

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

**UM OLHAR SOBRE A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA  
DE OBJETOS COTIDIANOS**

Helena Carneiro Ribeiro

Orientadora Profa. Dra. Martha Werneck

Rio de Janeiro  
2013

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

**UM OLHAR SOBRE A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA  
DE OBJETOS COTIDIANOS**

Monografia de conclusão de curso apresentada  
à Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
Curso de Graduação em Pintura, como  
requisito para a obtenção do título de Bacharel  
em Pintura.

Helena Carneiro Ribeiro

Orientadora Profa. Dra. Martha Werneck

Rio de Janeiro  
2013

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

FOLHA DE APROVAÇÃO

**Helena Carneiro Ribeiro**

**UM OLHAR SOBRE A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA  
DE OBJETOS COTIDIANOS**

Monografia de conclusão de curso submetida ao corpo docente do Curso de Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Bacharel em Pintura.

Aprovado em

---

Prof. Dra. Martha Werneck - Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Me. Marcelo Duprat - Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Me. Licius da Silva - Universidade Federal do Rio de Janeiro

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à todos que me apoiaram a seguir por este caminho. Em especial, agradeço à minha família, por ter me dado condições de chegar até aqui. Aos amigos Hércules Xavier e Catarina Carneiro, por acreditarem na minha capacidade. Ao Rodolpho Alcantara, pelo companheirismo, paciência e compreensão. E à minha querida Si Fu Ursula Lima, que me incentivou a correr atrás deste sonho.

Durante esta trajetória pude contar com a importante ajuda da Profa. Dra. Martha Werneck, a quem devo muito carinho e respeito. Pois, foi ela quem me orientou neste processo, sempre me acompanhando e direcionando no que fosse possível. Também o Prof. Me. Marcelo Duprat e o Prof. Me. Licius Bossolan, contribuíram de maneira significativa no decorrer da minha pesquisa. Obrigada por compartilharem comigo as dores e alegrias desta nova conquista.

*O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam.*

*(OSTROWER, 1978, p.05)*

## RESUMO

Esse trabalho trata de uma série de 6 pinturas cujo tema, a representação de objetos cotidianos, dialoga com os conceitos da *arte como formatividade*, instituídos pelo filósofo italiano Luigi Pareyson. Para estabelecer relações entre o processo artístico e estes conceitos teóricos apresento um estudo sobre a obra do artista italiano Giorgio Morandi, à qual conecto meu trabalho prático. O processo utilizado e formas de compor também são abordados ao longo do trabalho, que me leva à conclusão de que a pintura não é mera representação da experiência vivida, do real. O objetivo do artista não é captar o real, mas transpor para a tela sua percepção do mundo, munido dos elementos que constituem a linguagem pictórica e dos pensamentos e sentimentos que o cativam.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	08
<b>1. A INFLUÊNCIA DE GIORGIO MORANDI</b>	12
<b>2. REFLEXÕES ACERCA DA FORMA DOS OBJETOS REPRESENTADOS E DA PINTURA</b>	15
<b>3. O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO</b>	16
3.1 ETAPAS DO PROCESSO	17
3.2 CONSTRUÇÃO DOS TRABALHOS	23
<b>CONCLUSÃO</b>	29
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	30

## INTRODUÇÃO

“Um quadro não é um duplo da realidade, é um signo. Existe, por um lado, o universo com seus mil espetáculos; diante desse universo, há o homem, que nunca está imóvel frente a ele. É possível extrair desse espetáculo alguns elementos característicos e integrá-los a uma imagem não representativa, mas sugestiva. O que está na tela plástica não é nem o real, nem o pensado, é um signo, isto é, um sistema de linhas e de manchas intermediárias que permite o intérprete, que deixa o artista atrair a atenção do espectador para um ponto do espetáculo eternamente móvel do universo.”

(FRANCASTEL, 1990, p.38 )

O meu interesse pelos objetos cotidianos surgiu após uma série de fotografias tiradas em 2012, quando me voltei principalmente para as questões plásticas da pintura, deixando o interesse no motivo em segundo plano. Os objetos escolhidos como foco da pesquisa plástica foram objetos simples, arrumados em composições que levavam em conta o entorno e a cromaticidade do ambiente. Lancei mão da fotografia para compreender melhor o campo plástico que eu estava investigando, buscando um recorte específico. Sentia que, com a ajuda da lente, meu olhar percorria o objeto de forma crítica, avaliando as formas, a luz, o espaço, a cor.



*Figura 1*  
Foto, Funil  
2012



*Figura 2*  
Foto, Xícaras  
2012



*Figura 3*  
Foto, Xícaras  
2012

Neste sentido, a fotografia - que constitui parte do processo de criação das pinturas, embora minha busca não esteja diretamente relacionada às questões fotográficas - desempenhou um papel muito importante no trabalho, pois possibilitou uma série de enquadramentos que eu não poderia compreender se não estivesse observando posteriormente um conjunto de imagens. Foi buscando dar coerência a esse conjunto que pude perceber o que deveria investigar de fato. A partir das fotos pude selecionar, então, o que mais me chamou a atenção em termos de enquadramento e objetos (figuras 1, 2 e 3).



*Figura 4*  
Foto, Banana  
2013



*Figura 5*  
Foto, Caixotes  
2013



*Figura 6*  
Foto, Caixotes  
2013

Em 2013, comecei então uma nova série que conta com aproximadamente 200 fotografias (da qual fazem parte as figuras 4, 5 e 6), até chegar finalmente a uma seleção de seis imagens específicas.

As minhas preocupações com o fazer manual da pintura me levaram a pesquisar os conceitos de Luigi Pareyson (teórico italiano, 1918-1991) abordados no livro *Os Problemas da Estética* (PAREYSON, 2001), em que o autor discorre sobre o fazer artístico:

“(...) se afirmar a inseparabilidade de forma e conteúdo do ponto de vista da forma, vê-se como os dois processos são simultâneos, ou melhor, coessenciais, ou melhor ainda, coincidentes: na arte, expressividade e produtividade coincidem. Há arte, quando o exprimir apresenta-se como um fazer e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir, quando a formação de um conteúdo tem lugar como formação de uma matéria e a formação de uma matéria tem o sentido da formação de um conteúdo.”  
( PAREYSON, 2001, p.61-62 )

De acordo com Pareyson, a obra de arte é em primeira instância matéria formada, objeto físico e sensível. Assim, a inseparabilidade de forma e conteúdo se faz verdadeira apenas do ponto de vista da forma. No âmbito da pintura, podemos dizer que a matéria formada constitui a própria pintura; e a pintura, constitui um processo, um fazer artístico. No decorrer deste processo, a expressividade da forma e a formação do conteúdo coincidem.

Foi através das obras de Giorgio Morandi (Itália, 1890-1964) que compreendi mais plenamente as palavras de Pareyson. Pude perceber como os elementos plásticos nas naturezas mortas de Morandi conversam com questões não tão plásticas, como a sutileza e a simplicidade das coisas e dos objetos.



*Figura 7*  
Natura morta, Giorgio Morandi  
1938



*Figura 8*  
Natura morta, Giorgio Morandi  
1948

Comecei a pesquisar mais a fundo as pinturas e o processo do artista, até que encontrei o que mais me chamava a atenção em sua obra: a concepção do espaço e a configuração da luz sobre as superfícies dos objetos, algo que está intimamente ligado a questão da cor.

A partir disso, pude definir qual seria a minha linha de pesquisa e foi então que me propus a desenvolver o presente trabalho.

O que começou com um estudo dos elementos formais da pintura a partir de composições de objetos cotidianos e diferentes enquadramentos desses objetos, transformou-se num estudo mais aprofundado das relações entre a forma como estes objetos estão sendo apresentados e a intencionalidade da forma no que diz respeito ao conteúdo expresso.

Optei por não trabalhar com muita ênfase as fotografias no que se refere à cor, pois meus estudos foram voltados para as variações da cor num contexto cromático regido pelos tons dessaturados. A saturação da cor, nesse caso, exerce a principal ação compositiva. Acho importante frisar como a pesquisa sobre a obra de Morandi foi essencial para a conclusão e compreensão desses elementos em meu trabalho.

## 1. A INFLUÊNCIA DE GIORGIO MORANDI

A escolha pelos objetos cotidianos em si já anunciava um certo gosto pelo tema natureza-morta e assim voltei minha pesquisa para artistas que se dedicaram a este gênero de pintura.

Os objetos são representados na pintura desde a Idade Média, mas durante muito tempo estiveram meramente associados a simbolismos religiosos e mitológicos. No final do século XIX e início do século XX, as pinturas de naturezas-mortas ganharam um outro aspecto, em que tinham muito mais a dizer quanto a própria pintura do que à algo exterior à ela. Podemos observar na produção artística que compreende este período um esvaziamento do conteúdo simbólico e literário dos objetos representados em função de uma nova maneira de se ver e pensar a pintura.

Giorgio Morandi viveu intensamente estas transformações, tanto que em toda sua obra podemos observar diferentes experimentações de estilo, temas e conteúdos.

"(...)Morandi vê uma espécie de alfabeto visual que permite expressar o mundo visível que permanece vedado à linguagem. Os fundamentos desse mundo visível, os únicos que lhe interessam sem que veja neles algo como uma norma inabalável de trabalho artístico, são para Morandi *a forma, as cores, o espaço e a luz*.<sup>1</sup>

Forma, cor, espaço e luz são portanto, os temas de suas séries. Onde, em sua série que tem um determinado grupo de recipientes como núcleo, as possibilidades de expressão se tornam apreensíveis através da variação da posição dos recipientes, através de sua complementação ou redução, através da variação da visibilidade, e finalmente da variação da luz, isso acontece na complementaridade indissolúvel de forma, cor, espaço e luz." (GROWE, 2003, p.174 )

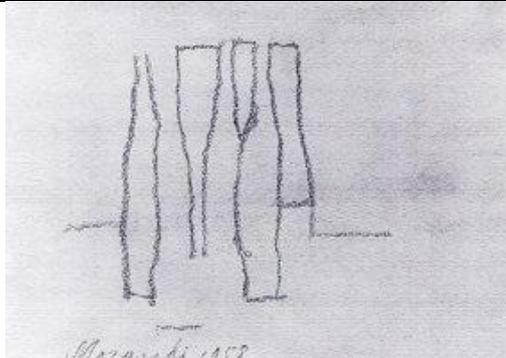


Figura 9  
Natura morta, Giorgio Morandi  
1958

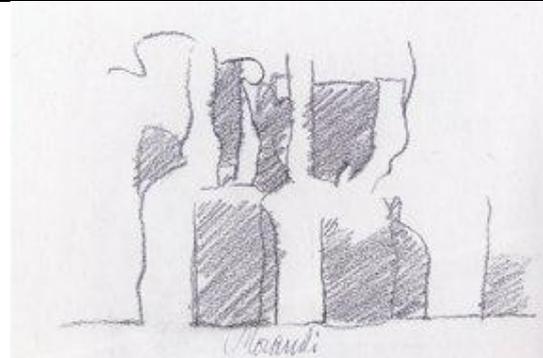


Figura 10  
Natura morta, Giorgio Morandi  
1962

<sup>1</sup> Aqui o autor faz referência a uma citação de Lamberto Vitali, L'opera grafica di Giorgio Morandi, p.97 [uma formata compositiva]

Em sua obra Morandi mostra-se decididamente comprometido com o estudo dos elementos formais da pintura. Nos dois estudos acima (figuras 9 e 10) podemos observar a questão da linha, que confere os contornos dos objetos e os limites dos planos horizontal e vertical, além dos valores que da mesma forma delimitam as figuras e estabelecem uma ordenação dos planos. Aqui está evidente a questão espacial no estudo do artista através da justaposição dos objetos. Logo podemos perceber que não se trata da pura e simples representação, mas da compreensão da forma que se traduz do mundo visível para a tela plástica.

A perspectiva linear é pouco ou quase nada presente na obra de Morandi, como vimos em seus estudos, os quais beiram o abstrato. Figura e fundo nem sempre são facilmente reconhecidos como coisas distintas, pois o artista propositadamente faz essa fusão entre os dois. Dado a isso, Bernhard Growe comenta em seu artigo a respeito do tratamento da luz nas obras de Morandi:

“O que, portanto, a luz traz para as naturezas-mortas de Morandi? Seus efeitos já foram descritos no que diz respeito à cor. Mas o espaço também é afetado. Sua estrutura ambivalente é confirmada e reforçada pelo conteúdo luminoso do fundo. A forma também é fortemente modificada. A luz tende a dissolver com intensidade a solidez dos objetos materiais. A claridade de Morandi, um *lumen supernaturale*<sup>2</sup>, desmaterializa as coisas, fazendo com que igualmente apareçam e desbotem na luz.” (GROWE, 2003, p.177 )



*Figura 11*  
Natura morta, Giorgio Morandi  
1963



*Figura 12*  
Natura morta, Giorgio Morandi  
1964

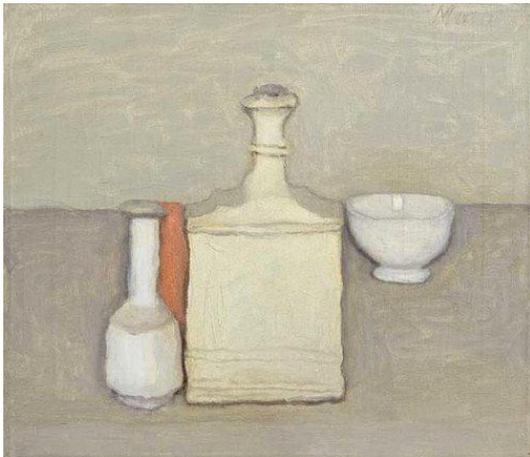
<sup>2</sup> “Luz Sobrenatural”, Latim.

Podemos ver como a luz desempenha um papel fundamental na obra do artista. Pois, além de acentuar os contornos que delimitam a figura (contraste tonal), a luminosidade que perpassa a superfície dos objetos e do plano confere ao mesmo tempo unidade à obra.

Nas pinturas acima (figuras 11 e 12) é possível ver o contexto cromático criado pelo artista. As cores são dessaturadas pelo branco, eliminando grandes contrastes de cor, deixando apenas sutis contrastes entre quentes e frios. Assim as cores trabalham em função da luz.

Foi justamente a maneira como o artista trabalha tanto o espaço quanto a cor, em função da luz, o que mais me chamou a atenção em sua obra. Assim, foi a partir desses estudos que conduzi meu trabalho.

Optei pela quebra do contexto cromático regente através da saturação da cor em determinados pontos, como o próprio Morandi já havia realizado estudos nesse sentido (Figuras 13 e 14). Para mim, esta foi uma maneira de criar um contraponto que estabelecesse diálogo com o todo.



*Figura 13*  
Natura morta, Giorgio Morandi  
1957



*Figura 14*  
Natura morta, Giorgio Morandi  
1947

## 2. REFLEXÕES ACERCA DA FORMA DOS OBJETOS REPRESENTADOS E DA PINTURA

Em Morandi, a questão da forma agrega todos os outros valores. Dessa maneira, está diretamente relacionada à escolha dos objetos. Tanto a seleção desses objetos, quanto a colocação e ordenação dos mesmos são realizadas de modo consciente e por vezes, minucioso. Sabemos que isso se deve ao estudo dos fenômenos luminosos sobre a superfície dos objetos. O objetivo do artista é, como ele próprio disse em 1957, exprimir plasticamente suas impressões do mundo:

"Exprimir o que há na natureza, isto é, no mundo visível, é o que mais me interessa. (...) os sentimentos e as imagens suscitadas pelo mundo visível, que é mundo formal, são muito dificilmente exprimíveis, ou talvez inexprimíveis com as palavras. Com efeito, são sentimentos que não têm nenhuma relação, ou só têm uma muito indireta, com os afetos e com os interesses cotidianos, já que são determinados justamente pelas formas, pelas cores, pelo espaço, pela luz." (REVISTA USP nº 57, p.180)

A matéria enquanto forma, apreendida pelo artista, quer nos dizer que os objetos não são mero pretexto. Esta percepção da forma se dá através dos objetos, claro. Neste sentido, podemos fazer uma relação da obra de Morandi com os conceitos de Pareyson acerca da arte enquanto *formatividade*:

"(...) a obra de arte é expressiva enquanto é *forma*, isto é, organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter. (...) A forma é expressiva enquanto o seu *ser* é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes é um significado. De modo que se pode concluir que, em arte, o conceito de expressão deriva o seu especial significado daquele de forma." (PAREYSON, 2001, p.23 )

A expressão do artista é conferida no tratamento da forma que, por sua vez, tem muito mais a dizer em termos de expressividade do que os objetos em si, como entes no mundo. O artista não realça a visão real dos objetos, pelo contrário, atribui a eles novos significados, na medida em que interpreta a forma.

Seguindo esta linha de pensamento, quando afirmo a simplicidade dos objetos escolhidos para ponto de partida em meus trabalhos, estou me referindo às suas características formais e não à subjetividades ligadas à sua função. Roland Barthes (França, 1915-1980) atenta para esta questão quando determina que o objeto é polissêmico e seu significado pode variar tanto de um indivíduo para outro, como de uma cultura à outra.

### 3. O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO

"O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação."  
(OSTROWER, 1988, p.167)

O processo de construção dos trabalhos pode ser dividido em três momentos. O primeiro, diz respeito à construção do olhar. Trata-se da escolha dos objetos cotidianos e da ordenação desses objetos, para que fosse dado o início do pensamento plástico acerca da composição dos elementos forma, cor, espaço e luz.

"Com sutileza cada vez mais apurada devemos tentar, deste modo, revelar a relação da parte com o todo, para que possamos chegar à definição dos tipos individuais de estilo, não apenas na forma do desenho, como também no tratamento da luz e das cores. Compreenderemos, então, como uma determinada concepção formal está necessariamente ligada a uma certa coloração e aos poucos entenderemos o complexo global das características pessoais de um estilo como a expressão de um certo temperamento."  
(WÖLFFLIN, 1996, p.9)

O segundo momento está na execução da pintura. Desde os primeiros estudos até o último, quando finalmente pude estabelecer uma ordenação do pensamento plástico, mais precisamente das relações cromáticas de harmonia entre os tons dessaturados e a quebra deste ritmo dada pela saturação pontual da cor.

Por fim, o terceiro momento é quando há a conscientização desse processo. A partir dessa consciência foi possível compreender a pintura tanto como construção de um pensamento plástico constituído dos elementos formais da linguagem pictórica, como também expressividade conferida pelo temperamento do artista.

### **3.1 ETAPAS DO PROCESSO**

#### **Escolha e composição dos objetos**

Como dito previamente, a escolha dos objetos foi feita pensando na questão da forma. Nas primeiras experiências trabalhei com alguns utensílios como xícaras, pratos, o funil, talheres e outros. As cores, o formato e o material desses objetos chamaram minha atenção.

Comecei com composições clichês, ainda pensando nesses objetos dentro de sua função utilitária. Em seguida, com o olhar mais aguçado, obtive melhores resultados, pois busquei observar a dinâmica gerada pela luz sobre a superfície dos objetos, a cor e o vazio.

Nas figuras 1, 2, 3 e 4, trabalhei com os objetos centralizados e o vazio. Nos três primeiros, o branco é a cor que rege e harmoniza a composição. No último, o amarelo que desempenha esse papel.

Nas experiências seguintes (figuras 5 e 6), optei por outras composições em que há o recorte dos objetos, conferindo certa abstração à forma.

#### **Fotografia**

A fotografia me permitiu trabalhar com um grande número de composições criadas a partir dos objetos selecionados. Pude analisar cada foto dentro de um conjunto próprio. Foi um exercício que me beneficiou bastante na pintura, principalmente pela questão do olhar.

Durante a pintura em si, tive a liberdade de alterar as composições criadas e de não me ater totalmente à fotografia, pois meu interesse se mantinha na forma.

## Materiais



*Figura 14*



*Figura 15*

Além da tinta óleo, utilizei como solvente a aguarrás, da marca corfix e acrílex, e para acelerar o processo de secagem da tinta, fiz uso do secante de cobalto. Nas camadas mais gordas, utilizei o clássico molho de velatura (óleo de linhaça polimerizado, solvente e do secante de cobalto).

Trabalhei com os pincéis quadrados de cerda macia da marca tigre (figura 15).

## Suporte

Utilizei telas prontas nos tamanhos 20x20cm, 30x30cm e 24x30cm. Escolhi trabalhar com os formatos pequenos pelo intimismo que eles proporcionam. Acredito que isto contribuiu com o tema e com a proposta do trabalho.

## Estudos iniciais



*Figura 16*



*Figura 17*



*Figura 18*



*Figura 19*

Os meus primeiros estudos na pintura não foram muito bem sucedidos, por dois motivos essenciais: a tentativa de realizar as pinturas a la prima e a falta de um esquema cromático inicial. Nas figuras 16 e 18 é possível observar a tentativa de modelar a figura a partir de pinceladas carregadas com o branco logo nas primeiras camadas de tinta.

A questão da cor não está evidente nas figuras 16, 17 e 18. As cores variam tanto que não se estabelece nenhuma relação compositiva entre elas, além do contraste entre quentes e frios. Também tive dificuldade para lidar com a questão da luz, os contrastes entre claro e escuro ficaram muito acentuados, criando dinâmicas que eu não pretendia.

A figura 19 é a que mais se aproximou do resultado esperado. A dessaturação da cor pelo branco conferiu a harmonia que eu buscava e a ausência de fortes contrastes tonais possibilitou que a cor exercesse seu papel como principal ação compositiva da obra. Foi a partir desse estudo que pude definir qual seriam as cores com as quais eu iria trabalhar a partir de então em minha paleta.

## Paleta



*Figura 20*

Do canto inferior esquerdo para o canto superior direito: Azul Cobalto (corfix), Azul Ultramar (corfix), Laranja de Cádmio (corfix), Amarelo Ocre (corfix), Rose Madder (alizarin lake) da windsor & newton, Cadmium Yellow Pale da Rowney Georgian e Branco de Titânio (acrilex).

Trabalhei essencialmente com as cores primárias, dentre as quais escolhi dois tipos de azul e dois amarelos, além de uma cor secundária (Laranja de Cádmio) e o branco.

A partir dos meus estudos iniciais, comecei a experimentar as relações de cor entre os tons dessaturados. Utilizei o amarelo ocre, o rose madder alizarin lake e o azul ultramar para conseguir um neutro. À essa mistura, acrescentei diferentes quantidades de branco até obter uma gama de tons dessaturados. Esses tons se aproximavam ora dos violetas, ora dos terrosos e ora dos esverdeados.

Em seguida, fiz novas experiências utilizando o laranja de cádmio com o azul cobalto, esperando obter uma variação de tons dessaturados com outro tipo de vibração. E fiz uso do cadmium yellow pale principalmente nas áreas de maior saturação da cor, o escolhi por ser um amarelo mais frio, que se saiu muito bem com os tons dessaturados pelo branco.

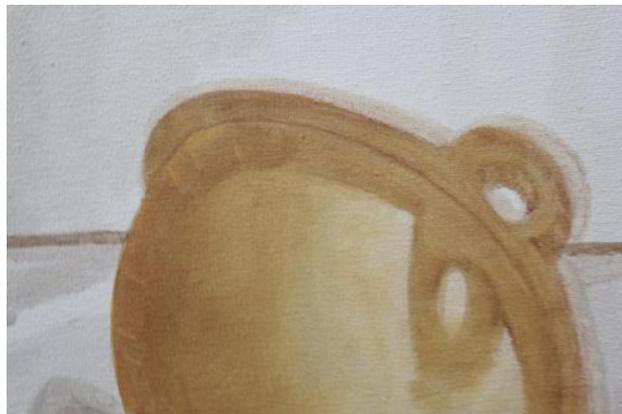
## Marcação e underpainting



*Figura 21*



*Figura 22*



*Figura 23*

Fiz a impressão das fotografias seleccionadas em tamanho A4. Então, com a paleta definida e os materiais necessários à mão, dei início a pintura. Nesta pintura, a marcação inicial foi feita com a mistura do azul cobalto e do laranja de cádmio bem dissolvidos, visando a neutralidade entre complementares. Coloquei apenas as linhas compositivas e uma ou outra mancha pensando o claro e escuro (figura 21).

Em seguida, como underpainting (figura 23), modeliei a figura, delimitei os contornos separando figura e fundo e defini as áreas quentes e frias. Em alguns casos, esta underpainting foi trabalhada a partir de pinceladas um pouco mais gordas e em outros casos deixei o fundo da tela respirando.

## Transparência e opacidade



*Figura 24*

Após terminar a underpainting, esperei que a pintura secasse de um dia para o outro para conferir as camadas seguintes. As primeiras camadas de tinta foram feitas mais magras, sem o óleo de linhaça polimerizado. Apenas utilizei o secante de cobalto misturado ao solvente.

Misturei as cores na paleta até obter a dessaturação da cor que eu queria. Esta foi feita, ora a partir da mistura das três cores primárias: amarelo ocre, alizarin e azul ultramar; ora a partir do par de complementares: azul cobalto ou ultramar e laranja de cádmio. A dessaturação com branco, em alguns casos, foi feita a partir da mistura das cores na paleta e em outros, a partir de esbatimentos sobre a camada anterior já seca.

Este processo estabeleceu um contexto cromático regido pelos tons dessaturados, conferindo harmonia tonal e cromática. Inicialmente não fiz uso do branco nas áreas onde a saturação da cor fosse atuar, estas mantiveram-se como underpainting durante quase todo o processo.

Por fim trabalhei estas áreas de saturação da cor e acrescentei velaturas em algumas áreas, onde pretendia acentuar a forma e aprofundar alguns tons.

### 3.2 CONSTRUÇÃO DOS TRABALHOS

"(...) por meio de ordenações, se objetiva um conteúdo expressivo. A forma converte a expressão subjetiva em comunicação objetivada. Por isso, o formar, o criar, é sempre um ordenar e comunicar." (OSTROWER 1978, p.24)

#### **Natureza Morta com Xícaras #1**



*Figura 25*

*Natureza Morta com Xícaras #1* foi realizada sobre uma tela de 20x20cm. Achei que seria interessante trabalhar com esta composição quase centralizada dentro de um formato quadrado, por conta da forma do prato ao fundo, um semi-círculo, que une as duas figuras da frente.

Aqui, comecei trabalhando com uma underpainting um pouco mais carregada a partir da mistura do azul ultramar, o amarelo ocre e o alizarin. Deixei que a tela respirasse em alguns pontos, principalmente no fundo.

Esperei que a underpainting secasse para entrar com uma mistura de laranja de cádmio, azul ultramar e branco. Comecei com a tinta bem diluída e apliquei pinceladas largas, deixando que a underpainting transparecesse. As áreas mais claras da camada anterior

esquentaram por conta do laranja de cádmio, então voltei com a mesma mistura um pouco mais carregada de branco onde eu queria deixar os tons frios.

Em seguida, trabalhei com esbatimentos sobre a sombra das figuras, amenizando o contraste tonal. Esperei a pintura secar novamente para poder voltar com os contornos ao redor da figura da xícara branca por meio de velaturas. Ainda na figura da xícara branca, trabalhei mais algumas camadas de esbatimentos para dar um volume sutil.

Ao mesmo tempo, comecei a trabalhar a área de saturação da cor com o azul ultramar misturado ao laranja de cádmio, depois com o azul ultramar misturado com o azul cobalto nas áreas onde a luz atuava na superfície do objeto. Por fim, adicionei o branco à mistura de azul ultramar e azul cobalto para acentuar a luz e o volume da forma.

### **Natureza Morta c/ Banana**



*Figura 26*

Em *Natureza Morta c/ Banana*, optei pelo formato quadrado da tela, de 30x30cm, para equilibrar a figura no centro. A figura exerce muita força, dividindo a composição ao meio, gerando duas grandes áreas.

Trabalhei estas áreas a partir da mistura das cores primárias amarelo ocre, rose madder/alizarin lake e azul ultramar, adicionei também o branco. Aqui, trabalhei com o branco já desde o começo. Na figura, a underpainting foi feita misturando o amarelo ocre e o cadmium yellow pale. Deixei que figura e fundo se misturassem em alguns pontos.

Esperiei que a pintura secasse e voltei com a mistura das cores primárias, mas desta vez acentuando os tons violáceos em alguns pontos e em outros, os tons alaranjados. Neste trabalho a mancha teve mais participação que a linha e o desenho. Por fim, defini a luz sobre a superfície do plano, misturei o branco, o amarelo ocre e o cadmium yellow pale, e trabalhei na figura velaturas de cor, para acentuar o contraste figura e fundo.

### **Caixotes #1**



*Figura 27*

Em “Caixotes #1”, comecei a trabalhar a underpainting com o cadmium yellow pale sobre toda a superfície da tela (24x30cm). Depois da secagem desta camada, entrei com a mistura de cores primárias, mas dessa vez no lugar do amarelo ocre, trabalhei com o mesmo cadmium yellow pale. Utilizei pinceladas mais marcadas nessa underpainting, que permaneceram aparentes mesmo após a sobreposição das camadas seguintes.

Posteriormente, adicionei o branco à mistura das cores primárias sobre a camada anterior nas áreas de luz, delimitando as figuras através de contrastes tonais. Optei por manter estas figuras na luz dissolvidas, dificultando a apreensão da forma. Isso conversa diretamente com as áreas onde a pincelada marcada gera uma ação mais agressiva.

Concluí trabalhando a área de saturação da cor com pinceladas mais carregadas de tinta a partir da mistura do amarelo ocre com o cadmium yellow pale e, por fim, apliquei velaturas sobre os tons amarelos.

### **Natureza Morta com Xícaras #2**



*Figura 28*

Em *Natureza Morta com Xícaras #2* segui o mesmo processo de construção do primeiro trabalho, *Natureza Morta com Xícaras #1*. Porém, nesse caso utilizei o azul cobalto ao invés do azul ultramar e ao final da pintura trabalhei os empastamentos de branco.

O tamanho da tela é de 24x30cm e a composição do trabalho se dá na horizontal.

## Caixotes #2



*Figura 29*

Em “Caixotes #2”, trabalhei com uma tela de 24x30cm. Segui o mesmo processo de construção usado em Caixotes #1, com exceção da substituição do cadmium yellow pale pelo laranja de cádmio na underpainting e, conseqüentemente, na área de saturação da cor. O laranja de cádmio esquentou toda a pintura, por isso, em algumas áreas fiz uso de esbatimentos. Por fim, adicionei uma mistura de azul ultramar, laranja de cádmio e branco em alguns pontos.

## Natureza Morta com Funil



*Figura 30*

Em “Natureza Morta com Funil”, houve uma marcação inicial seguida da underpainting, tal como nos outros trabalhos. Utilizei inicialmente a tinta bem dissolvida, já separando as áreas quentes das frias, em seguida trabalhei a figura do funil.

Utilizei uma mistura de azul cobalto e laranja de cádmio na figura e posteriormente acrescentei o branco, deixei que apenas a sombra permanecesse com a saturação da cor. No fundo usei uma mistura das cores primárias, acentuando o amarelo ocre e o branco. Então as áreas onde há maior concentração de branco ficaram frias, enquanto a sombra permaneceu quente.

## 4 CONCLUSÃO

“O exprimir e o dizer que não se resolvem no fazer não são atividade artística, nem pertencem ao conteúdo da arte; e o fazer que não seja ao mesmo tempo um dizer não atinge a arte, mas permanece confinado no ofício. Precisamente por isso, na obra, fisicidade e espiritualidade, significado e existência coincidem: na obra de arte, ser e dizer, corpo e espírito são a mesma coisa.” (PAREYSON, 2001, p.64)

A pintura, ao meu ver, só pode ser compreendida dentro de um fazer. Falar em pinturas sem entrar no âmbito de sua construção plástica seria demasiadamente superficial. Não é possível dissociar o fazer artístico do significado da obra.

A construção das seis pinturas que aqui apresento esteve durante todo o seu processo voltado para o entendimento dos elementos formais da linguagem pictórica, na busca de um contexto de harmonização tonal e cromática. Até mesmo a quebra deste contexto tornou-se para mim uma maneira de evidenciá-lo ainda mais.

Busquei captar a harmonia e a sutileza na pintura através desse fazer. O fazer representa um criar. Quando criamos, estamos relacionando, atribuindo significados e na pintura estes significados, acredito eu, estão contidos na forma.

Contudo, há um processo de ressignificação infinito da obra, que é aberta, nunca fechada em si mesma. Para o espectador surgem outras interpretações sobre as quais não cabe ao artista fazer recriminações.

Porém, acredito ser essencial a simples compreensão de que a pintura não é mera representação da experiência vivida, do real. O objetivo do artista não é captar o real, mas transpor para a tela sua percepção do mundo, munido dos elementos que constituem a linguagem pictórica e dos pensamentos e sentimentos que o cativam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Lo Obvio y lo Obtuso*. Espanha, Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.

\_\_\_\_\_. *La Aventura Semiológica*. Espanha, Barcelona: Paidós Comunicación, 2.<sup>a</sup> edición, 1993.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

OSTROWER, Fayga. *A Construção do Olhar*. Artigo no livro *O Olhar*. São Paulo: Editora Companhia das Letras p. 167-182, 1988.

\_\_\_\_\_, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEDROSA, Israel. *O Universo da Cor*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2008.

PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV/Mário Pedrosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

### Periódicos

DOHMANN, Marcus. *O Objeto e a Experiência Material*. Rio de Janeiro: *Arte & Ensaios* n° 20, p. 71-74, julho de 2010.

GROWE, Bernhard. *"Cosidetta realtà": a indisponibilidade do mundo*. São Paulo: *Revista USP* n°57, p. 169-180, março/maio de 2003.