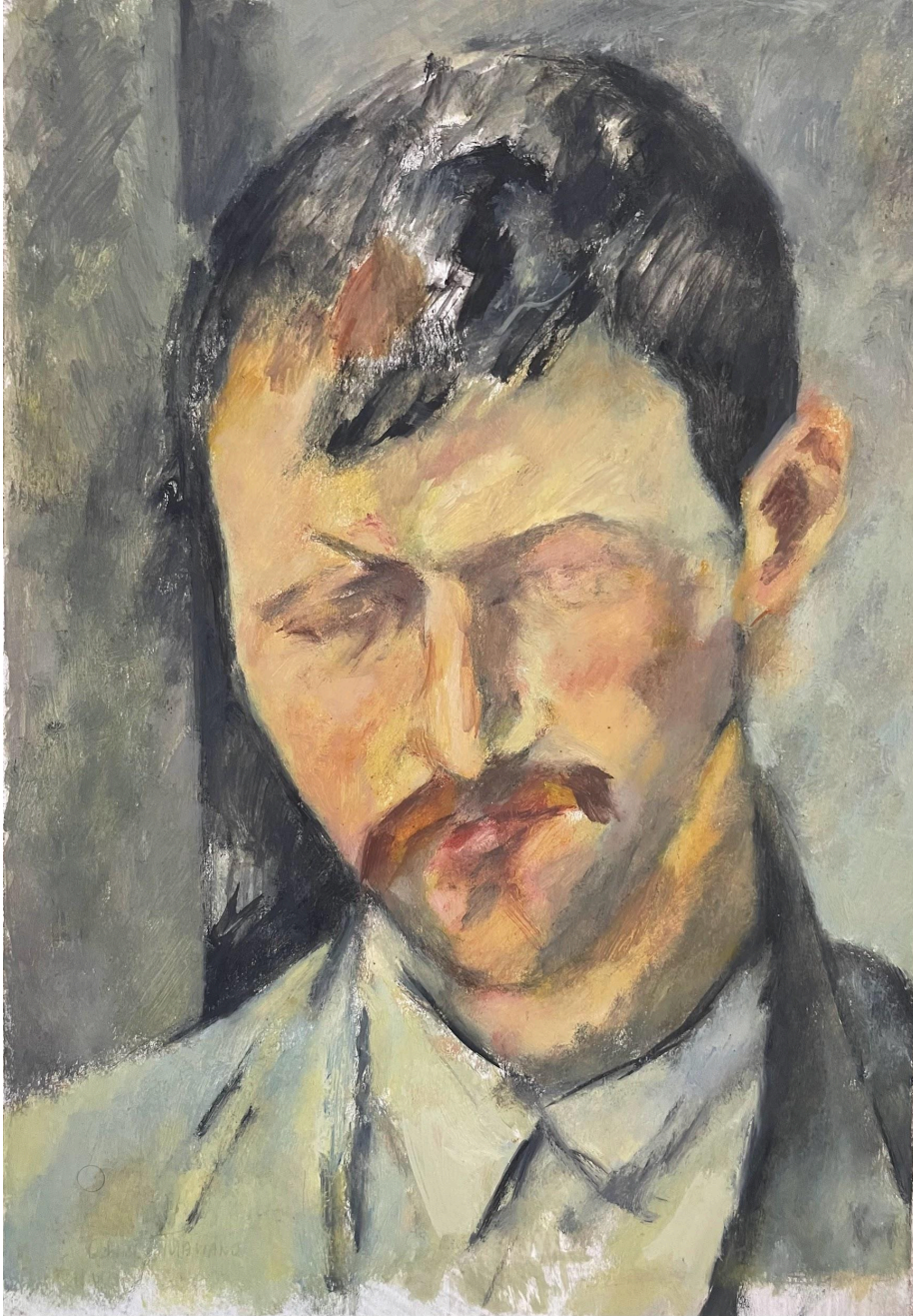


“Monte São Michel”

Estudo a partir de Cézanne

2018

Óleo sobre papel



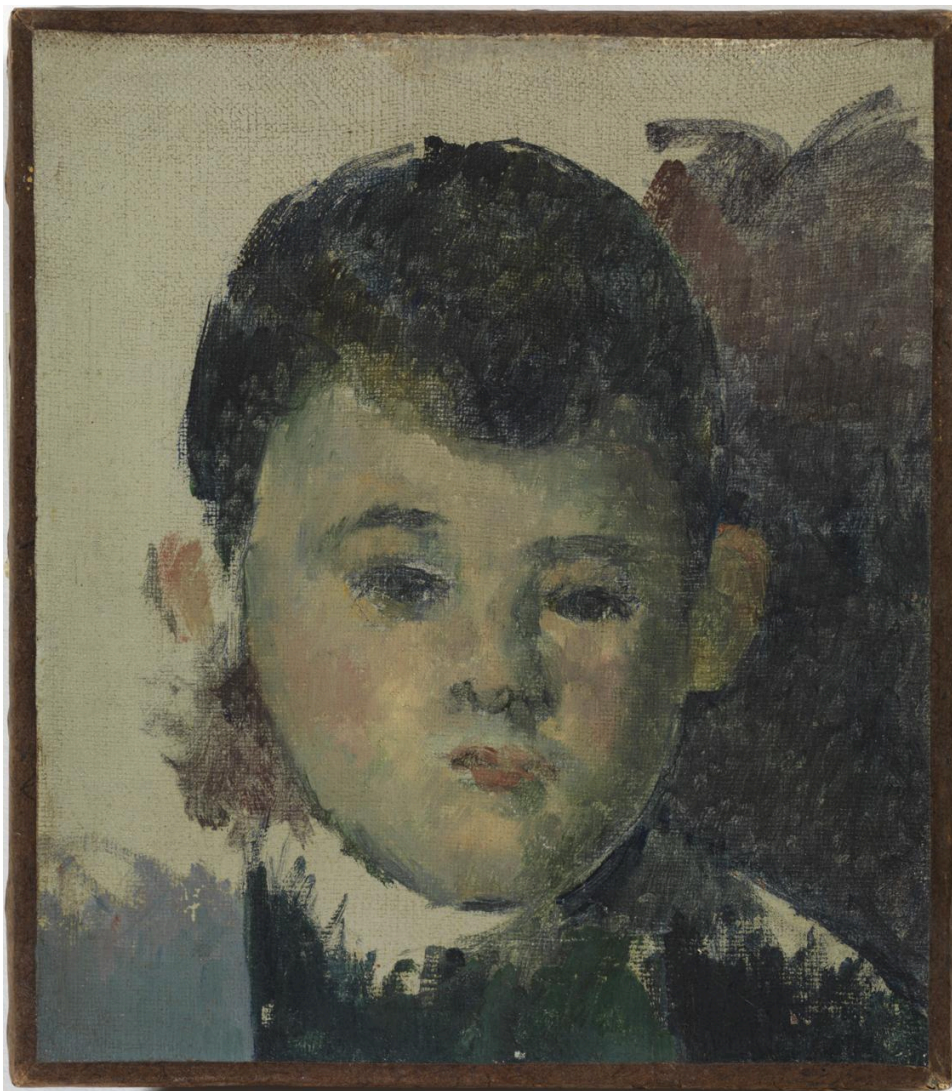
Estudo a partir de Cézanne

“Cabeça de homem”

Óleo sobre papel

O método de construção da imagem realizado por Cézanne era um tanto quanto diferente do que até então parecia se realizar nas academias europeias do século XIX..

Resolvi misturar as duas possibilidades. A princípio, construir uma imagem de figura humana em um ambiente semelhante ao dos acadêmicos, porém, pintando com a postura sugerida por Cézanne. O que me interessava, de fato, era a textura gerada pelo modo de pintar. No entanto, precisaria de algo que me desse uma pista do processo. Foi quando tive acesso a estas duas imagens.



Paul Cézanne

(French, 1839–1906)

Oil on canvas 17.1 x 15.2cm



Jacque-Louiz-David

“Cabeça de criança”

1768 - 1825

Óleo sobre tela

A primeira quadro de Cézanne, e a segunda, como podemos observar, é uma “mancha” de Jacques-Louis David (1768-1825) para o quadro “A Intervenção das Sabinas” de 1799. Com essa referência, era possível deduzir uma ponte entre os dois processos.

Na velha Academia, havia a prática de desenho com modelo vivo durante toda a formação onde seu ápice era a construção da figura a óleo, com poses de longas sessões, que poderia se repetir por dias. Para a prática à óleo, faz-se

necessário um tempo mais generoso. Por volta daquele mesmo momento, o professor Frederico, titular da cadeira de modelo vivo, estabeleceu a matéria de Modelo Vivo III, com o intuito de fornecer uma experiência semelhante à prática da velha Escola. Aproveitei a oportunidade para me submeter a essa experiência, desenhando o modelo a óleo como os antigos.

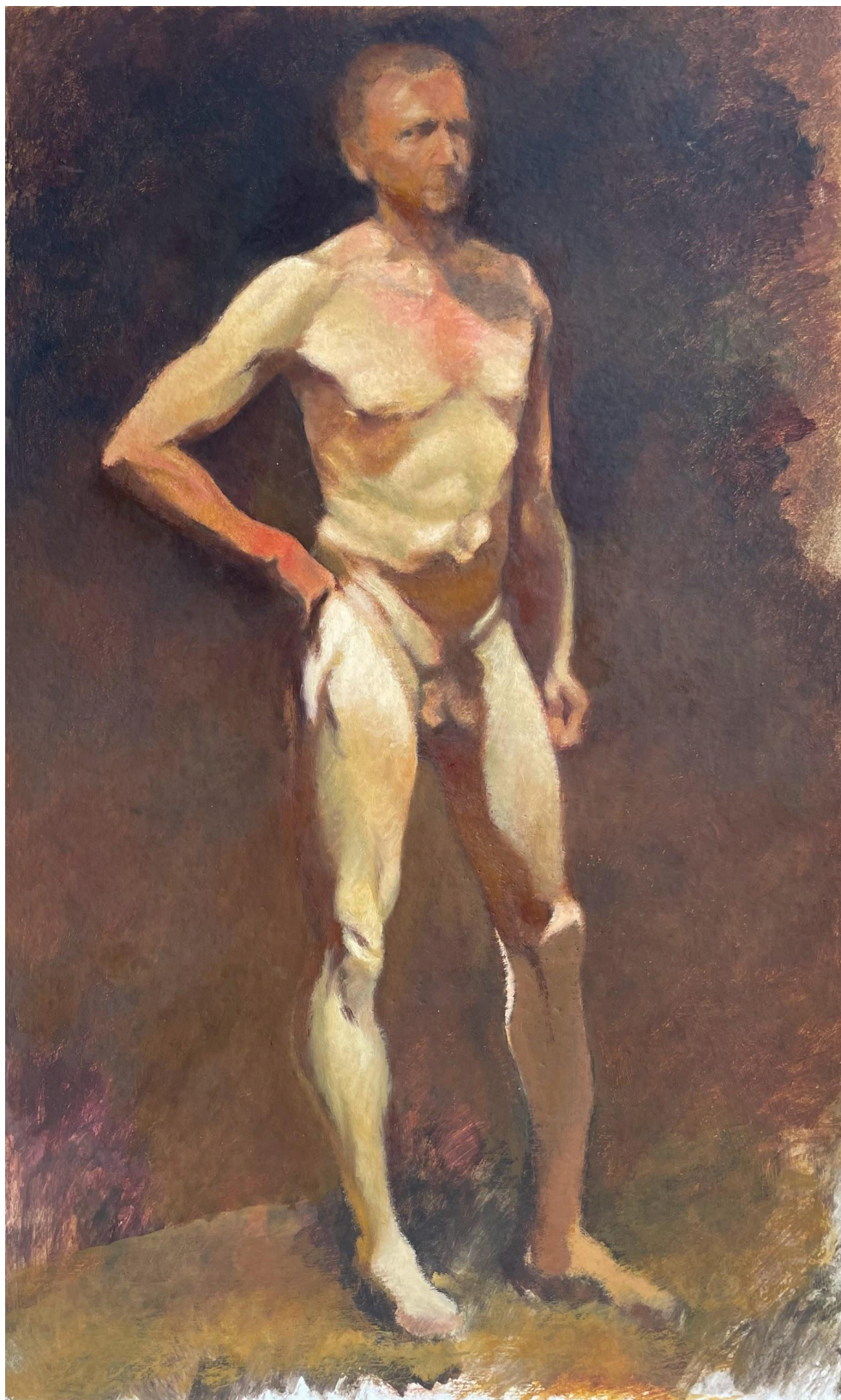
Fiz a disciplina duas vezes. Uma para ter a experiência com as problemáticas da própria disciplina e uma segunda como ouvinte para ter a experiência com óleo. Assim, pude pôr em prática a proposta que já estava planejando: um momento para unir as possibilidades do período acadêmico com uma das possibilidades do pós-impressionismo.



“cabeça de homem” - 2018

Óleo sobre papel

29.7x42cm



“Figura de homem” - 2018

Óleo sobre papel

70x40cm

CÓPIA - ECCE HOMO

Para fechar esse conjunto de experiências, ainda faltava um exercício específico de cópia, que consiste na reconstrução de uma obra ou seu fragmento, sendo fiel à dimensão, técnica e, aproximadamente, ao processo. A ideia de fazer algo do tipo já pairava e, em uma breve pesquisa, observei como foi o processo de desenvolvimento de alguns pintores venezianos de minha predileção. Em especial, os aprendizes de Bellini (1430-1516), que são: Ticiano (1473/1490-1576), Giorgione (1471-1510) e os maneiristas Tintoretto (1518-1594) e Paolo Veronese (1528-1588). Em Ticiano, pude observar a influência de seu irmão mais velho, Francesco Vecellio (1475-1556), em seu período de desenvolvimento como pintor.



Francesco Vecellio 1475 - 1556

“Madona e Menino com São Jerónimo e Santa Doroteia”

Óleo sobre tela

060.3 x 088.9m



Ticiano - 1514

“A Virgem o menino Jesus, S. José e S. João Batista”

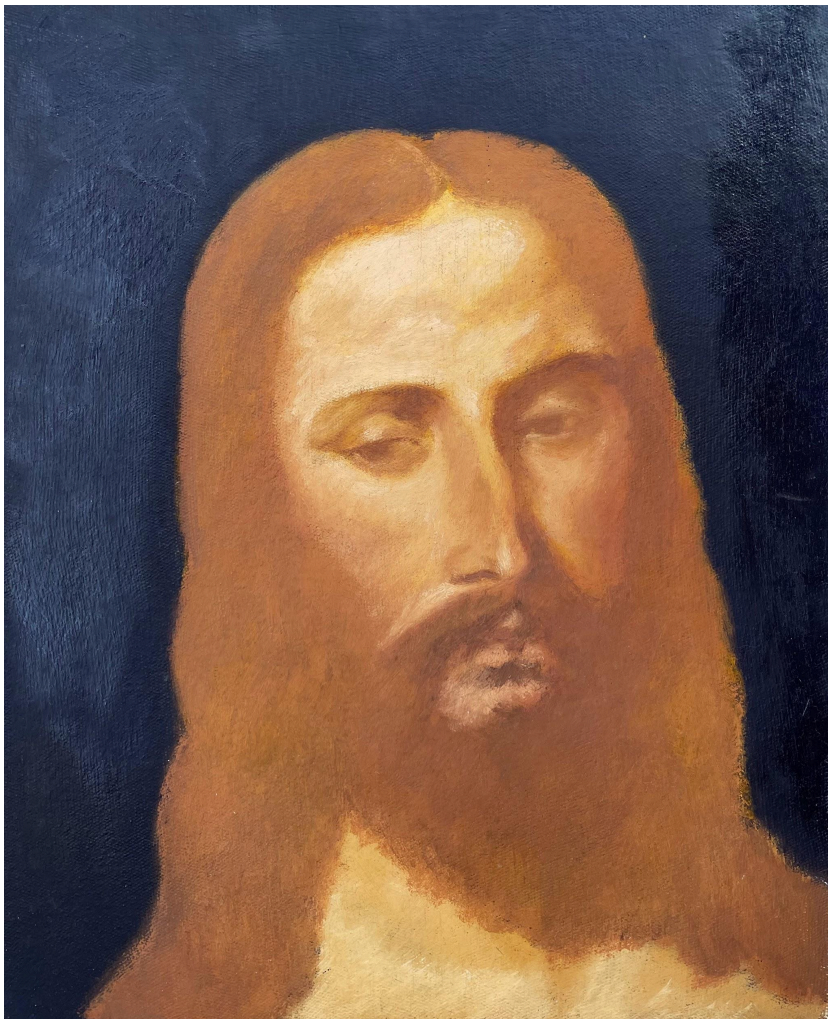
Óleo sobre tela

93 x 627m

Em conversa com o Nelson, comentamos como era comum haver estudos a partir de cópias e adaptações de novas pinturas com composições aproximadamente semelhantes.

Já havia em mim o interesse de fazer, de fato, uma cópia de Ticiano. Ao final do período, quando estava em Pintura 4, uma tela havia sobrado. Sem saber muito bem o que fazer, deixei-a de lado. Eu tinha o hábito, assim como muitos colegas, de fazer coleção de pinturas favoritas, que adquirimos baixando de alguns sites estrangeiros. Foi visitando esses arquivos que percebi que a obra "Ecce Homo" (1546-1547), óleo sobre mármore, que está hoje no Museu do Prado, estava, mais ou menos, na mesma proporção da tela que sobrara. Achei que seria um sinal para colocar este projeto em andamento.

Antes, acabei fazendo uma experiência menor, porém de igual relevância. Em conversa com o professor Renato Alvim, me foi explicado rapidamente como era o procedimento comum no período. Consistia em um fundo escuro, onde se desenhava toda a configuração da área desejada com ocre ou um tom de terra mais claro que o fundo. Realizava-se toda a pintura com apenas amarelo ocre e branco e depois alguns momentos de maiores contrastes, sem chegar aos tons máximos. Iniciava-se a entrada dos frios e, após isso, entrava-se com os últimos pontos de maior contraste com veladuras e brancos com demais parcas.



Estudo de “A tentação de Cristo” - 2018

Ticiano (1516-1525)

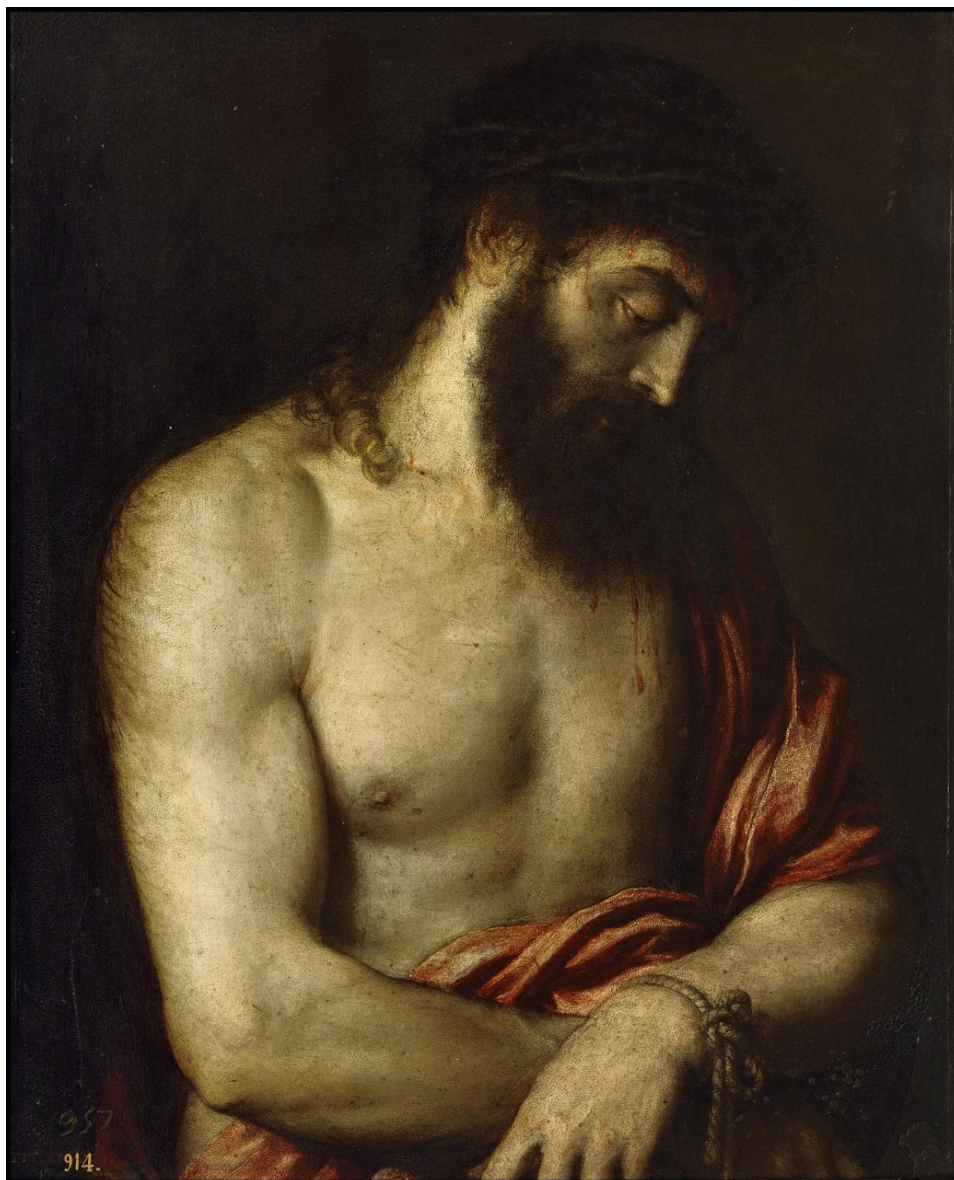
Óleo sobre tela

32 x 40m

Para a suposta cópia acadêmica, acabou sendo um processo bastante laborioso, pois não comecei dentro do processo que me foi recomendado. Na verdade, envolveu diversos momentos em que eu não fazia ideia de quais caminhos deveria adotar para obter os efeitos que estava observando na referência. Foram necessárias muitas camadas de tinta e muitas retomadas de consistência após o início do quadro. Foi algo literalmente na base do “acerto e erro”, achei que fosse enlouquecer antes de obter algum êxito.

Antes de terminar a cópia, a pintura original passou por um restauro no mesmo ano no Museu do Prado, revelando diversas características que eu não tinha como notar. Isso fez com que eu precisasse acrescentar diversos elementos na composição, que não eram visíveis na referência anterior. Com a imagem atualizada da pintura, foi estabelecendo aos poucos o processo que me foi recomendado e o quadro aos poucos foi tomando forma. Algumas soluções foram surgindo através do próprio fazer.

Finalmente, realizei todo o desenho com amarelo ocre, branco e alguns terras. O quadro ficou inteiro em tons quentes. Quando o desenho estava relativamente fechado, sem as polarizações de claro e escuro, passei a entrar com os tons frios. Infelizmente, o quadro não foi terminado. No entanto, é possível ver algumas etapas em processo. De algum modo, ficou didático para a observação.



Titiano Vecellio (1546 - 1547)

“Ecce Homo”

Óleo sobre mármore

69 x 56cm



Titiano Vecellio (1546 - 1547)

“Ecce Homo”

Restauro - 201

Óleo sobre mármore

69 x 56cm



Cópia a partir de Ticiano Vecellio

“Ecce Homo” (2018)

óleo sobre tela

69 x 56cm

Aqui podemos fazer uma junção com no que se refere à apreensão dos elementos formais e o reconhecimento dos mesmos em obras já existentes.

Das experiências que tive ao me aproximar dos pintores, pude reconhecer maneiras diferentes de lidar com a cópia.

O primeiro é o estudo analítico, onde se desenha separadamente um ou mais elementos formais do quadro, com o objetivo de depuração os elementos destacado. Nesse caso, o resultado pode ficar mais ou menos semelhante à referência.

O segundo é quando, o aluno está interessado na aparência do desenho do pintor. Como, por exemplo, desenhar uma linha de contorno tal como Rubens(1577-1640). Nesse caso, a referência é imediata. Mas não é necessário o acompanhamento do mesmo material, um exemplo comum é quando se desenha a carvão algo que está pintado a óleo.

A terceira forma é a tentativa de aproximação da técnica, forma e dimensão em relação à referência, como as que os alunos faziam quando viajavam ao estrangeiro.

A quarta, e não menos importante, é quando o pintor usa uma obra como objeto de observação para o surgimento de outra. Tal como Van Gogh (1853-1890) realizou a partir da observação de gravuras retiradas de quadros do pintor Jean-François Millet (1814-1875), ou no exemplo de Ticiano e Francesco Vecellio, citados anteriormente.

IMAGINÁRIO E POÉTICA

CONTEXTUALIZAÇÃO

Volte-se para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever, [...] se aproxime da natureza. Procure, como o primeiro homem, dizer o que vê e vivencia e ama e perde. [...] Por isso, resguarde-se dos temas gerais para acolher aqueles que seu próprio cotidiano lhe oferece; descreva suas tristezas e desejos, os pensamentos passageiros e a crença em alguma beleza - descreva tudo isso com sinceridade íntima, serena, paciente, e utilize, para se expressar, as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de sua lembrança. (Rilke, R. M. - 2009, p. 25-26).

Antes mesmo de entrar no curso de pintura, já havia tido outras vivências com alguns processos de criação com cinema, teatro e design voltado para marketing. Após entrar na faculdade, os processos de criação se mantiveram semelhantes; obviamente, estes processos permeiam toda uma paisagem comum do que se refere à criação.

Em certo momento do curso, os alunos são incentivados a escolher temas para serem pintados. Alguns motivos, à primeira vista, parecem superficialmente interessantes. No entanto, os temas que me ocorriam ainda eram muito influenciados pela cultura pop, algo que se fez presente por muito tempo na minha adolescência e o mesmo ocorria com os colegas de curso. Os temas se repetiam entre o universo gamer ou fantasia, atos de denúncia de caráter políticos-social e questões que ilustravam temas no campo psicológico, mas precisamente no campo da patologia. Esses motivos eram justificados com conceitos para fundamentá-los. Também havia a ocasião dos trabalhos que eram elaborados justamente de um conceito, cujo o trabalho era a expressão de uma das ideias formuladas conceitualmente.

Cada aluno se argumentava como podia, e ao não ter clareza dos seus reais motivos, a tendência era imitar os colegas, porém ainda me perguntava qual dessas coisas seriam capazes de me inspirar a fazer algo como “Céu Estrelado” ou ainda algo como o “Sabá das Bruxas”, ou simplesmente, por que não pintar um jarro de flores. Parecia algo de caráter menor por não ter aparentemente uma argumentação intelectualmente pronta; logo, parecia não haver uma legitimidade lógica para essas possibilidades.

Construção do campo imaginativo.

Com o tempo, foi me suscitando os motivos que me impeliavam a pintar. Esta é uma etapa do processo, que me custou muito. Devido ao excesso de influências alheias, admito que me desvincular de todo meu imaginário, voltar a observar e colher novos elementos do mundo que me eram verdadeiramente relevantes para construir algo que fosse minimamente autêntico não foi uma tarefa fácil. Não estava

preocupado com originalidade, apenas em estar fazendo algo que fosse sincero. Como ponto de partida foi estabelecido uma questão simples: O que eu quero desenhar verdadeiramente? Dentro do campo das afetividades, o que estava buscando no fundo era algo como a contemplação amorosa.

Mas primeiramente tive que me dar conta de algo para tanto, o imaginário, algo que aparentemente não fazia a menor ideia da importância. Enquanto este processo ocorria, naturalmente ia se estabelecendo um sistema que amadurecia ao mesmo tempo expandia.

Com relação como recolher os motivos para pintar, em uma conversa com o professor Renato Alvim, ele ilustrou uma situação que me ajudou muito. Ele disse algo aproximadamente assim: “Quando você é criança você tem um baú de brinquedos, e na hora de brincar, pelo menos no início, você escolhe um ou outro para fazer a brincadeira pretendida e nos primeiros momentos é feito um arranjo que amarra as possibilidades. Quando estamos construindo um imaginário estamos enchendo o nosso baú de imagens, objetos, vivências, momentos, climas, pra só depois com este conteúdo fazer os nossos arranjos.”

Para tanto tive que reaprender a olhar o mundo, como quem olha e vê pela primeira vez. Coisa que conquistamos quando desenhamos colocando energia em olhar, e não projetar o que estamos idealizando. E passei a prestar atenção onde era que meus afetos eram suscitados, de modo que era identificado por um interesse despretensioso de desenhar. Aos poucos busquei na minha infância os elementos do mundo que me faziam sonhar. Aos poucos fui lembrando de como observava a mudança das cores ao decorrer do dia, utensílios de cozinha, os tipos de pessoas nas feiras, como os alimentos eram empilhados, as visitas ao castelo da Fiocruz e seus adornos decorativos, as visitas ao CCBB, teatro municipal e os climas solenes nas igrejinhas. Por conta do ambiente hostil que vivenciei durante a infância dentro da favela da maré, nada me parecia muito agradável exceto os animais, casebres, crianças, a simplicidade das pessoas em volta, e finalmente aos finais de semana, as visitas ao mar.

Ao passo que ia aprendendo a reconhecer os elementos formais através de desenhos com os pintores, aqueles temas, cores, situações, todas estas

experiências também me ensinavam a ver. Começava a observar o mundo sobre o olhar de determinado pintor e acabava imaginando: "fulano pintaria isso se estivesse aqui". E por fim os motivos vão se influenciando. E deste modo, ia observando e anotando em um caderno de desenho e em folhas soltas, eu não sabia se queria pintar porque tal pintor fez ou realmente gostava, mas o fato é que estava motivado a pintar. É um processo importante de auto-descoberta.

Reunir fotografias de época, fotografias que eu mesmo tirei, livros de viagens, poemas, filmes, fotos de família, recordação do chão de taco, eventos históricos. No processo aparece meio que um campo imaginário e isso vai te dando mais consciência das suas motivações, no final acabamos recriando o mundo.

Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso.(BACHELARD, 1994 p.8)

Para a aproximação com os pintores o critério era basicamente o mesmo, a primeira impressão, o "gosto", sem a menor exigência de criar ou encontrar justificativas. As escolhas não são estáveis, neste processo os interesses vão tender ora para algumas questões ora para outras e de repente haverá uma mudança, escolhendo outros pintores ao invés dos anteriores, uns sempre brilharão mais que outros para nós, independente de época ou técnicas, e está tudo bem. Penso que é necessário uma amizade verdadeira com cada um destes pintores. Neste percurso alguns estarão próximos e outros tornarão-se-ão inseparáveis.

Sobre o caráter das motivações

Com o tempo fui percebendo a presença de um padrão nas escolhas, o que unia o interesse entre os objetos e os eventos. Como no poema de Fernando Pessoa: "Ode Triunfal", que ao meio de uma paisagem de uma cidade moderna absolutamente frenética. ele fala do mar e evoca uma paisagem do mediterrâneo:

[...]

Eh-lá o interesse por tudo na vida,

Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras

Até à noite ponte misteriosa entre os astros

E o mar antigo e solene, lavando as costas

E sendo misericordiosamente o mesmo

Que era quando Platão era realmente Platão

Na sua presença real e na sua carne com a alma dentro,

E falava com Aristóteles, que havia de não ser discípulo dele.

[...]

(Fernando Pessoa. 1944, p. 144)

Deste modo, pintar motivos que mesmo que ocorridos hoje tivessem elementos atemporais ou que remetam a algum passado, algo considerado velho porém vivo. Tais elementos são revelados aos poucos, não é apenas fruto da memória, mas sim do esforço de buscá-los ao passo que desenhamos.

O PROCESSO DO DEVANEIO

Para nós, que nos limitamos a psicanalisar uma camada psíquica menos profunda, mais intelectualizada, cumpre substituir o estudo dos sonhos pelo estudo do devaneio, mais especialmente, neste pequeno livro, o devaneio diante do fogo. Em nossa opinião, esse devaneio é extremamente diferente do sonho pelo próprio fato de se achar sempre mais ou menos centrado num objeto. O sonho avança linearmente, esquecendo seu caminho à medida que avança. O devaneio opera como estrela. Retorna ao seu centro para emitir novos raios. (Bachrlard, 1994 p.22).

O processo de criação da imagem sempre foi um tanto dramático para mim. O excesso de cobrança para justificar o ato de pintar extrapolava e muito a real motivação. Esclarecer que é uma necessidade do espírito não era suficiente. Mas me perguntava por que então um pintor pinta a maçã?

Os temas eram inicialmente estabelecidos através de dinâmicas muito usadas no processo de criação publicitária, como, por exemplo, o *brainstorming*, onde é estabelecido um assunto como ponto de partida e é provocado um desencadeamento de palavras e ideias, a fim de que se possa pintar algumas coisas. Isto é claramente uma tentativa de mapear um campo imaginativo. Mas que facilmente caía em motivos, vou chamar de ideias prontas, que não eram propriamente motivadoras para a prática da pintura. Ao meu ver, não era muito amigável usar artifícios de publicidade para fazer um quadro, sendo o mesmo método usado para provocar empatia em uma lata de molho de tomate. Foi com este artifício que Velázquez pintou o quadro “As meninas”?

Por muito tempo, me baseei em uma espécie de “projeção idealista”, perdoe-me o termo improvisado, onde se tinha uma “ideia” sobre o que iria desenhar e corria para lançá-la no papel. Ao me confrontar com a superfície em branco, a “ideia” se empalidecia junto e desaparecia. Para vencer o branco do papel, recorria a artifícios de simplificação geométrica dos entes representados, técnicas de perspectiva, anatomia e mesmo que estivesse cercado de referências o resultado era uma espécie de projeção ilustrativa da própria ideia. Também existia a ideia de uma “originalidade” partindo do um pressuposto de desenho somente da memória, anteriormente captada do natural e da anulação de qualquer referência artística. Tentando deste modo garantir uma “originalidade expressiva”. O que é absolutamente contraditório, pois só é possível ter memória de algo que conhecemos. Com isso, a possibilidade de existir uma imagem que surge do processo e que surpreenda o próprio pintor é gravemente diminuída ou anulada.

Com o estabelecimento de um imaginário afetivo, tornar-se-á mais íntimo o desenvolvimento de um possível quadro, partindo de um motivo imaginado ou observado, provocando uma anotação e o amadurecimento para lançá-lo à tela. Sem necessariamente ter a vontade de fazer uma “obra”, mas contudo um ambiente afetivo onde se possa articular os elementos plásticos.

À medida que ia desdenhando e afirmando figuras e coisas, era natural que, cada vez que uma imagem era colocada evocava-se outras. Muito comum no meu imaginário por exemplo, a figura feminina evocar a figura de um cesto ou um jarro, como aparecerão em exemplos seguintes. Com os conselhos do pintor Nelson,

pude me dar conta de algo já muito estudado pela filosofia e psicologia, e fundamentalmente vivenciado por pintores e poetas: o denominado devaneio do imaginário, mais precisamente sob o ponto de vista de Gaston Bachelard.

O devaneio que queremos estudar é o devaneio poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita. Um autor, não lembro quem, dizia que o bico da pena era um órgão do cérebro. Tenho certeza disto: quando minha pena borra, estou pensando atravessado (BACHELARD, 1994 p.6).

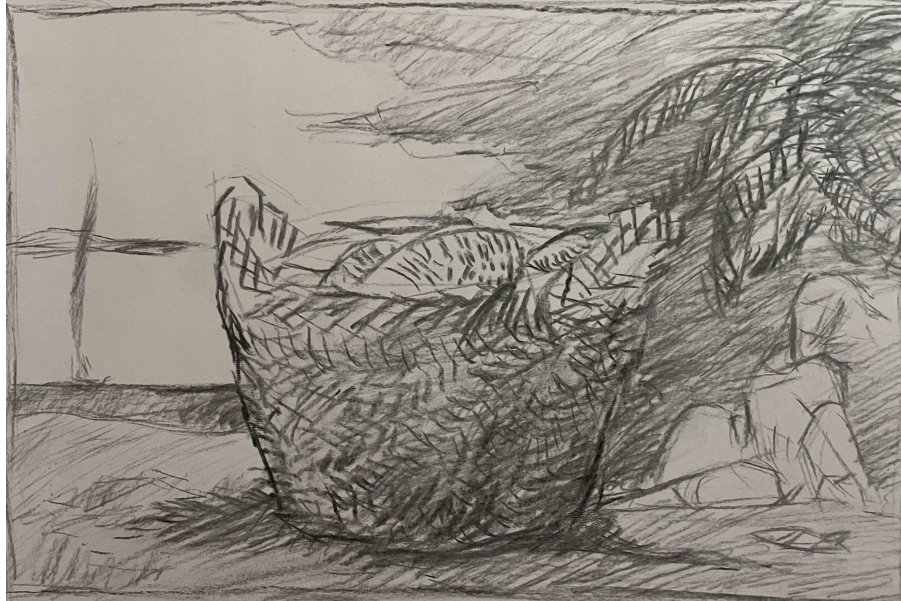
Para Bachelard, a imaginação é uma atividade criativa e transformadora que vai além da simples reprodução do real. O contato com o devaneio do imaginário se deu com a autopercepção que temos uma e como ela se comporta. Penso que sem uma boa memória não se tem muitos recursos onde a imaginação possa agir, porém, sem a imaginação não passamos de um depósito frio de arquivos. Neste caso, cabe afirmar que a memória é a lenha e a imaginação é como o fogo. A imaginação é o poder transformador, e ela molda as nossas vivências.

Com tudo isto ainda não tinha passado propriamente pela experiência do devaneio no imaginário, não havia construído nenhuma composição. No fundo isso ainda não era uma questão, pois estava lidando com composições que partiam do natural, desdobrando os elementos formais.

Neste período é um dos mais felizes na minha formação, foi o ano que frequentei o ateliê onde do Nelson, onde também pintavam sua esposa Ana Moura e sobrinho Lucas Moura e seus amigos Renato Alvim..

No dia em questão, o exercício era de lançar alguns desenhos para vermos se algo pudesse gerar alguma composição, em situações futuras. De maneira meio despretensiosa, somente. Algumas imagens de referência foram disponibilizadas para que pudéssemos começar a gerar algumas possibilidades. Começamos a desenhar, entre um dos desenhos eventualmente colocava eleitos que surgiam no imaginário.

Após alguns desenhos da mesma figura, lancei mais uma vez a figura da mulher sentada, mais ou menos como estava na referência. A partir disso, desenhei um retângulo de modo que a mulher ficasse à direita, sugerindo uma praia mais ou menos tropical e, à esquerda, ao fundo, um horizonte. No horizonte, sugeri uma vela de barco e a deixei cumprida exageradamente. Ao olhar para a figura feminina, perguntei-me: o que ela faz ali? E me ocorreu que estivesse descansando só alguma tarefa. Após um breve tempo de observação, me ocorreu a imagem de um cesto e o coloquei aos pés da figura. Por conta do contexto em que eu estava, minha imaginação levou aquele cesto para um lugar de oferenda, com o qual não me identifiquei muito. Estes momentos de relação com a imagem em que se é avaliado o que vai ser afirmado ou negado. Então, fiz como o pintor Guignard e aumentei exageradamente o cesto a ponto de parecer que a mulher estava próxima a um cesto gigante. Coloquei uma outra linha horizontal na base do cesto, dividindo os espaços e pondo-o em primeiro plano. Até então, a composição estava dividida em três momentos: a vela do barco ao fundo no canto esquerdo, o cesto no centro e a mulher no canto direito. Perguntei-me novamente o que estaria dentro do cesto, imaginei uma criança, rosas ou peixes; por fim, optei por afirmar peixes. Mas agora o cesto estava muito envolvido com o ambiente, aquele barco a vela poderia ser um barco pesqueiro e por conta do tamanho ficou mais ou menos distante imaginariamente da mulher, então desenhei uma configuração simples que pudesse sugerir um peixe próximo à mulher para gerar uma relação, por menos que fosse por mínima que fosse, por justaposição. Agora o barco está ligado aos cestos de peixes e os peixes novamente ligados à mulher. O cesto acabará por se tornar personagem autônomo na composição. No entanto, o desenho do peixe, com a cabeça apontando para a esquerda, me recordou o símbolo usado pelos primeiros cristãos. Foi quando houve a possibilidade de transcender o “tema”. Ainda faltava algo que ligasse o barco a este conjunto da composição e foi neste momento que sugeri uma nuvem fina e comprida passando por trás da vela. Indiretamente, quis afirmar o sentido cristão que o processo havia sugerido. No entanto, a temática não está aparentemente explícita e continuará assim. Em relação a esta composição, não avancei com outros estudos.



2018

Carvão sobre papel

18x29cm



2024

Óleo sobre papel

29.7x42cm

O devaneio opera como estrela. Retorna ao seu centro para emitir novos raios (BACHELARD, 1994 p.22).

Mesmo assim, pude sugerir algo da pesca milagrosa (Lc 5 - 1;11), numa praia do litoral da Bahia. A mulher em questão estaria pensando na passagem do evangelho ou o milagre acabou de ocorrer? Ou ainda poderia só ser uma moça descansando do trabalho. Isto ficará em aberto. Esse cruzamento de realidade ocorre também na pintura “A forja de Vulcano”, Velázquez (1630). Quando realizado durante sua primeira viagem à Itália.

Dentro da composição de um imaginário afetivo, é também necessária e muito bem-vinda a presença de elementos culturais e literários de qualquer época. Esses elementos compõem o imaginário assim como os objetos do mundo. Caso contrário, Velázquez não teria evocado um mito grego preservado pelos romanos, no meio de armeiros italianos no século XVII. Apesar da aparente distância ocasional, o pintor afirmou o mito mesmo estando a pintar homens comuns.

Apenas para situar a referência da obra: Vulcano, Deus da Forja, filho de Júpiter e Juno, é traído por sua esposa Vênus com o Deus da guerra, Marte. O quadro de Velázquez explicita o momento em que o Deus Apólo, revela para Vulcano, Hefesto para os gregos, a traição de sua esposa, a Vênus. Originalmente na literatura mítica, Vulcano e os ciclopes vivem no fundo dos vulcões, forjando raios para Zeus e outras armas para outras divindades.



Diego Velázquez - 1630 - “Apólo á forja de Vulcano” - Óleo sobre tela
223cm x 290cm

Voltando para as possibilidades do devaneio. Após esta experiência, estive mais atento a possíveis experiências semelhantes. No entanto, não é descartada a

possibilidade de criação de uma imagem apenas para o contato visual sem pretensões poéticas. Apesar de não controlar absolutamente a maneira que irão olhar para a imagem.

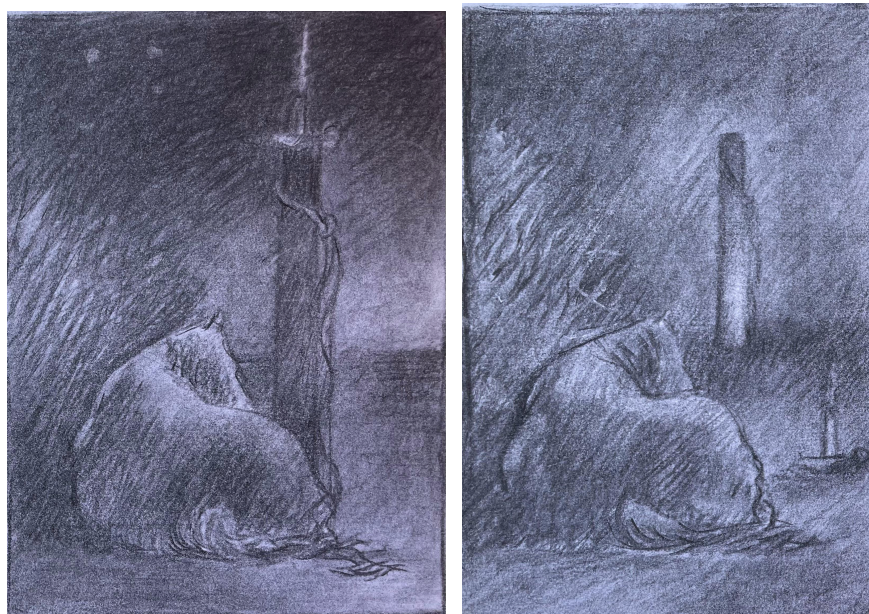
ANALISE DAS COMPOSIÇÕES AUTORAIS

O Negrinho do Pastoreio

O processo de "O negrinho do pastoreio" nasceu da possibilidade de uma exposição que iria ocorrer aos artistas que compõem o ateliê Orunya, juntamente com alunos e amigos. O prazo era relativamente curto e eu não tinha nada pronto e nem experiência para fazer algo bom, por mais simples que pudesse ser o trabalho.

A mostra privilegiaria elementos da cultura e folclore brasileiro. Quando me ocorreu trabalhar o tema, as primeiras possibilidades surgiram da representação de animais que observei na favela da maré. Para compor foram articulados outros elementos que estavam relacionados ao tema, como o poste, a corda e a vela. A intenção era de trabalhar a composição sem a presença da figura humana, de modo que o tema pudesse ser evocada a partir dos elementos periféricos a história

O desenho dos cavalinhos aqui



Foi a partir de um desenho observado no caderno de anotações do pintor Renato Alvim, que extrai o croqui que viria a ser usado na composição atual. O desenho em questão era uma figura sertaneja com a cabeça deitada sobre os braços. Os outros elementos foram ré-articulados e se mantiveram, o poste, cordas e a vela. Por fim não terminei a composição a tempo da exposição.



Estudo a carvão

Em 2019, dei sequência aos estudos do quadro, elaborando dois estudos de detalhes.



2018

Carvão sobre papel

18x29cm



2018

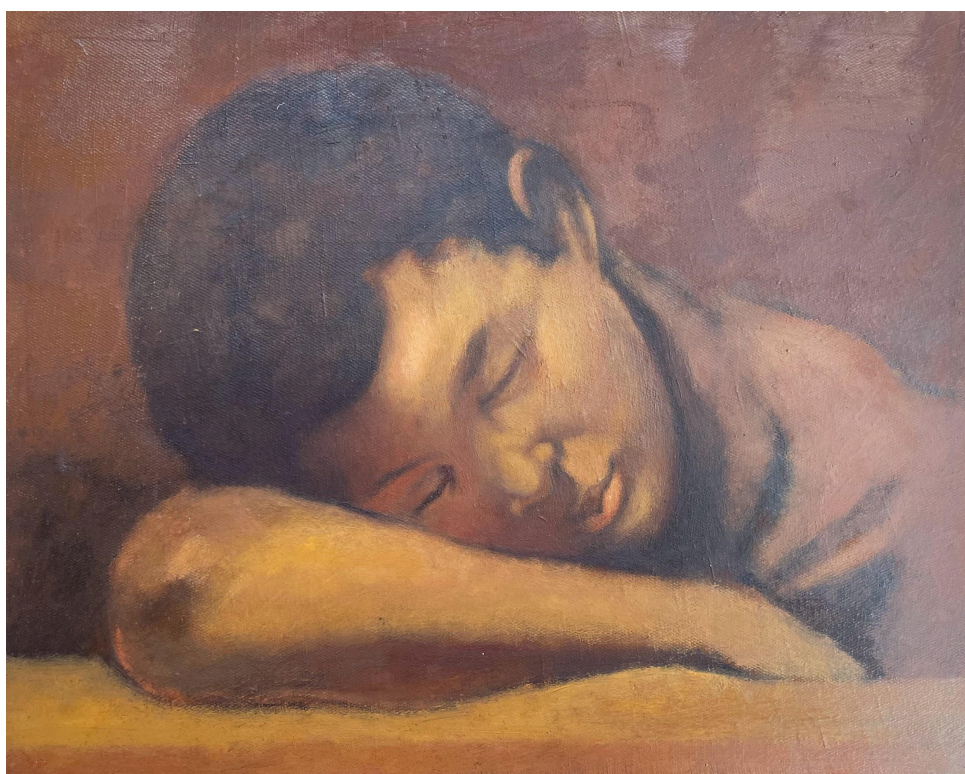
Carvão sobre papel

18x29cm

Durante o período da pandemia, perturbado pelos meus próprios demônios, havia perdido minha fonte de renda, ficando apenas com a pensão da universidade, que custeava moradia, mas não muito a alimentação. Com pouca comida e muito tempo confinado, concentrei minhas energias para terminar as composições pendentes.

Para a realização da composição, as referências foram retiradas do século XVI, principalmente Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) e Diego Velázquez (1599-1660). Pois estava a investigar o processo técnico do período, cuja pesquisa resultou também no quadro "A samaritana" de 2020, o processo será detalhado mais adiante.

Quando as relações de todos os elementos estavam estabelecidas, ainda não havia fechado o sentido do quadro. Faltava algo. A postura do menino é serena, aparentemente dormindo, faltava dar alguma direção nos outros elementos.



Sem título - 2018

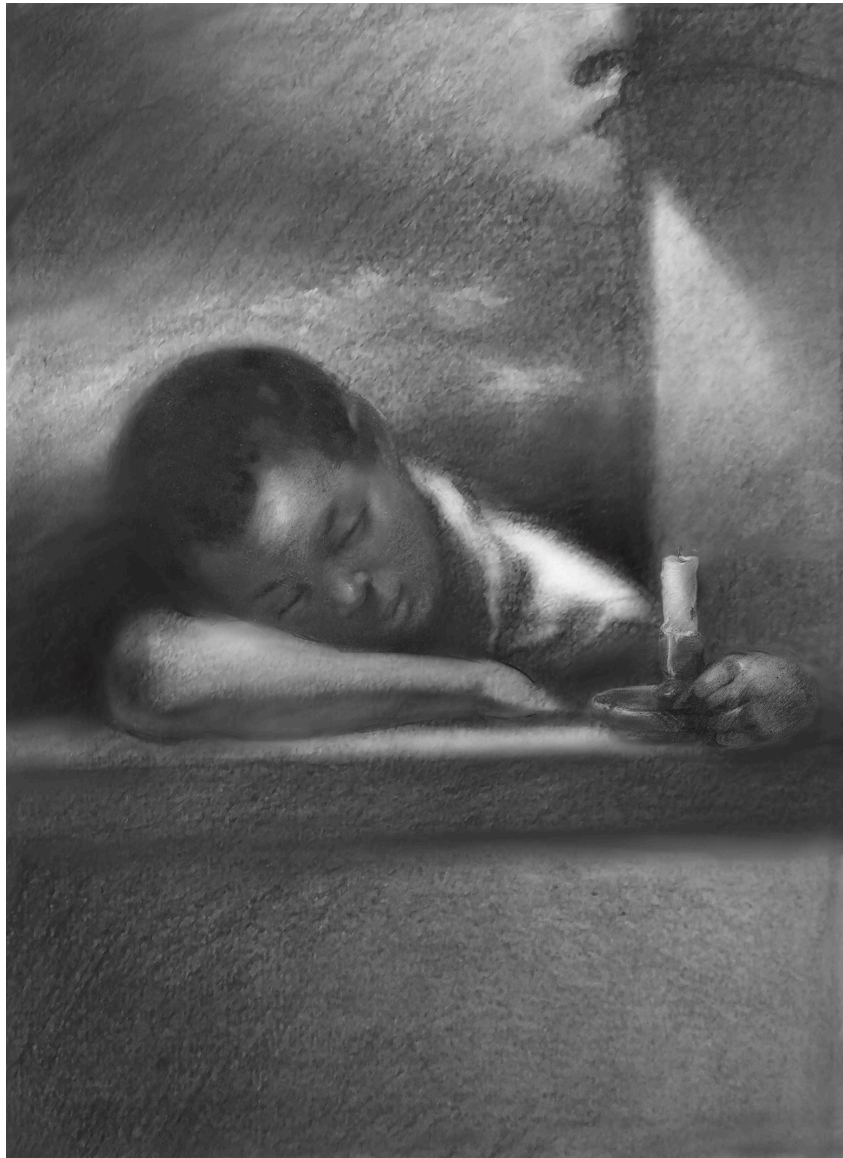
Carvão sobre papel

18x29cm

Sobre o sentido da composição

Com algum tempo de meditação diante da composição, percebo que faltava algo, pois a simples coexistência dos elementos não fechava um sentido para o quadro, um sentido poético. Fazendo um esforço de imaginação e criando um diálogo interno, inicia-se uma fase de especulação para as possibilidades de caráter para cada um dos objetos, para que de algum modo eles possam ganhar uma presença mais pertinente. A vela está acesa ou apagada? Apagando. Como está o céu, dia ou noite? Amanhecendo ou anoitecendo. Qual a atitude do menino? Está repousando, rezando, adormecendo, falecendo. O motivo pelo qual as respostas estão no gerúndio ao expor o processo na forma escrita, se dá ao fato dos elementos no quadro terem um potencial de movimento, de transitoriedade. E nesta situação, os elementos com tal potencial de transitoriedade foram ativados.

Para alguns elementos, existe a necessidade de definir a transitoriedade: como o céu e a vela. Outros podem apenas estar dispostos, como o poste, a corda e o local onde o menino está apoiado. Um dos elementos do quadro e suas ações podem ficar indefinidos, como acredito ser o caso do menino. Uma coisa que me ocorreu mais tarde é que o menino parece estar apoiado em um túmulo de pedra, mas não senti a necessidade de afirmar ou definir isto.



Estudo de claro-escuro

Arte digital

2020



“O negrinho do pastoreio”

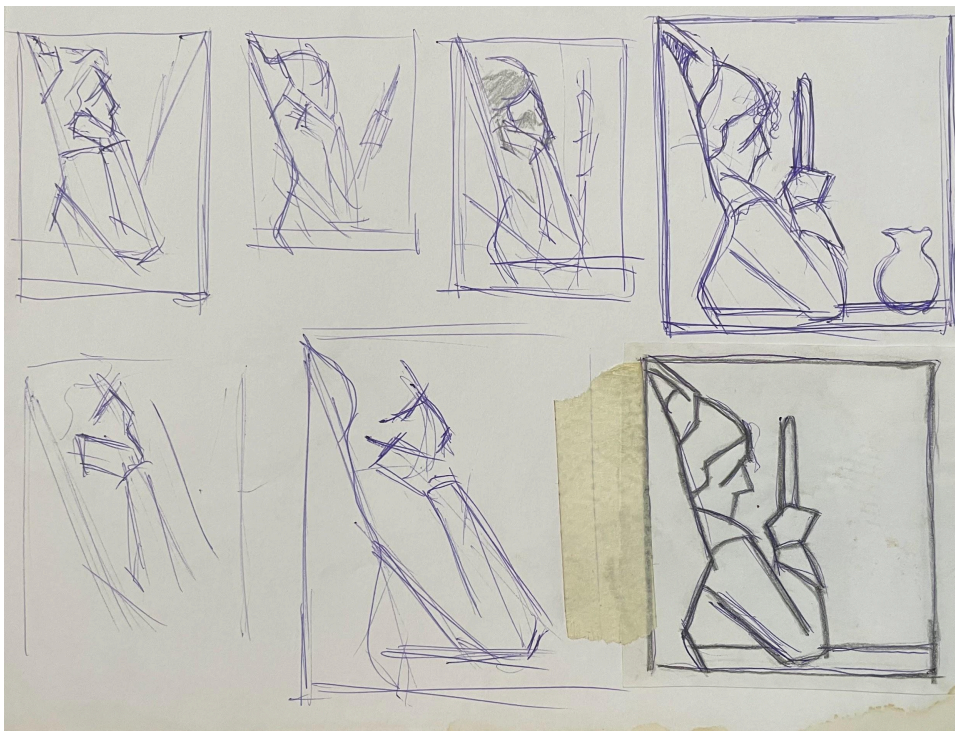
Óleo sobre tela

70x100cm

2024

O poeta

No meio de uma bateria de estudos sobre as obras do pintor Eugène Delacroix (1798-1863), uma configuração em especial me chamou atenção. Tratava-se de uma figura no meio da composição "O Massacre de Quio" (1824). A figura sugeria um homem abatido ou repousando, que apoiava-se sobre uma espada. A configuração, por sua vez, me remeteu a uma figura feminina repousando sobre um cabo de vassoura, algo que me é mais familiar e afetivo.



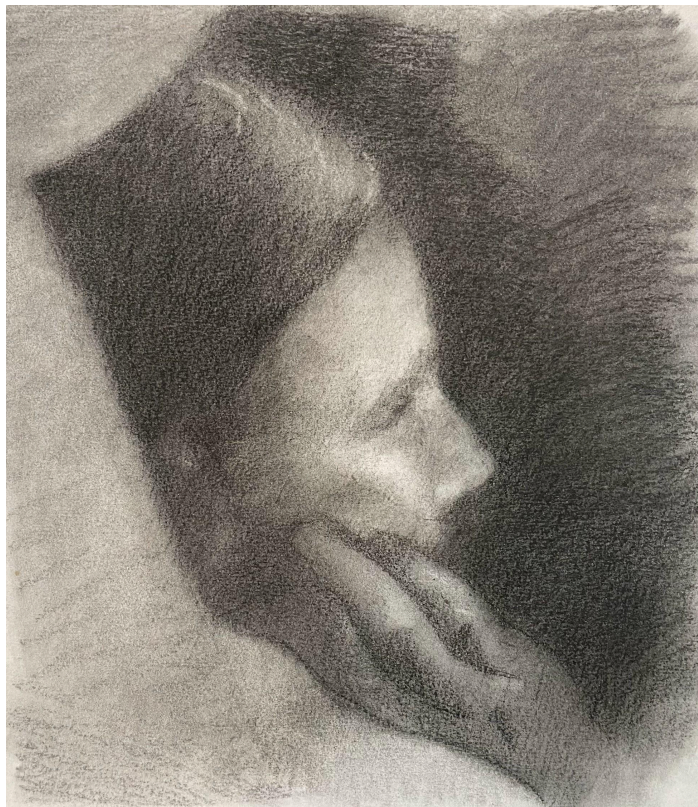
estudos de direção - 2019

Dei início a uma série de desenhos separados usando a configuração e jogando algumas direções. Com o passar dos desenhos, começaram a me sugerir outros elementos para serem introduzidos a composição. Me ocorreu a possibilidade de sugerir uma janela, dando um contexto com alguém que repousa sobre o batente, olhando para fora ainda com o cabo da vassoura na mão. Também senti a necessidade de pôr uma cortina.

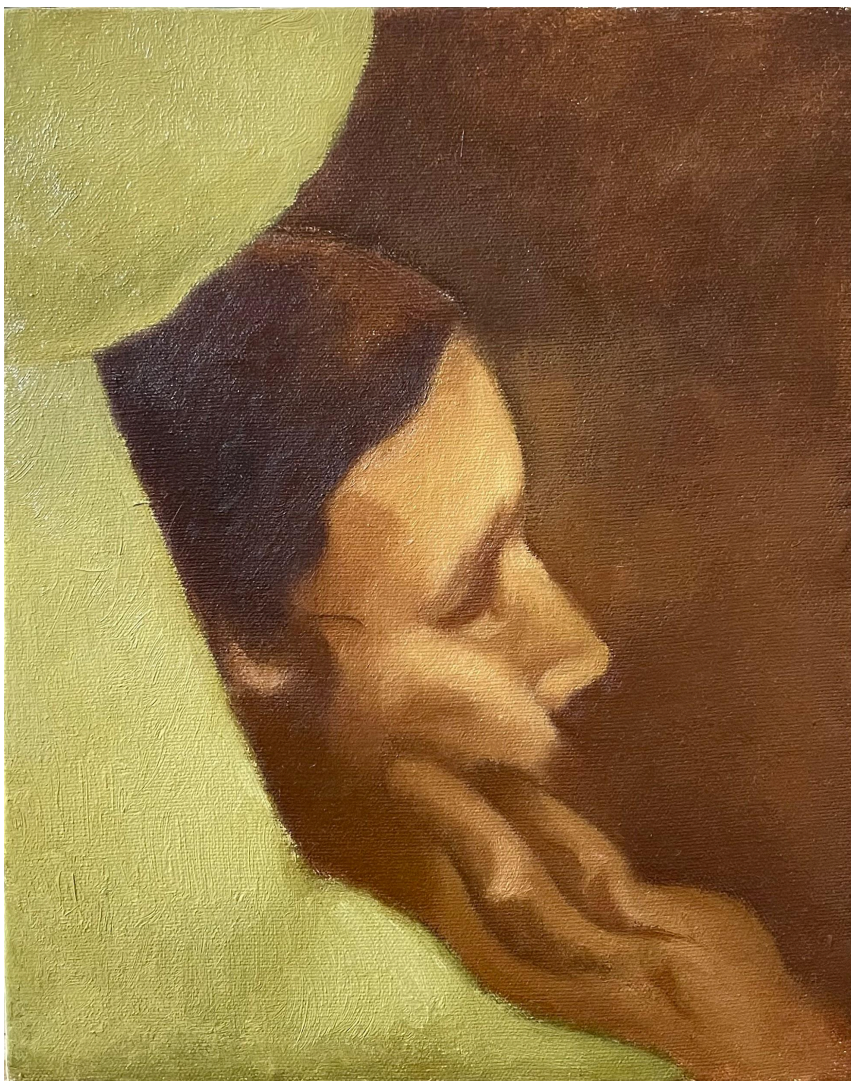
Naturalmente foram sendo geradas novas possibilidades ao passo que os novos desenhos surgiram. A figura que estava segurando um cabo, foi abandonada e deu lugar a uma figura que apoiava a cabeça com a mão. Para dar seguimento ao

processo fui adicionando eleitos à cena para observar se algo provocasse algo mais poético. Entre as tentativas foi adicionada uma coluna e um desenho de um peitoril. O vão criado pela coluna me levou a consultar a "Vênus" de Ticiano, onde havia algo parecido. Fazendo o exercício de devanear sobre a composição, pergunto: que vista é essa que está atrás dessa queda corpo? Uma floresta, jardim, um galo, o mar foi o eleito. Muito mais tarde no processo, a outra mão de figura foi adicionada à composição e junto à ela foi inserido um pedaço de papel. Sobre o peitoril que está no mesmo plano que a coluna foi adicionado uma flor, que a princípio me ocorreu pôr na mão da figura. Depois de trabalhar em muitas possibilidades de claro-escuro e na relação entre os objetos dispostos em tela, me surgiu a possibilidade de pôr uma pena junto à mão que segurava o papel. A forma que encontrei para a pena foi disposta na composição, amarrava todo o conjunto.

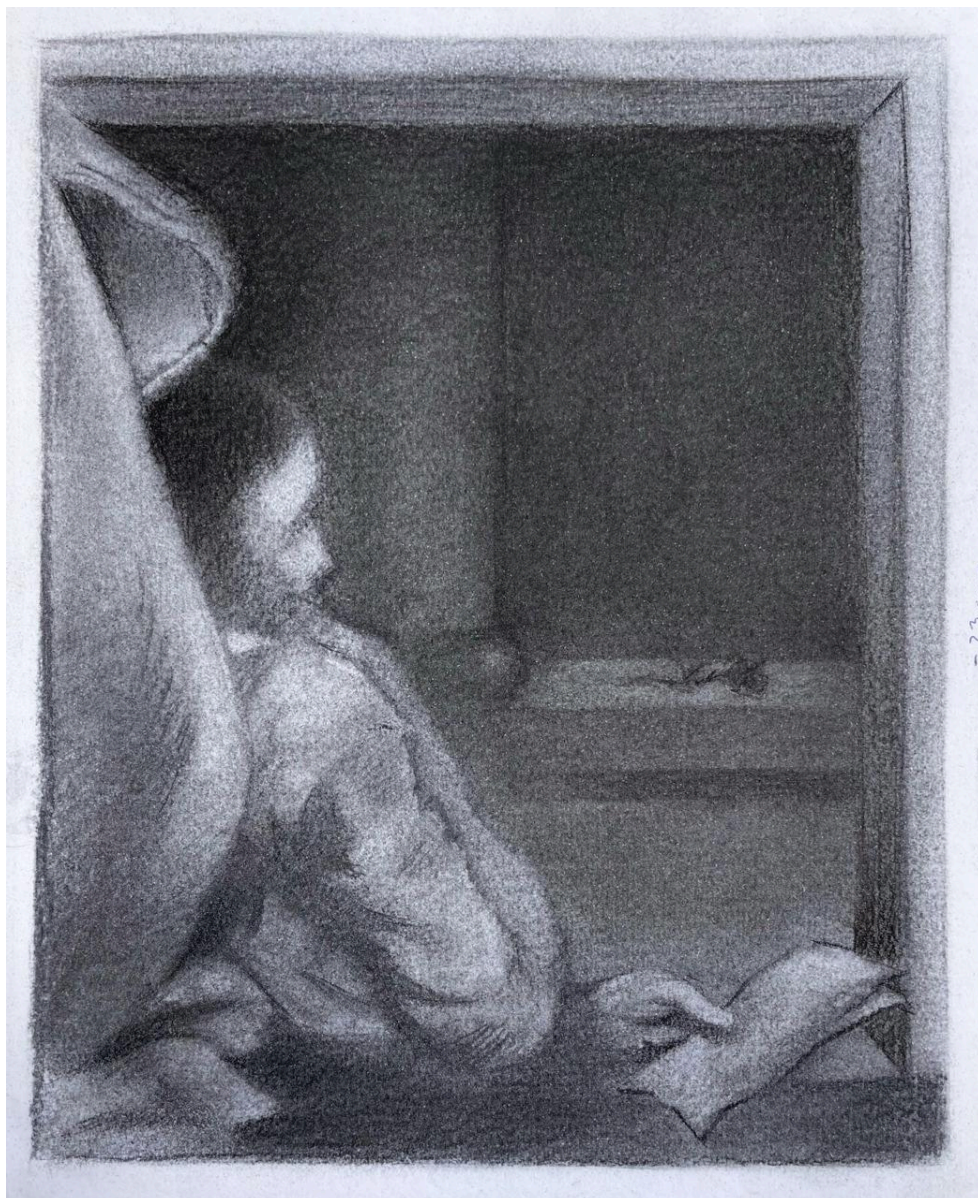
Quando finalmente escolhido o claro-escuro, no momento de fazer um estudo de detalhe, a figura que imaginava ser uma mulher, por algum traço ou mancha qualquer, me ocorreu a figura de um homem. Relutei um tempo sobre esta sugestão, mas cedi.



Estudo de cabeça. Carvão sobre papel 20x30cm 2019



Estudo de cabeça. Carvão sobre papel 20x30cm 2019



Estudo de claro-escuro

Carvão sobre papel

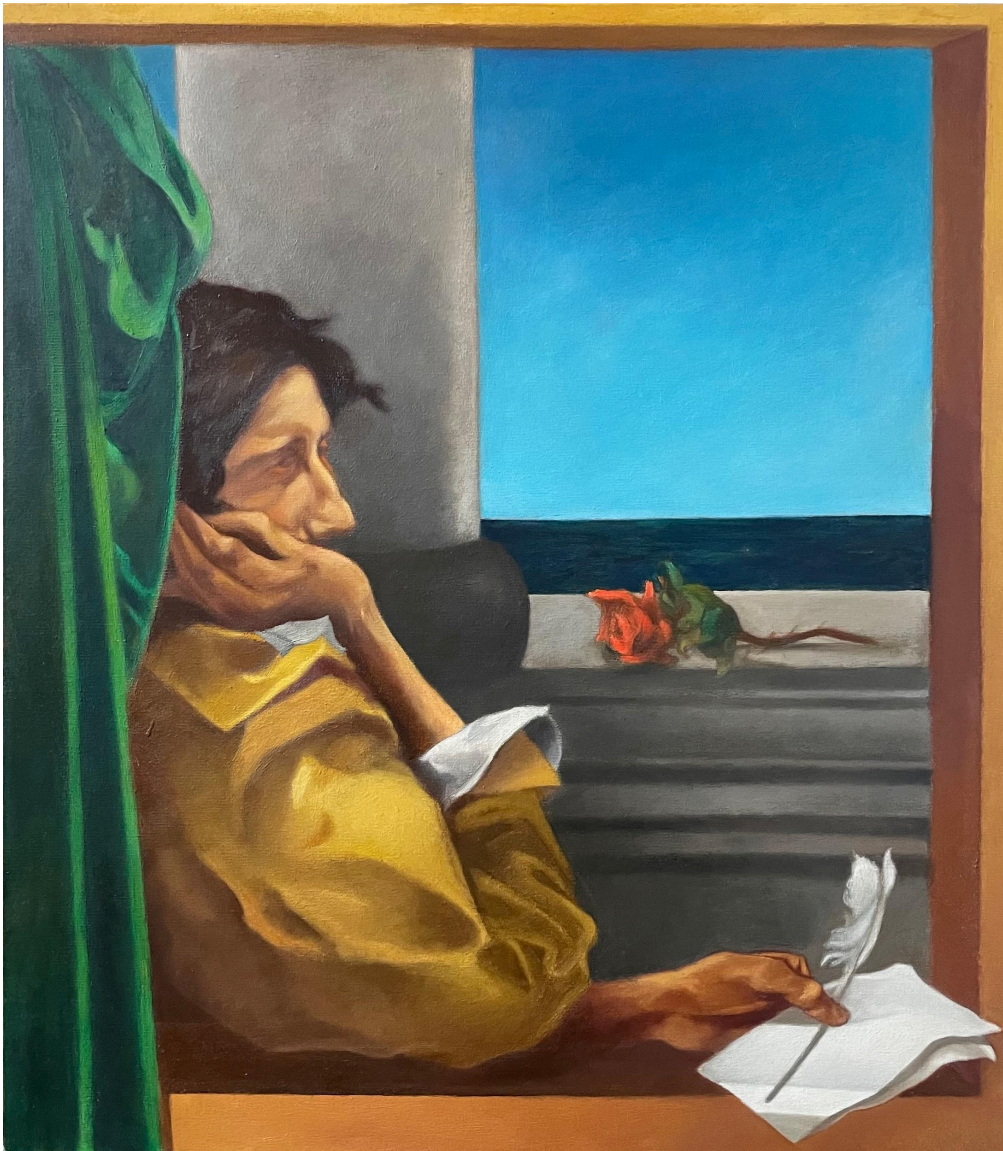
2020



Estudo de claro-escuro

Arte digital

2020



“O negrinho do pastoreio”

Óleo sobre tela

70x100cm

2024

A samaritana

Dentro do processo para alimentar o imaginário, fiquei aberto para muitas possibilidades. Tinha o costume de abrir catálogos de viagem e turismo onde havia uma série de curiosidades, contextos culturais e lugares, pessoas e paisagens. O modo como essas imagens foram registradas gerou muitas fotos curiosas do respectivo cotidiano de cada região, surgindo diversas oportunidades para anotações que posteriormente resultaram em momentos de criação.



Anotação - 2018
nanquim sobre papel

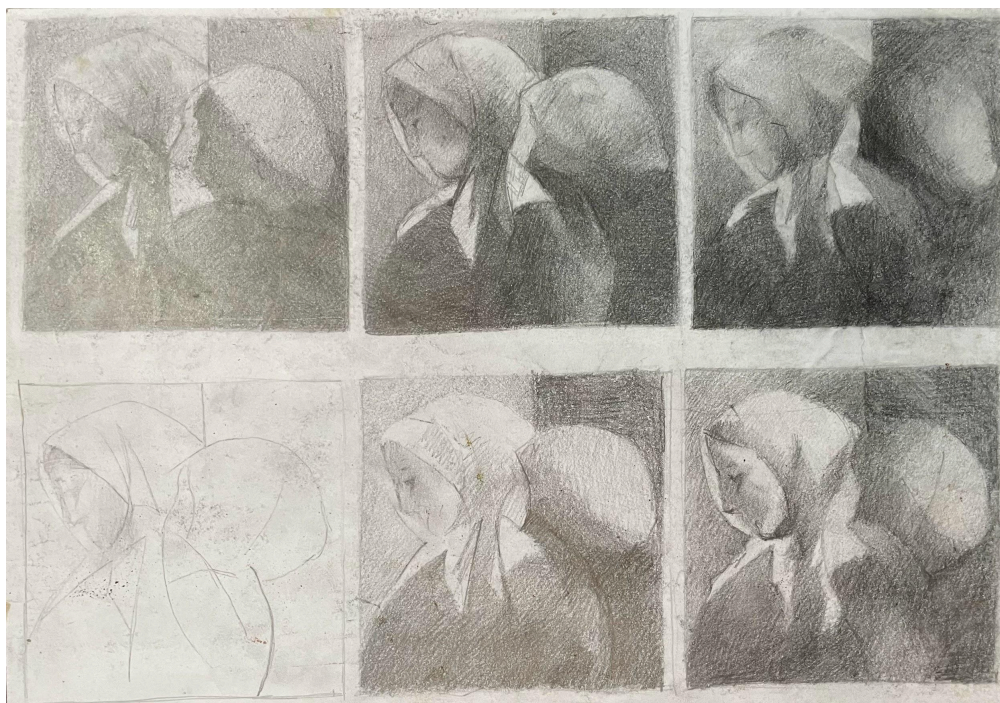
Ao meio daquelas páginas, me surge a fotografia de três camponesas, e realizei um croqui de cada uma delas, e uma em especial tive o ímpeto de dar prosseguimento para uma composição.

Com o desenho escolhido, me concentrei em amadurecer a composição. Durante o processo, passei mais tempo desdobrando as possibilidades de claro-escuro, já que a parte de configurações surgiu tão espontaneamente. Os primeiros estudos de claro-escuro foram realizados a nanquim, para definir a regência tonal das áreas.



Estudos de claro-Escuro

Após uma das imagens ser escolhida, uma segunda bateria de estudos foi realizada para definir as direções das modulações.



Estudos de modelação de áreas

Para a realização da imagem, foram reunidas obras dos mestres espanhóis do período Barroco, com o objetivo de assemelhar os efeitos visuais. Para a reunião das referências foram levados em consideração os momentos a serem trabalhados na composição em questão. As referências coincidiram em obras e fragmentos do pintor Diego Velázquez (1599-1660).

Dos problemas formais

De todas as possíveis situações formais que poderia apontar a que mais foi tomando conta do trabalho,, foi a relação de "plano-espaço" (dinâmica onde ora afirmamos a bidimensionalidade, em contraponto a uma espacialidade ilusória, provocadas pelos efeitos de modulação e a representação dos efeitos físicos de luz e sombra). Portanto, ficou estabelecida durante a pintura uma espécie de gradação dessas possibilidades da percepção. É importante apontar que estas questões formais não foram premeditadas desde o início; elas surgiram ao decorrer do processo, e em todo trabalho existem essas possibilidades em potencial, cabendo ao pintor formulá-las ou não.

Após muitas etapas e interrupções, o processo da pintura foi tomando forma. A pintura foi iniciada em 2018, finalizada em 2021 e retocada em 2023. Portanto, ela foi sendo construída ao passo que outros trabalhos foram amadurecendo e interferiram direta ou indiretamente na sua construção.



“A samaritana”

Óleo sobre tela

60x60cm

2023

Para dar segmento à exposição, dividirei a composição em três partes para um melhor esclarecimento.

A primeira parte seria para evidenciar a parede cinza, o lenço branco e o rosto da figura e o busto. A segunda parte seria o cotovelo e o jarro. A terceira parte seria o arabesco e o céu.

Na primeira parte, temos a “parede cinza”, que seria, o momento que mais afirma o plano da composição, pois não há profundidade nela; ela não sugere nada além de uma barreira para o olhar. Em seguida, temos o “lenço branco”, onde

começamos a ter uma volumetria acompanhada de alguma textura que aumenta gradativamente sua presença e volume conforme passamos o olhar para a parte inferior da composição. É importante salientar que na parte inferior do “lenço” já estão afirmados alguns elementos do efeito de sombra projetada, mas ainda de uma forma um tanto gráfica. O “rosto” da figura é feito com mais subdivisões, pois estava comprometido com alguma representação com maior referência ao natural, porém ainda não tem muito volume aparente; as partes estão mais ou menos sugeridas, portanto, o rosto da figura não apresenta grande espacialidade. O “busto” está subdividido em grandes áreas limitadas por uma linha de arabesco e preenchidas por algumas modulações em sua composição. Todos eles fazem mais ou menos parte do mesmo ciclo de possibilidades. Em resumo, toda essa área se apresenta para o observador como uma relação de escultura de baixo/alto relevo.

A segunda parte que analisaremos referisse as representações do “cotovelo” e do “jarro”. Nesta parte, podemos ver a maior tensão espacial da composição, pois o cotovelo avança em direção ao espectador, “quebrando a quarta parede”, em contraposição ao “jarro”, representado quase em escorço, criando um interesse para a sua volumetria, onde estão presentes desde modulações mais dinâmicas até as representações dos fenômenos naturais que incidem sobre os objetos: luz, sombra, luz na sombra e sombras projetadas. Ainda sobre o jarro, foi particularmente difícil chegar nessa solução com a pintura.

Na terceira parte, temos um retorno às áreas que afirmam mais o plano e modulações. Houve uma dúvida se mantinha esta área simples ou se entraria com algum trabalho de modulação ou ainda se afirmaria alguma representação. Por fim, foi sugerida uma vegetação apenas com as configurações sem muitos detalhes. No topo direito da composição, uma linha de arabesco acidentada divide as áreas de penumbra e o azul, que antes era apenas um castanho escuro. Aquele vazio logo me sugeriu um “céu” noturno, então apliquei um tom de azul que havia na paleta, e este ato fechava a composição. Neste momento, esta área afirmava dois atributos simultaneamente, a de profundidade por conta do cromatismo da área,, ao passo que afirma o plano, pois não sugere volumetria, religando-se à planaridade da parede cinza do início da análise.

ENCERRAMENTO

A partir das reflexões e experiências compartilhadas, podemos vislumbrar que o esforço surge de uma abordagem mais humanizada e reflexiva no aprendizado da arte em busca de uma postura artística inicialmente amadurecida com relação a tradição e a prática da pintura. A ênfase na técnica e na produção de obras muitas vezes obscurece a importância da construção de um processo criativo autêntico, que se alimenta das próprias vivências e motivações do artista.

Não obstante, para a compreensão, aprendizado e produção artística não poderia me furtar de algum domínio prático, portanto os esforços foram concentrados nas técnicas de carvão e óleo.

O autor tenta explorar a prática da manifestação dos elementos formais, seus fenômenos e a consciência de manipulá-los durante o processo. Estruturando-se, por sua vez, nos registros deixados pelos pintores, apropriando-se e fazendo parte deles como um espectador ativo.

Com a construção de um imaginário, absorvendo culturas, vivências e se deixando influenciar, construiu-se um campo afetivo que possibilitasse a manifestação dos motivos trabalhados nas obras.

A base semântica dos trabalhos se baseia na apresentação do que é o devaneio do imaginar, recurso amplamente solicitado por pintores e poetas e explanado literariamente por Gaston Bachelard.

Com isso, podemos observar que a formação do artista não se limita à aquisição de habilidades técnicas, mas envolve um processo de autoconhecimento e de conexão com o mundo, refletido em sua produção artística, contribuindo para a construção de uma cultura mais rica e diversa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. (1989). *A Chama de uma Vela*. São Paulo: Unesp
- BACHELARD, Gaston. (1989). *A Psicanálise do Fogo* (3ªed.). São Paulo: Martins Fontes.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Martins Fontes, 2ª ed, 2008.
- EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Editora Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Editora Zahar, 2002.
- GAUGUIN, Paul. *Antes e depois*. Coleção L&PM Pocket, 1997.
- HESS, Walter. *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Livros do Brasil Lisboa, s/d.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. Editoria WMF Martins Fontes, 2ª edição, 2001.
- KLEE, Paul. *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*. Editora Zahar, 2001.
- MACEDO, Nelson. *A Teoria Artística da Forma e as Duas Vias de Formação da Imagem: Kandiky e Klee*. 124f. Tese (Mestrado em Ciência da Arte). Instituto de Arte e Comunicação Visual, UFF, 2000.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Editora Nova Fronteira, 1982.
- RILKE, R. M. (2004). *Cartas a um Jovem Poeta*. Rio de Janeiro: P&PM Editores.
- VAN GOGH, Vincent. (1997). *Cartas a Théo*. São Paulo: L&PM Editores.

RECORDAÇÕES DE ALÉM MAR

Por Gabriel Mariano

