

Fernweh

Fernweh

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Curso de Graduação em Pintura
2016/1
Luiz Stofel
DRE: 108070759.
Orientador: Lícius Bossolan

Agradecimentos:

A Deus, pela vida, saúde e força em meio às dificuldades.

À memória de minha mãe que através de seu exemplo de vida me ensinou a não desistir. À minha esposa, Luci, por seu amor, por sua fé, apoio incondicional e paciência em minhas crises.

A um dos meus principais incentivadores, eterno mestre, Denilson Bedin.

Aos meus sogros pelo suporte e paternidade.

Aos meus professores: Lícius Bossolan, Rafael Betshe, Marcelo Duprat, Martha Werneck e Ricardo Newton pelo ensino, incentivo, dedicação, respeito e amizade.

Aos meus colegas e amigos pintores da EBA que direta ou indiretamente contribuíram para minha formação, especialmente Yeda Arouche, Marcos Oliveira e Bruna Azevedo, com os quais aprendi muito sobre pintura e também sobre a vida.

SUMÁRIO:

- 1- Introdução
- 2- Poética
 - 2.1- Divagações sobre o ato de pintar
 - 2.2- Angústia e *Fernweh*
 - 2.3- Processo fotográfico e a poética- cor, forma e pose
- 3- Amadurecendo o processo de pintura: os primeiros trabalhos
 - 3.1- “Moça com Vestido Azul”: a lógica do fundo laranja
 - 3.1.2- Peculiaridades do fundo laranja
 - 3.1.3- As obras que inspiraram
 - 3.1.4- Os primeiros estudos
 - 3.1.5- Estabelecendo um caminho
 - 3.1.6- Pensando a cor
 - 3.1.7- A cor na lógica do fundo laranja
 - 3.2- Estudo do artista:
 - 3.2.1 Gregory Mortenson
- 4- Processo pictórico desenvolvido: *Grisaille*
 - 4.1-O que é *grisaille*?
 - 4.2- Ernest Vincent Wood III, Gregory Mortenson e Osamu Obi
- 5- As pinturas realizadas com *grisaille*

5.1- A primeira pintura com *grisaille*

5.1.1- Sobre a composição

5.1.2- Descrição do processo

5.2- A segunda pintura em *grisaille*

5.2.1- Composição

5.2.2- A cor e o processo em “À Espera da Próxima Estação”

5.3- A terceira pintura em *grisaille*

5.3.1- Composição

5.3.2- O processo em “Expressão Famélica II”

5.3.3- A cor em “Expressão Famélica II”

5.3.4- O novo ângulo

Conclusão

Referências Bibliográficas

1. Introdução

Procurei dividir a pesquisa em duas partes básicas, focando primeiramente na questão semântica, depois na formal junta à técnica que recebeu maior foco, tentando sempre relacioná-las para mostrar a ligação que há entre elas.

Cabe explicar também o porquê de *Fernweh*. Trata-se de uma palavra alemã que significa uma saudade mais específica, já que neste idioma há palavras diferentes para expressar tipos distintos dela. Neste caso, seria saudade de um lugar onde nunca se esteve, de ir para longe. Em um sentido metafórico “é a dor de saber que há algo errado, dor cuja solução é embarcar numa viagem filosófica e sentimental na qual se parte em busca do ideal”¹.

2. Poética

2.1. Divagações sobre o ato de pintar

Ainda creio que a pintura fala por si só, apesar de compreender que ela pode ser portadora de múltiplos significados, além de seu conteúdo formal que considero o principal. Por isso pinto mais motivado pela pintura em si do que pelo que quero dizer. Entretanto, é evidente que todo artista pinta aquilo que tem afinidade, o que consegue ver, captar, enxergar, interpretar do mundo e comigo não é diferente. Este interpretar nada mais é que a maneira tão singular quanto cada indivíduo é ou como cada um sente a vida.

Há uma beleza, um sentido inerente à pintura que independe do tema tratado ou daquilo que quero dizer. Creio que é isso que toca e atrai as almas sensíveis e que não pode ser explicado em sua totalidade pelas palavras e de nenhuma outra maneira. Pode sim ser vivido, e se cogitado, explicado de mil formas e maneiras diferentes ainda assim não abarcaria a pluralidade, a riqueza que ela é e que dela provém. É aquilo que se encontra escondido por baixo das aparências, que nasce (de fato) da relação do artista com o fazer da pintura, que nos provoca e nos retém. Chamo de “relação” por que vejo uma profunda interação entre os dois, um diálogo no qual o pintor é um dos personagens, que ora executa, ora ouve e por fim se deixa ser conduzido e nela se perde e se encontra. Diria Klee:

...como fagulha que brota misteriosamente não sabemos de onde, que inflama o espírito, aciona a mão e, ao transmitir-se como movimento a matéria, converte-se em obra.

¹ <http://fernwehe.blogspot.com.br/2011/12/quem-somos-e-o-que-e-o-fernwehe.html>

Apesar dessas considerações iniciais, no presente trabalho, busco conciliar as partes (poética e pensamento formal), de maneira que possa haver uma interdependência como a do corpo com o espírito, na qual um precise do outro com o objetivo de produzir vida.

2.2. Angústia e *Fernweh*

Angústia reside na percepção do homem de sua própria incompletude diante deste mundo, por isso sua alma suplica por plenitude², a qual não pode ser alcançada de forma completa nesta vida. Pode-se apenas caminhar em direção a ela a medida que se compreende que a essência humana é divina e, portanto, anterior ao sujeito, tendo este como objetivo central da vida, como sentido, descobri-la, cultivá-la, multiplicá-la, a fim de atingir a maturidade, a integralidade do ser. E é esse próprio vazio, essa busca por sua identidade que produz movimento e cria vida, pois ele só a descobre a medida que vive, que existe, que tem experiências e interage com elas. Angústia é também crescimento, mostra que expandimos e que não cabemos mais no mesmo lugar de antes; mostra que devemos buscar outros espaços. Disse Luiz Alca de Santana em *Eu e Minha Circunstância* que “Espaço é a ocupação do meu ser na extensão e no tempo de acordo com minha vontade e segundo minhas intenções no plano de vida”(SAN’TANNA, 1989).

O grande problema é que a sociedade limita, castra e aliena o homem de si mesmo, e nela as pessoas têm uma falsa consciência de sua vida, já que não têm conhecimento das forças que dominam e regem sua existência³. Muitos, devido às suas limitações sociais, não recebem os estímulos necessários ao desenvolvimento de seu ser e, por isso, não podem escolher, pois não lhes foram dadas muitas opções além daquelas vividas por seus pais. Dessa forma, andam a esmo sem perceber sua potência para diversas possibilidades de existência e ficam atrelados apenas à luta por sua sobrevivência, sem mais nada enxergar. Assim, o sujeito é vítima da maior das crueldades, pois tem seu tempo, seus projetos e sua vida roubados. Rouba-se dele não apenas sua individualidade, mas também sua consciência de ser o que é e de viver a sua individualidade (GOLDMAN, 1940).

O homem também é determinado pela lógica do capital⁴, estando inserido em um sistema onde é obrigado a viver, a interagir e a submeter-se a ele. Habitamos um mundo que o sociólogo Zygmund Bauman chama de “ambiente líquido moderno”, onde nada, inclusive as pessoas, conserva a mesma forma por muito tempo. Nesse cenário a felicidade é associada a um volume cada vez mais intenso e crescente dos prazeres, que apregoa o uso imediato, a rápida reposição e o novo consumo, resumindo a vida em uma linha de momentos instantâneos e sucessivos, como uma série de pontos enfileirados. Essa relação fria, de uso e descarte que existe entre o

² <http://www.sosteneslima.com/2013/10/nem-deus-nos-torna-pletos.html>

³ <http://filosofonet.wordpress.com/2014/02/27/experiencia-social-e-alienacao/>

⁴ <http://filosofonet.wordpress.com/2014/02/27/experiencia-social-e-alienacao/>

indivíduo e objeto estende-se também às pessoas, resultando na reificação dos relacionamentos humanos, tornando a vida uma monotonia, um automatismo e colorindo-a com um cinza sem fim (Bauman, 2008).

Nas pinturas desenvolvidas procurei (mesmo que de maneira um tanto inconsciente como no caso das mais antigas), expressar não só a angústia do homem acerca de sua mortalidade, mas também e principalmente, a angústia diante das opressões provocadas pelo mundo no sujeito. Nelas há o contraste da personagem cheia de sentimentos- que anseia ser, exercer sua individualidade- com os objetos vazios e famélicos, que exprimem a solidão do indivíduo e a sua sede pelo convívio humano genuíno e não mediado por coisas.

Não proponho solução através dessas pinturas para os problemas mencionados, mas sim, uma reflexão sobre a própria existência.

2.2. Processo fotográfico e a poética – cor, forma e pose

A partir da leitura do livro *Revolta e Melancolia* (LÖWY; SAYRE, 1992) que discorre sobre o fenômeno do romantismo desde sua gênese até os dias de hoje (atualmente ainda porque ele é essencialmente anticapitalista e coexiste com ele, já que nasceu dele e se desenvolve nele concomitantemente, seria desse modo uma crítica moderna da modernidade), pude ter uma maior consciência dos pensamentos que só percebia intuitivamente e de maneira mais superficial, o próprio livro diz que esse sentimento anticapitalista pode ser mais ou menos inconsciente, implícito. Com a ajuda dele, direcionei-me a outros pensadores e textos afins, e assim, enxerguei de maneira mais clara meus próprios pensamentos e propósitos. Dessa forma, pude desenvolvê-los e relacioná-los com meu trabalho de forma coesa.

Quase sempre começo as pinturas tirando as minhas próprias fotografias para utilizá-las como referências. Às vezes faço o inverso e começo com um esboço de algum acontecimento que vi e se perdeu no tempo, que me tocou em algum momento e ficou gravado em mim. Algumas dessas fotos foram pensadas previamente, outras foram espontâneas e poucas montadas com fotos de diferentes momentos, sempre buscando nelas elementos que me interessam como a figura feminina (por sua amabilidade natural e sua beleza), a noite, ambientes internos e a luz. A luminosidade do ambiente é importante: ela é filtrada através de uma janela diluindo as formas e contornos, o que traz consigo um clima intimista e de busca de algo que se perdeu.

Para tirar a foto utilizada como referência para a pintura “Expressão Famélica”, por exemplo, esperei que o sol repousasse sobre a minha modelo habitual, como já havia observado outras vezes, com o contraste forte de quentes e frios e das complementares azul e laranja. De um lado, a luz de fim de tarde com seus amarelos, vermelhos e sua mistura, do outro, a do céu azul, oposta ao sol que se põe, sem ser ainda noite. Tocou-me, sobretudo, o gesto, a pose fechada, reflexiva que me remeteu ao pintor dinamarquês



Vilhelm Hammershoi (1864-1916), em cuja obra predominam os retratos de costas (alguns teóricos dizem que ele reinventou essa pose e os interiores). Cria-se assim um ar de mistério, não sendo possível identificar ali a retratada. Desse modo, aqui ela seria a mulher sem identidade e não tão somente uma pessoa específica. Representaria todas as mulheres mergulhadas em seus anseios, dúvidas, dores. Representaria ainda mais: seria a alma humana imersa em um mundo de imensa fome, mas não a fome física “que encontra materialidade na visão do alimento e satisfação no consumo” (SANT’ANNA,1989, p.106), mas a fome de valores qualitativos, que não podem ser medidos, quantificados ou mensurados e que preenchem o vazio sentido pelo homem ao deparar-se com sua existência fugaz, com sua mortalidade. Ao perceber a temporalidade de seu ser, a alma humana entra em colapso, em imensa angústia e ao olhar sua sociedade não encontra respostas, paradeiro ou refúgio porque ela não se adéqua a esta realidade prosaica.

“A superabundância de sentimentos contrasta com o vazio desolador do real”. (LÖWY; SAYRE- pgs 36 e 37).

3. Amadurecendo o processo de pintura: os primeiros trabalhos.

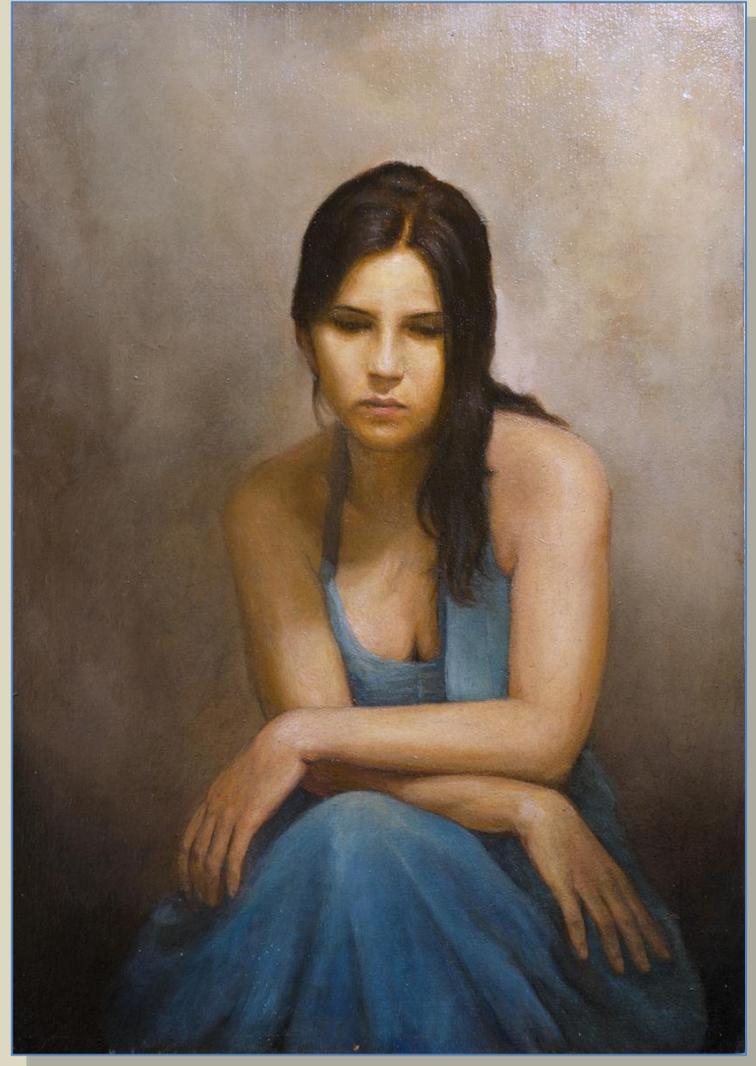
Apesar de já ter estudado e praticado bastante, principalmente desenho, há mais ou menos 14 anos, somente em 2009, na faculdade, que tive um contato mais sólido com os diferentes processos de pintura e cor, que me proporcionaram entendimento e interesse crescentes acerca do assunto.

As duas pinturas apresentadas nesse capítulo foram feitas quando eu ainda cursava as disciplinas Pintura I e Pintura II, por volta do ano de 2011. Contudo, terminei-as somente em 2012, época em que desenvolvi outros trabalhos utilizando o mesmo processo de pintura.

3.1. “Moça com Vestido Azul”: a lógica do fundo laranja.

A pintura “Moça com Vestido Azul” é o primeiro quadro trabalhado com maior profundidade, aproveitando parte do conteúdo abordado durante a disciplina Pintura I sobre a imprimação laranja de Rembrandt.

Para entendê-lo é necessário mergulhar em sua gênese, estudando primeiramente o processo da sua construção, a teoria da cor e também as peculiaridades cromáticas e tonais da imprimação laranja; tópicos estes que estão intrinsecamente ligados e que esclarecerei no decorrer da pesquisa.



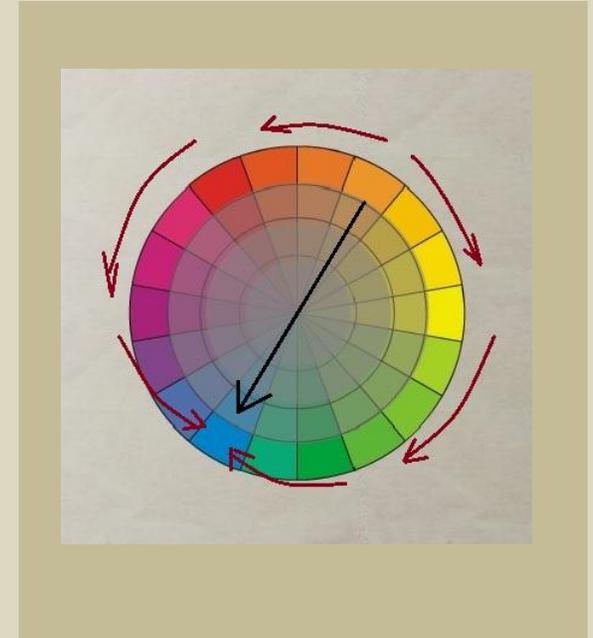
Moça com Vestido Azul, óleo sobre madeira (43,5 x 29,5 cm).

3.1.2. Peculiaridades do fundo laranja.

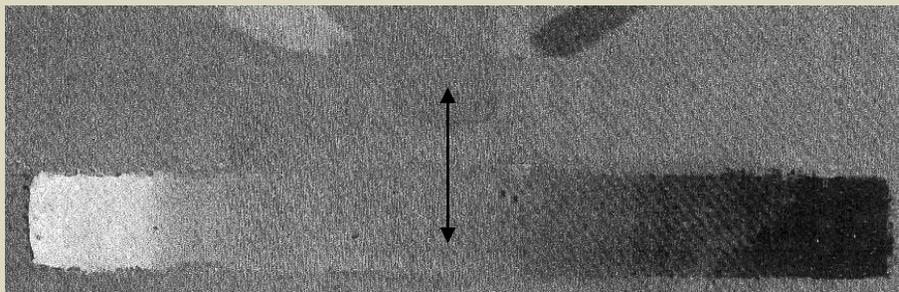
Trata-se de uma cor secundária, que por ser formada de amarelo e carmim é percebida como a cor mais quente do círculo cromático. Tendo o laranja como ponto de partida, pensemos nos opostos a fim de entendermos o que acontece aqui. A tendência natural é esfriar e nos dirigirmos em direção à sua complementar, o azul.

Ao lado podemos observar dois dos três possíveis caminhos do ponto inicial, laranja, até a chegada ao azul. Procurarei no presente estudo, mais à frente, focar na dinâmica que se dirige, através do centro, de um extremo ao outro do círculo cromático (seta preta).

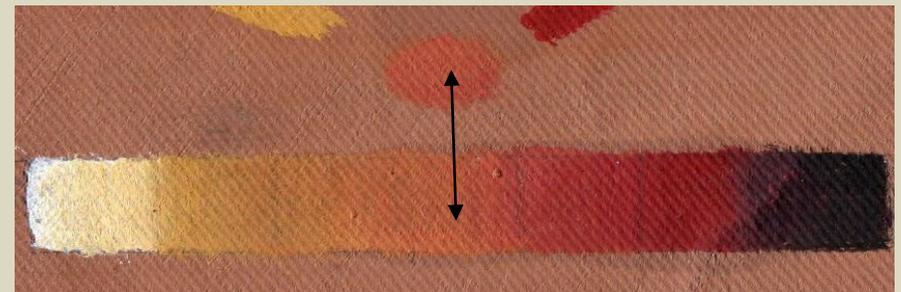
Outra importante característica é que este matiz está no meio da escala tonal. Portanto, é possível criar duas vias: uma em direção às luzes, outra em direção às sombras. Logicamente, esse processo é diferente de um realizado com fundo escuro, no qual posso caminhar somente para os claros. Logo, a imprimação com laranja favorece e possibilita um ritmo tanto de luzes como de sombras.



<http://www.marceloduprat.net/analises.html>



Escala de laranja em P&B

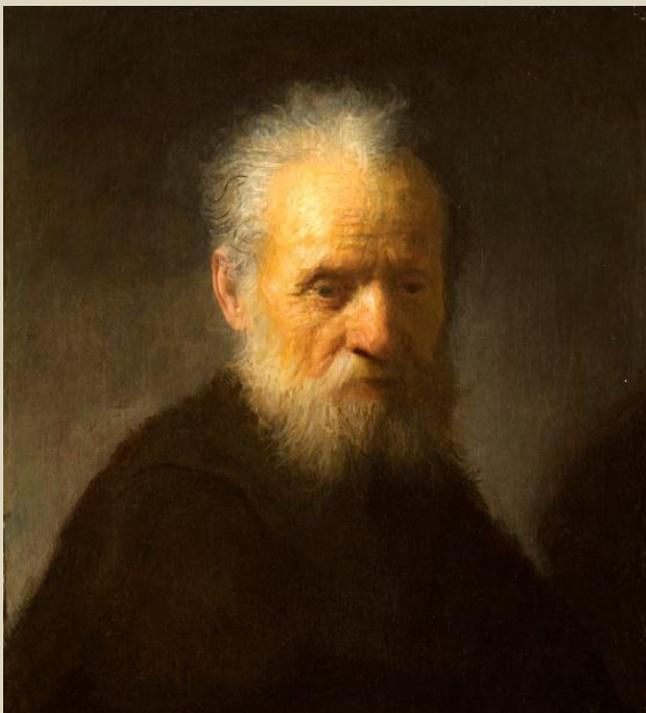


Escala de laranja.

“Sobre o fundo de um estado tonal médio, é possível uma dupla ação, no sentido do claro e do escuro” (KLEE,1971).

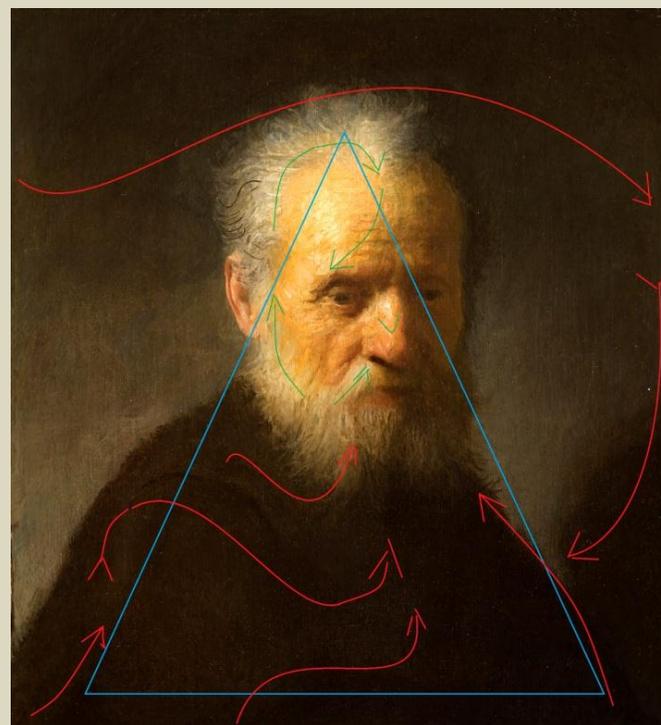
3.1.3. As obras que inspiraram.

Houve nessa mesma época mais de um quadro de *Rembrandt* que me estimulou na pesquisa, na verdade me atentei mais para a lógica do fundo laranja, que foi muito utilizado por ele, do que para seu “modo” de pintar. Entretanto não deixei de levar em consideração alguns elementos que estavam presentes em suas pinturas e que julguei essências para o que queria desenvolver.



Rembrandt- Homem Velho com Barba, 1630- óleo sobre tela (18x 17,5 cm), coleção privada.

Através de um olhar mais atento é possível percebermos os ritmos autônomos de luz (em verde) e de sombras (em vermelho). O triângulo corresponde à forma geométrica na qual a figura está inserida. O ponto mais azulado de seu cabelo é provavelmente o ponto de chegada, o toque final, o fechamento do quadro.



Seria injustiça se não mencionasse a pintura, ou pelo menos a parte dela, que serviu de embrião, de alimento para a criação da minha. Trata-se de um Manet, cujo fundo é abstrato, contudo, a característica que mais chama atenção nele é sua neutralidade, que não se espalha uniformemente e ora é quente, ora é fria. Além do mais, percebi que um retrato colocado sobre um fundo assim, “vazio”, ficaria destacado, mais vivo. O quadro mostrado na página anterior também tem este “cinza”, mas em Manet há uma vibração maior, graças à presença de azul, creio eu, e não do preto na mistura, o que me levou a suspeitar que este tom de fundo foi obtido por adição de complementares e branco.

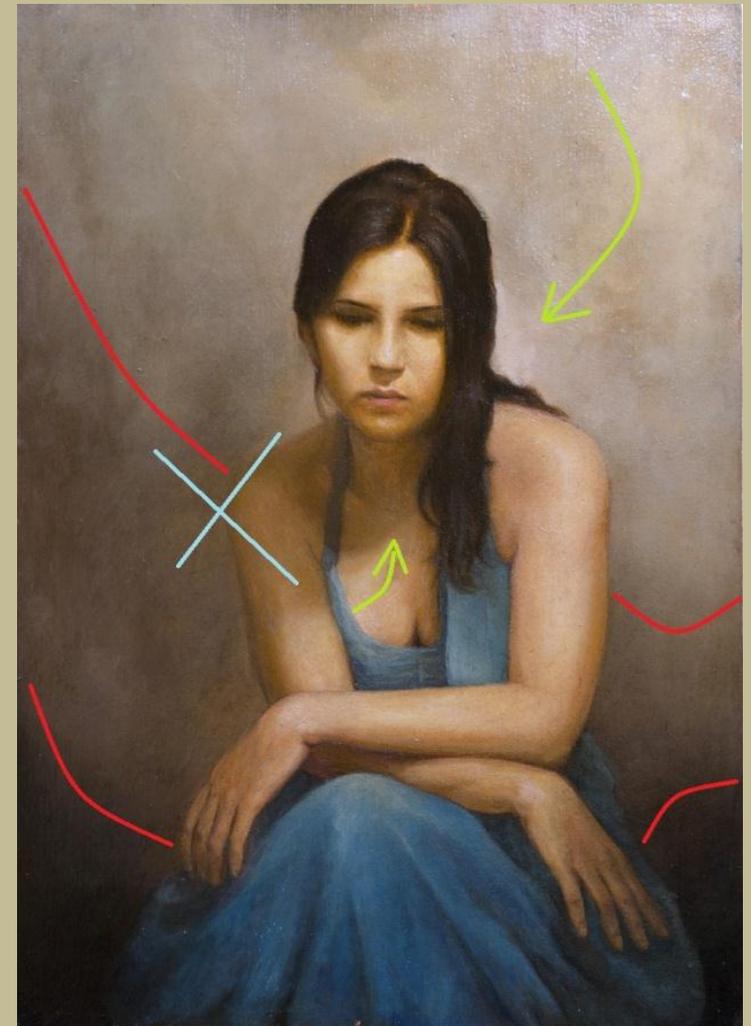


Édouard Manet- Tocador de Pífaros- 1866- óleo sobre tela (160 x 98 cm), Museè d’Orsay.

3.1.4. Os primeiros estudos.

Objetivando a organização do espaço e a busca dos já mencionados ritmos autônomos de luz e de sombra, fiz alguns estudos tonais, dos quais selecionei estes dois, o da direita é o utilizado.

Apesar do trabalho de Rembrandt ser mais tonal e o meu linear, alguns elementos como fusão de figura e fundo (em azul) e o caminho percorrido tanto pelos claros (em verde) quanto pelos escuros (em vermelho) foram levados em consideração.



3.1.5. Estabelecendo um caminho.

Heinrich Wölflin diz que o linear e o pictórico são como dois idiomas através dos quais é possível dizer tudo (WÖLFFLIN, 2006- pg. 15). No primeiro há uma valorização dos contornos, criando isolamento, uma separação entre figura e fundo; já no segundo não conseguimos saber ao certo onde começa o fundo e onde termina o objeto, ou vice-versa. Nele as sombras ultrapassam, passeiam pelas formas, pois não há contornos acentuados.

Ao colocarmos lado a lado pinturas de Rembrandt e Ingres, por exemplo, podemos entender melhor o conceito.



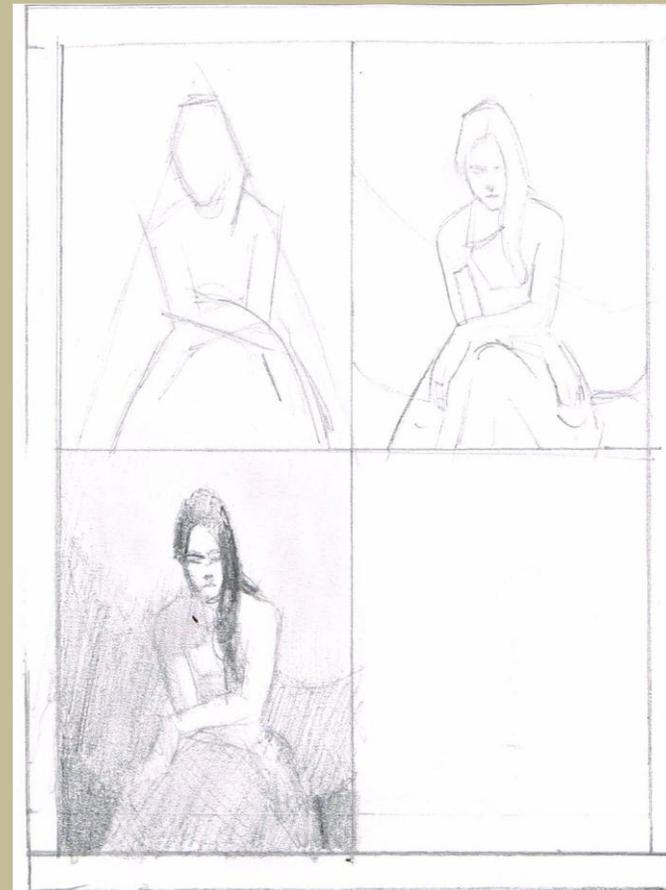
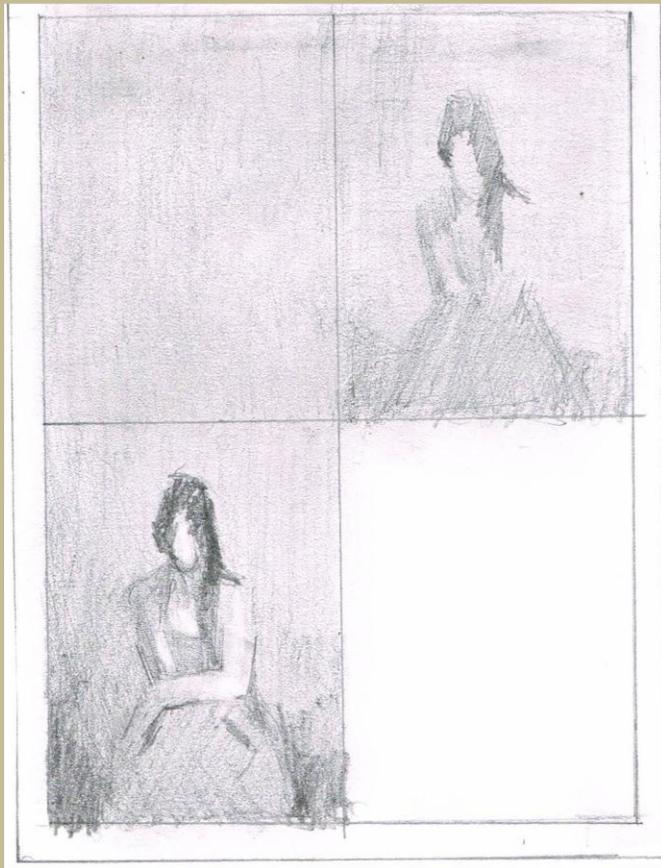
Ingres- Retrato da Princesa Albert de Broglie- 1853, óleo sobre tela (121,3 x 90,8 cm)- The Metropolitan Museum of Art



Rembrandt- Auto- retrato- 1629, óleo sobre madeira (44 x 34 cm), Indianapolis Museum of Art.

Apesar de “Moça com Vestido Azul” dar mais valor às linhas, a representação da mulher não está localizada em nenhum dos extremos nos quais os artistas mostrados aqui se encontram (efetivamente só percebemos as diferentes concepções deles deixando-os juntos e comparando-os). Todavia por tudo que foi exposto anteriormente, se tivéssemos que categorizá-la, ela estaria mais para o primeiro polo.

A fim de ilustrar, abaixo e à esquerda, temos o que podemos chamar de concepção pictórica, cuja resolução acontece por meio de manchas em um fundo que corresponde a um cinza médio. As linhas e a luz entram no final. Esse é um processo que estaria mais próximo daquilo que Rembrandt fazia. Já no outro, à nossa direita, haveria uma concepção mais linear, onde a grade de linhas entra primeiro e as manchas depois, estando subordinadas a elas. É uma visão que está mais próxima de Caravaggio, ou até mesmo de Ingres.



Havia, portanto, pelo menos, dois caminhos, duas vias a seguir. A segunda foi escolhida principalmente por questão de afinidade e por propiciar maior segurança durante a execução.

Conforme mostrado abaixo, o desenho final é passado para um papel manteiga, com intenção de que o traço possa ser trabalhado com bastante liberdade e para que correções necessárias possam ser efetuadas (se preciso) nele e não na pintura. A seguir, depois de fechado, passa-se carvão em seu verso cobrindo toda extensão ocupada pela figura e finalmente ele é transferido para o suporte.



3.1.6. Pensando a cor.



Rembrandt- João Batista Pregando- 1634-1635- óleo sobre madeira (62,7 x 81 cm), Gemäldegalerie, Berlim, Alemanha.

Na presente obra inacabada de Rembrandt, “João Batista Pregando”, podemos ter um vislumbre da maneira pela qual ele começava suas pinturas.

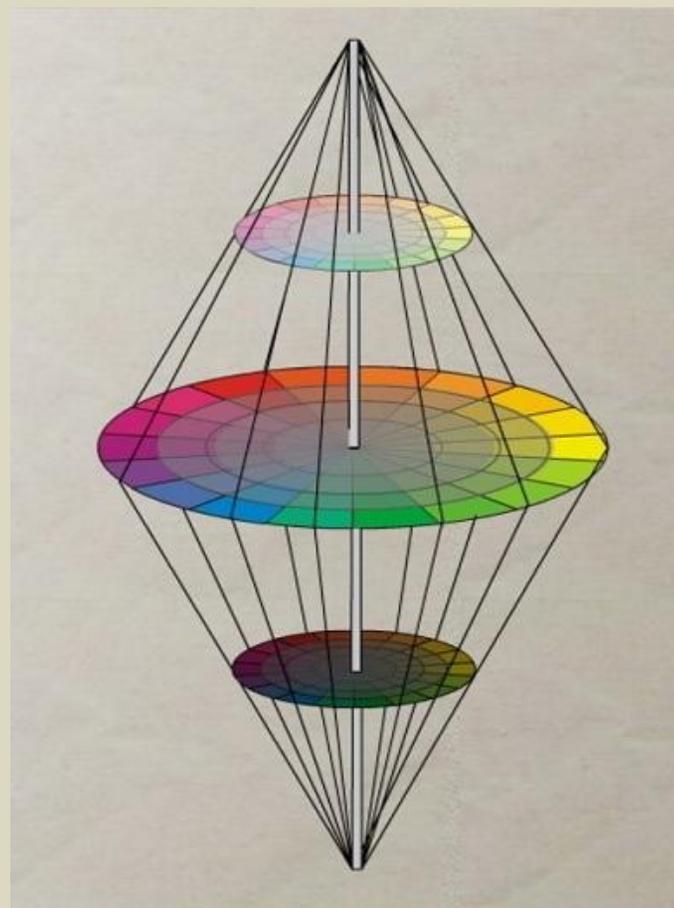
Como dito anteriormente, o laranja, cor da imprimação utilizada por ele, está no meio da escala tonal, fato que nos propicia caminharmos tanto para os claros quanto para os escuros. Era assim que Rembrandt fazia, pintando as luzes, as sombras e seguindo gradativamente até atingir os azuis. Diferentemente dele, lanço prontamente os extremos tonais e o azul, porém como com os pretos e brancos, este azul não é o final, sendo trabalhado em camadas posteriores, ou seja, aprofundo-os mais caso seja necessário. Esses pares; luz/sombra e laranja/ azul, estabelecem os pontos entre os quais pinto, pois assim como entre números racionais 1 e 2, por exemplo, há uma infinidade de tantos outros, o mesmo acontece entre uma cor e outra, e é nesse intervalo sem fim que procuro realizar a pintura.

Há três possíveis dinâmicas da cor⁵, maneiras diferentes de trabalhá-la, ou seja, pode-se chegar do ponto inicial (laranja, no caso da pintura “Moça com Vestido Azul”) até aos azuis de três maneiras distintas; que podem ser compreendidas plenamente quando agrupadas no balão cromático de Paul Klee. São elas:

Matiz - Compreende o movimento da cor na periferia do círculo cromático, onde há maior pureza. Aqui as cores se encontram em seu grau máximo de saturação. Contudo, em minha pintura, o laranja é terroso, por isso não está na margem do círculo cromático, mas em um círculo interno, com menor saturação. De tal modo, partindo de uma imprimação laranja, nosso ponto inicial; poderíamos chegar aos azuis tanto pela esquerda (através dos amarelos e verdes), como pela direita (através dos vermelhos e violetas). Em minha pesquisa esta dinâmica não tem importância, portanto não entrarei em maiores detalhes.

Luminosidade- Trata-se do movimento de clarear e escurecer a cor, compreendida no eixo vertical do círculo cromático. “Dimensão tonal: a dimensão “acima- abaixo” é o lugar onde começa o esclarecimento. Muito acima o sol-luz; muito abaixo a noite” (KLEE, 1971). É importante frisar que ao adicionarmos preto ou branco a qualquer cor, além de clareá-la ou escurecê-la há também a diminuição de sua saturação.

Saturação- É representada no disco cinza e central do círculo cromático. Além de termos no balão cromático os movimentos da esquerda para direita e da direita para esquerda (dinâmica de matiz), há ainda o movimento em direção ao centro. Dessa forma, ao misturarmos duas cores opostas do círculo cromático, elas caminharão uma em direção à outra, através do meio, resultando em uma cor com saturação reduzida. Contudo, a degradação da cor neste caso não interfere em sua luminosidade, ou seja, pode-se baixar a saturação dela sem misturá-la ao preto ou branco. Ela é, portanto, independente das dinâmicas de claros escuro e exclusivamente cromática.



<http://www.marceloduprat.net/analises.html>

O cinturão formado pelas cores do espectro é, de algum modo, o equador. Os pontos preto e branco são os polos. O ponto cinza (dentro da esfera) é equidistante dos cinco elementos fundamentais: branco, azul, amarelo, vermelho e preto (KLEE, 1971).

⁵ <http://www.marceloduprat.net/analises.html>

. No final do século 19 diversos pigmentos foram descobertos e comercializados, difundindo entre os artistas muitos tons luminosos. Até então, os pintores utilizavam cores terrosas e somente no fim aplicavam em algum lugar que julgassem necessário uma cor constituída por um pigmento mais caro.

Novamente tendo Rembrandt como exemplo, em seu quadro “Descida da Cruz”, o azul, na verdade um cinza azulado que vemos na roupa do homem que segura o braço direito de Cristo, é nada mais nada menos que branco com preto. Como a cor se relaciona, ou seja, interfere e sofre interferências do ambiente no qual se encontra, percebemos esse cinza azulado como azul porque ele está em um contexto de cores terrosas. Se tivéssemos ao seu lado um azul mais luminoso como o cobalto, ou até mesmo o ultramar, este cinza azulado seria “empurrado” para os neutros.

Optei pela utilização da paleta terrosa no começo da pintura “Moça com Vestido Azul”, pois ela deixa a pintura mais coesa, amarrada, além do fato de que no final dela, ou em qualquer outro momento que ela pedisse eu poderia entrar com outras cores. Abaixo a paleta utilizada por mim que difere da de Rembrandt porque uso carmim e não um vermelho terroso como ele⁶.



Rembrandt- Descida da Cruz- 1634, óleo sobre painel (93x 68 cm), Alte Pinakothek, Munique, Alemanha.

⁶ BOSSOLAN, WERNECK, 2010, p.37

3.1.7. A cor na lógica do fundo laranja.

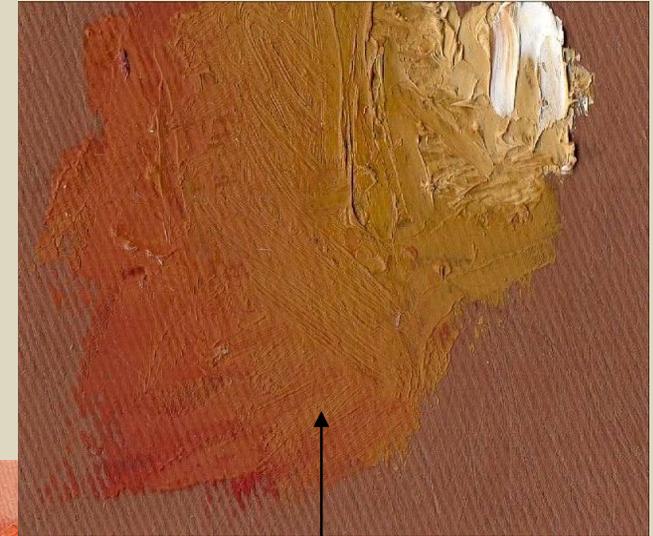
A seguir apenas um pequeno esquema ilustrativo da lógica do fundo laranja. Trata-se da direção que estabeleci e procurei seguir nos estágios iniciais de “Moça com Vestido Azul”, que tem como base o processo de Rembrandt.

Toda extensão de pele é coberta por um laranja opaco, exceto onde há sombras. Eu poderia cobri-las também, todavia teria um resultado diferente do que pretendia

Por isso, escolhi começar pelas sombras e as áreas escuras como o cabelo, utilizando uma mistura de laranja com um pouco de preto diluídos em molho de veladura sobre a imprimação laranja, como pode ser visto abaixo; objetivando obter maior profundidade nestas áreas.



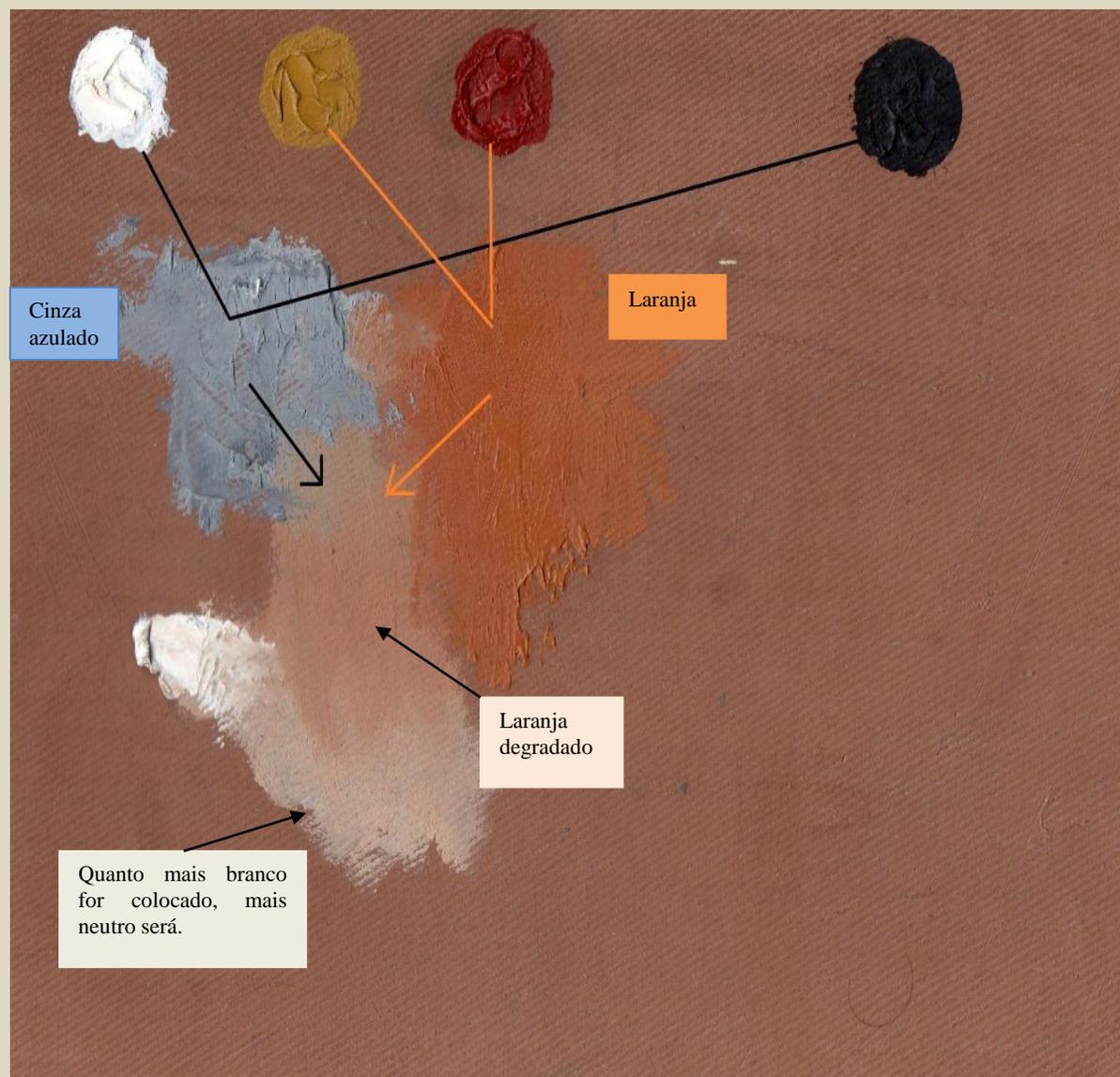
Já à direita, seria o caminho pelo qual deveria me direcionar caso tentasse seguir o processo do fundo laranja literalmente, onde eu o jogaria em toda carnação, sem diluí-lo, e logo a seguir um pouco do preto sobre ele somente nas áreas de sombra, também opaco, resultando em um siena que variaria de acordo com a quantidade do preto.



Nas áreas de luz, previamente cobertas de laranja opaco e ainda úmido, o ocre entraria e o branco encima deste último.

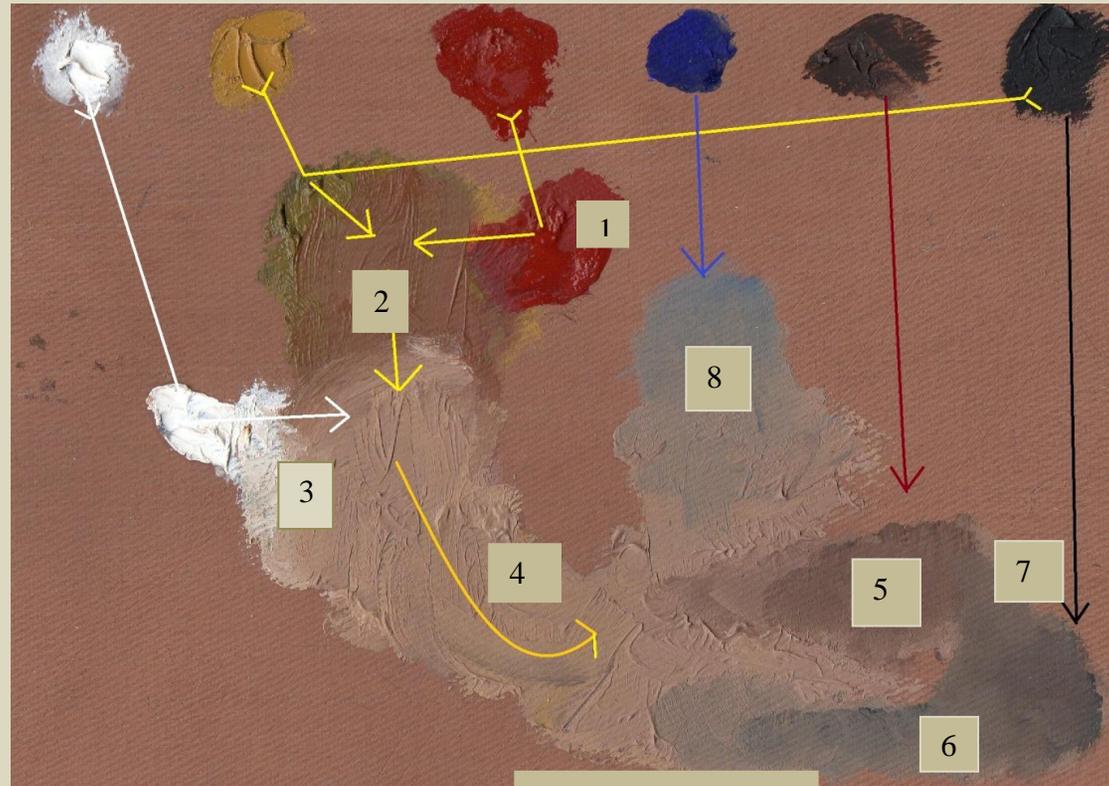
A lógica não foi invertida na pintura “Moça com Vestido Azul”, apenas adicionei uma “pitada” da complementar, de modo que as cores perdessem sua saturação, caminhando para o centro do círculo cromático, seriam assim, “cinzas” coloridos, ora mais avermelhados, ora mais amarelados etc. Então, ao invés de cobrir a carnação com laranja puro, o dessaturei com a sua complementar. Portanto, se tivermos uma área onde ele predomina, por exemplo, colocarei apenas uma “pitada” de azul, como se o este fosse o sal que tempera um alimento. Desta maneira ele ficará próximo da sua origem, ou seja, continuará sendo um laranja, mas um pouco degradado. Se eu adicionar mais branco a este laranja dessaturado ele ficará cada vez mais neutro.

Da mesma forma procedi com as demais cores. Assim tenho pontos um pouco menos saturados e outros mais.



Nas camadas posteriores das áreas mais claras da carnção na pintura “Moça com Vestido Azul” entrei com uma pequena porção de preto e de terra de sombra queimada (PBr 7). O terra de sombra natural (PBr7 + PBk9) poderia ser usado no lugar deste, contudo ele tem uma vibração ligeiramente esverdeada e é transparente, sendo ao meu ver mais indicado para veladuras, ao contrário do terra de sombra queimada que é opaco e mais quente.

Essas três cores tem o poder de diminuir a saturação de outras. O diferencial é que além de degradá-las, elas alteram também o valor tonal que é compreendido no eixo vertical do balão cromático (dinâmica de luminosidade). Ainda assim a dinâmica de saturação continua tendo uma importância um pouco maior no trabalho do que a de luminosidade, posto que, trabalhei as áreas de sombras primeiro, como em uma monocromia e depois, de forma muito metódica e demorada, pintei as áreas de luz degradando as cores com suas respectivas complementares e também adicionando “pitadas” de preto, terra de sombra natural e branco (onde houvesse mais luz).



1. Vermelho (carmim)

2. Vermelho (carmim) dessaturado pelo verde

3. Branco diminui a saturação desse vermelho (carmim) e altera seu valor tonal clareando-o.

4. Vermelho (carmim) já dessaturado pelo verde e pelo branco.

7. Preto e terra de sombra tostada, juntos ao vermelho (carmim) dessaturado. Se eu adicionasse mais preto e terra de sombra tostada escureceria ainda mais.

8. Azul cobalto entra na mistura. Uma tentativa de me aproximar da cor do fundo do quadro “Tocador de Pífaro” de Manet.

6. Preto alterando o valor tonal do vermelho (carmim) dessaturado, escurecendo-o.

5. Terra de sombra tostada alterando o valor tonal do vermelho (carmim) dessaturado, escurecendo-o.

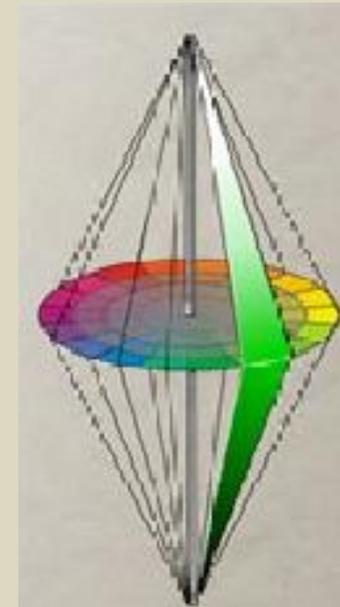
Abaixo um exemplo da quebra da saturação do laranja e do amarelo com o terra de sombra tostada mais branco de titânio. Ao lado, no eixo vertical, a alteração do valor tonal de um verde; quanto mais branco coloco junto a ele mais ele caminha em direção ao topo, por outro lado, se adicionar preto ele caminhará para o lado oposto.



A seguir uma demonstração apenas para melhor entendimento.

Na tentativa de alcançar um resultado parecido com o fundo de Manet (detalhe da imagem) adicionei as complementares, azul cobalto e laranja (= carmim + ocre), ora com preto na mistura, ora com o terra de sombra tostada, ou os dois.

Para me aproximar mais do resultado pretendido, “temperei” o neutro que encontrei, com ocre nas áreas mais quentes e com azul cobalto nas mais frias. Não usei o azul ultramar por ele ser transparente e também porque entendi que uma cor mais opaca e luminosa seria mais efetiva nesse caso. Deixei o azul ultramar para veladuras, misturado ao carmim, nas áreas do cabelo e na parte inferior do fundo.



<http://www.marceloduprat.net/analises.html>



Detalhe de “Tocador de Pífaro”

Dei grande ênfase à “Moça com Vestido Azul” porque essa pintura foi praticamente o ponto inicial de toda minha pesquisa. Ela me indicara o caminho pelo qual eu seguiria. Todo conteúdo que estudei para pintá-la fomentou e lançou as bases de minhas pesquisas posteriores cujos resultados mostrarei aqui, mais à frente.

À nossa direita outra pintura do mesmo período, feita um pouco depois. Contudo o foco foi direcionado para a dinâmica de luminosidade e não para a de saturação. Nele o laranja foi escurecido com preto e clareado com o ocre e branco, sendo a dessaturação deste laranja resultado não da adição da complementar e sim de seu clarear e escurecer.

Abaixo dois estudos inacabados da mesma época que pintei com intuito de explorar mais a dinâmica de dessaturação.



Sem título, óleo sobre madeira (50 x 35 cm)



Estudo I, óleo sobre madeira (20,5 x 29cm).



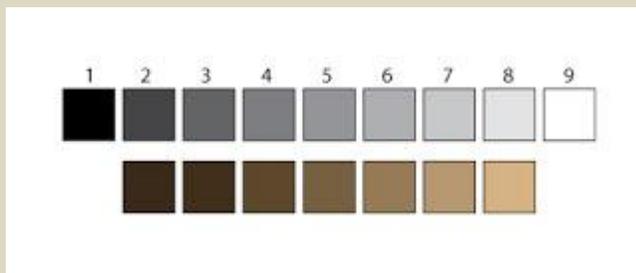
Estudo II, óleo sobre madeira (49 x 30 cm)

3.2. Estudo de artista.

3.2.1. Gregory Mortenson.

Este pintor norte-americano utiliza um processo de pintura interessante que demonstra na revista American Artist Magazine, de novembro de 2012. É um método um tanto quanto sistemático, mas que me permitiu um maior entendimento sobre o que eu vinha fazendo de maneira intuitiva ao usar o preto e o terra de sombra queimada para baixar a saturação.

Ele utiliza uma escala pronta de cinzas, nove cores para ser mais exato, e outra de cores terrosas que são equivalentes tonalmente, ou seja, têm o mesmo valor tonal.



<http://gregorymortenson.blogspot.com.br/>

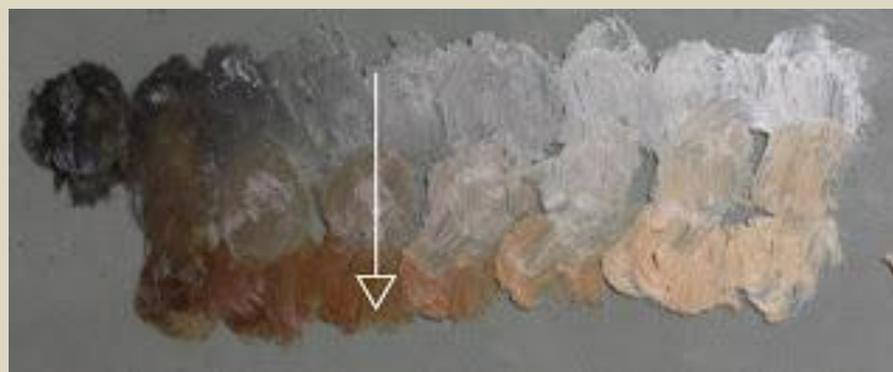


<http://gregorymortenson.blogspot.com.br/>

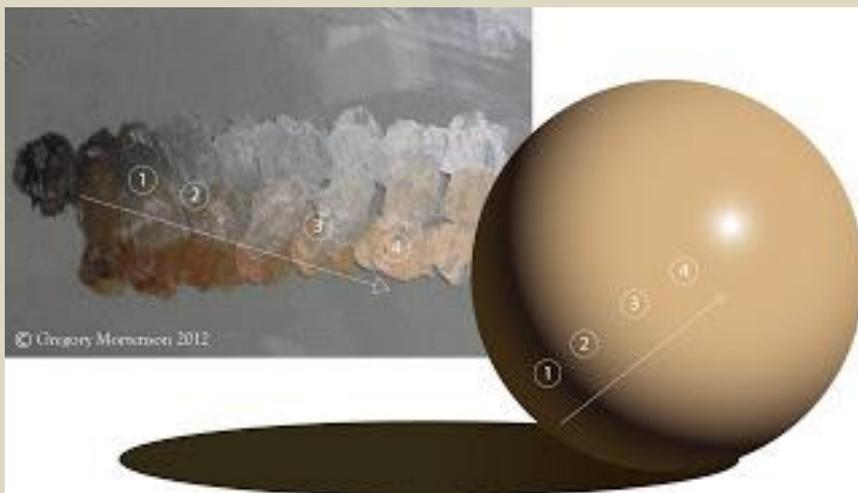


<http://gregorymortenson.blogspot.com.br/>

A seguir as duas fileiras são unidas, formando uma terceira entre elas que funciona como um tom intermediário.



<http://gregorymortenson.blogspot.com.br/>



Gregory Mortenson mostra dois exemplos práticos da utilização de seu processo de pintura.

Quase todas as cores que entram são colocadas juntas dessa mistura do preto, dos terras e branco. O vermelho, no exemplo abaixo, perdeu sua saturação por causa disso. Nas áreas mais profundas a tinta não é lançada de maneira opaca e sim por transparências.

<http://gregorymortenson.blogspot.com.br/>



<http://gregorymortenson.blogspot.com.br/>

4. Processo pictórico desenvolvido: *Grisaille*.

Realizei três pinturas utilizando o processo do *grisaille* de acordo com a pesquisa de três artistas contemporâneos que se utilizam dessa técnica. Esses três trabalhos consolidam a pesquisa plástica-poética desenvolvida até aqui.

O interesse por processos pictóricos e pelo pintor Jean-August-Dominique Ingres, foram o combustível necessário para continuar procurando por novas técnicas. O que sempre me intrigou em sua pintura são os quentes e frios vibrando lado a lado, a ausência da marca de pincel e o tom perolado da pele de seus retratos.

No *Metropolitan Museum* há esta pintura “*Odalisca em Grisaille*” cuja finalidade eles dizem ser incerta.



Ingres- Odalisca in Grisaille- 1824- óleo sobre tela (83,2 x 109,2 cm) - The Metropolitan Museum of Art.

4.1. O que é *grisaille*?

É uma técnica de pintura monocromática que data do Renascimento e é realizada em tons de cinza. De acordo com o site *A Cozinha da Pintura* essa técnica tem como uma das funções trabalhar o claro-escuro separadamente, concentrando-se na construção tonal dos volumes, não pensando na cor no primeiro momento. Segundo eles, pode ser feita em camadas transparentes, diluídas em óleo, em esfregação (ambas permitem que o fundo respire), ou ainda pode ser construída em camadas opacas, maneira pela qual optei.

Após a construção do *grisaille*, que deve estar completamente seco, começa a segunda etapa em que as cores são diluídas no óleo- ou em outro médium- e lançadas sobre essa camada que funciona como uma *underpainting*, ficando os cinzas embaixo das veladuras, podendo respirar quase que imperceptivelmente.

Para entendermos seu funcionamento, basta que imaginemos véis ou vidros coloridos, que colocados uns sobre os outros geram uma terceira cor. Essa combinação das cores por transparência com a pré-pintura, cria um efeito diferente do de uma pintura direta. Seria este um dos motivos de Ingres e Bouguereau criarem tons de pele tão encantadores, além, obviamente, da habilidade deles e anos de estudo.

“... embora nem sempre fizesse uso dos cinzas ópticos ele (Bouguereau) é famoso pelo uso de *grisailles* que simulam a pele de forma tão notável.”⁷

“O exemplo mais contundente é uma obra de Jean-August-Dominique Ingres. Ele deixou o *underpainting* de uma de suas famosas odaliscas intocado, com intuito de servir como exemplo de sua técnica a seus diversos alunos”.⁸



Bouguereau- Sketch- 1860

⁷ <http://www.cozinhadapintura.com/2011/01/underpainting-grisaille.html>

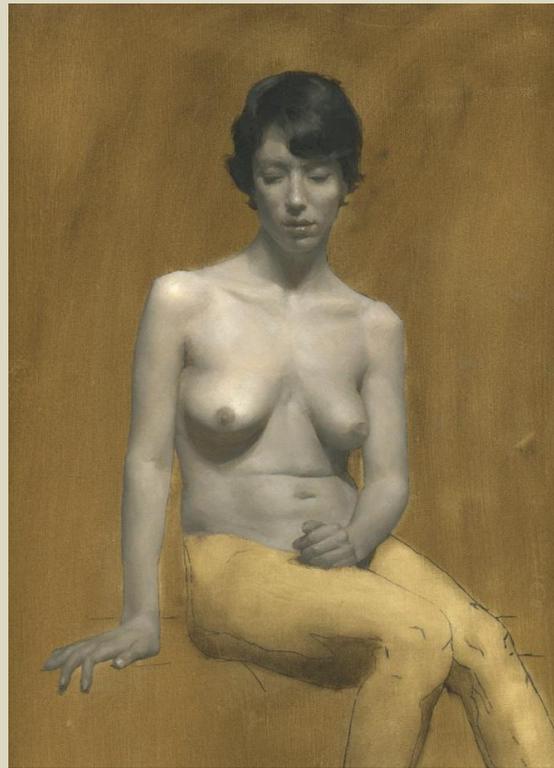
⁸ <http://www.cozinhadapintura.com/2011/01/underpainting-grisaille.html>

4.2. Ernest Vincent Wood III, Gregory Mortenson e Osamu Obi.

Como não achei nenhuma pesquisa confiável que discorresse sobre os processos de pintura de Ingres na internet, nem em livros, comecei a procurar pelo termo *grisaille*, através do qual cheguei a três pintores que trabalham com a técnica:



Ernest Vincent Wood II



Gregory Mortenson



Osamu Obi

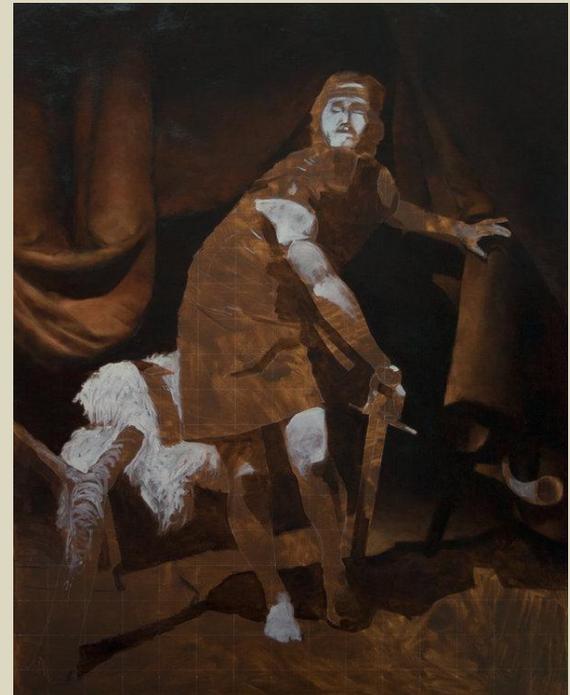
Inicialmente pesquisei os dois primeiros artistas: Ernest Vincent Wood II e Gregory Mortenson. Além de não usarem fundos de mesma cor, outra fundamental diferença reside no fato do primeiro fazer com que o *grisaille* não cubra toda extensão de pele, reservando-se apenas para a área de luz, de forma que o fundo colorido, escuro, respire na pintura.



<http://evincent.deviantart.com/gallery/38168414/My-Method>

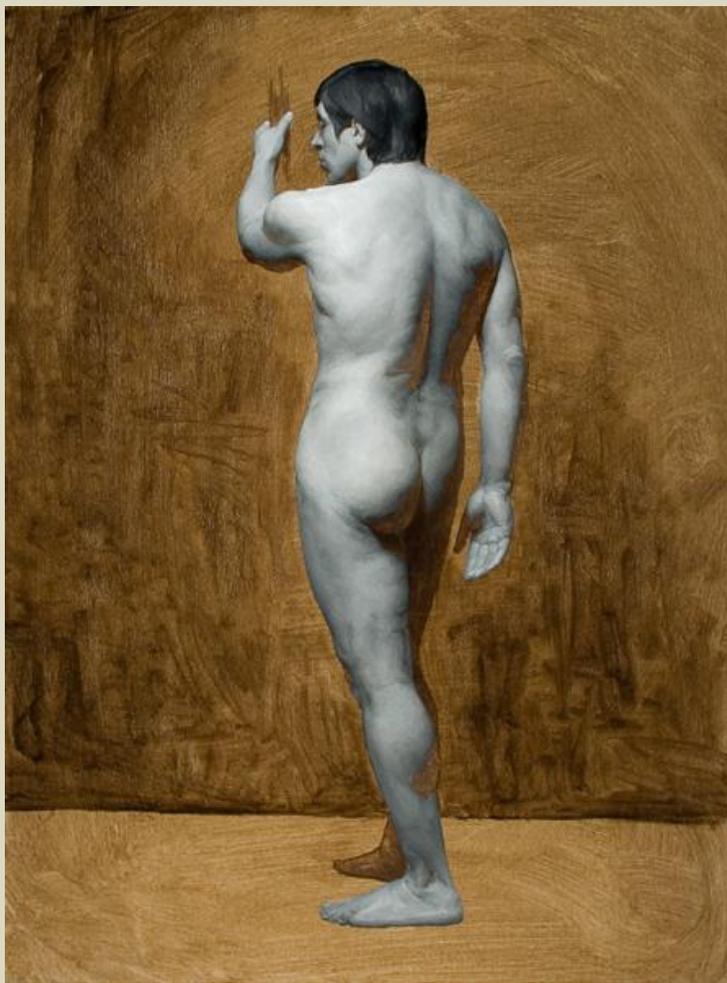


<http://evincent.deviantart.com/gallery/38168414/My-Method>



<http://evincent.deviantart.com/gallery/38168414/My-Method>

Em Mortenson a pré-pintura cobre toda figura, exceto as áreas mais escuras cujo fundo abaixo delas aparece sutilmente, contudo não há nenhuma publicação que mostre a continuação deste processo em seu trabalho.



<http://gregorymortenson.blogspot.com.br/>

Ernest mostra em detalhes seu procedimento. Podemos dizer de forma sintética que ele entra com um branco sobre a pele (que adquire aspecto frio por conta de sua relação com o fundo); mais opaco onde há luzes mais fortes e mais transparente, com esfregaço, ao se aproximar das áreas de sombra que são aprofundadas posteriormente com veladuras.

Sob o vermelho da roupa não existe o grisaille, a cor é lançada diretamente sobre a imprimatura.

Já na carne da personagem, previamente seca, Ernest joga camadas transparentes de cores quentes que vibram sobre a underpainting fria.

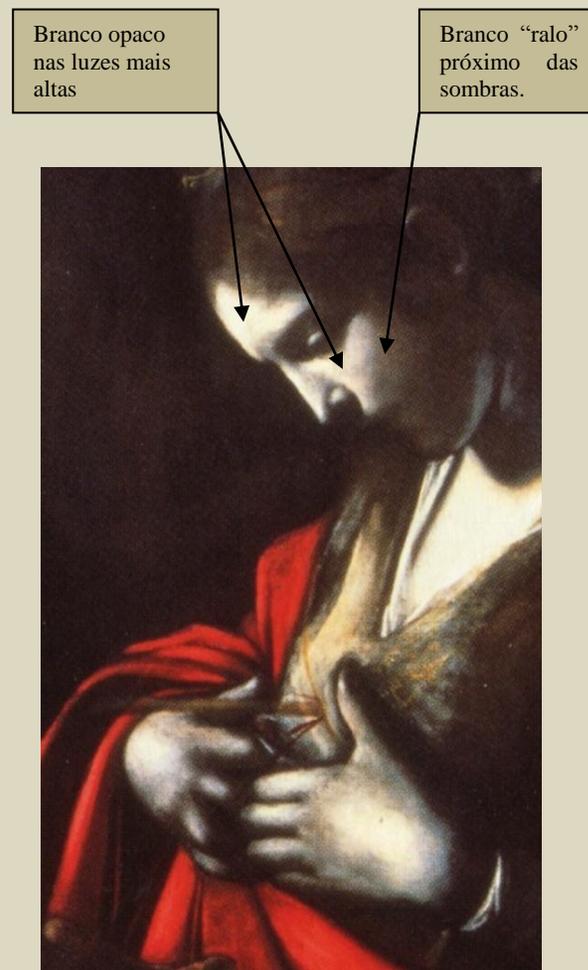


<http://evincent.deviantart.com/gallery/38168414/My-Method>

Seu modo de trabalho se assemelha muito ao que Michael John Angel, diretor da Angel Academy of Art Florence, ministra em seu *workshop* como o mesmo usado por Caravaggio em algumas de suas pinturas, durante seus últimos anos de vida. É possível observar na obra apontada como a última dele, o “Martírio de Santa Úrsula, na pele da santa, o branco de maneira opaca nas luzes mais altas e mais “ralo” ao aproximar-se das sombras, deixando a cor de baixo transparecer e azulada.



Caravaggio- Martírio de Santa Úrsula- 1610- Óleo sobre tela (140,5 x 170,5 cm), Palácio Zevallos Stigliano, Nápoles.



Detalhe de Martírio de Santa Úrsula

Abaixo alguns exemplos de cópias de Caravaggio feitas na Angel Academy com o fim de estudar o artista, semelhantes ao processo de Ernest Vincent Wood.



<http://offthecoastofutopia.blogspot.com.br>



<http://offthecoastofutopia.blogspot.com.br>



<http://offthecoastofutopia.blogspot.com.br>



<http://offthecoastofutopia.blogspot.com.br>



Há ainda o artista Osamu Obi. Vale destacar que neste caso, seu *grisaille* é feito de opacos, com junção do branco e um pouco de preto e ocupa inclusive as sombras, exceto os cabelos que em um primeiro momento permanecem com a cor do fundo que é feito com uma imprimatura quente.

Para pintar a pele da mulher Osamu Obi espalha de modo uniforme uma mistura de vermelho e amarelo ocre, diluídos em um médium, mas ele deixa as sombras cinzas respirarem através das veladuras quentes



<http://www.osamu-obi.com/process.html>



<http://www.osamu-obi.com/process.html>



<http://www.osamu-obi.com/process.html>

Osamu Obi diz que se confiarmos na transparência unicamente teremos uma pintura desinteressante. Por isso ele utiliza branco chumbo junto a algumas cores, objetivando deixá-las com mais corpo e diminuir um pouco sua saturação. Ele cita como exemplo o vermelho das bochechas, que misturado a uma “pitada” de branco resulta em uma cor rosada e brilhante. Ele ainda diz ainda que trabalhar com essa técnica não é só colocar cores transparentes sobre uma camada cinza, mas sim, saber aproveitar também as semi-transparências e as opacidades.

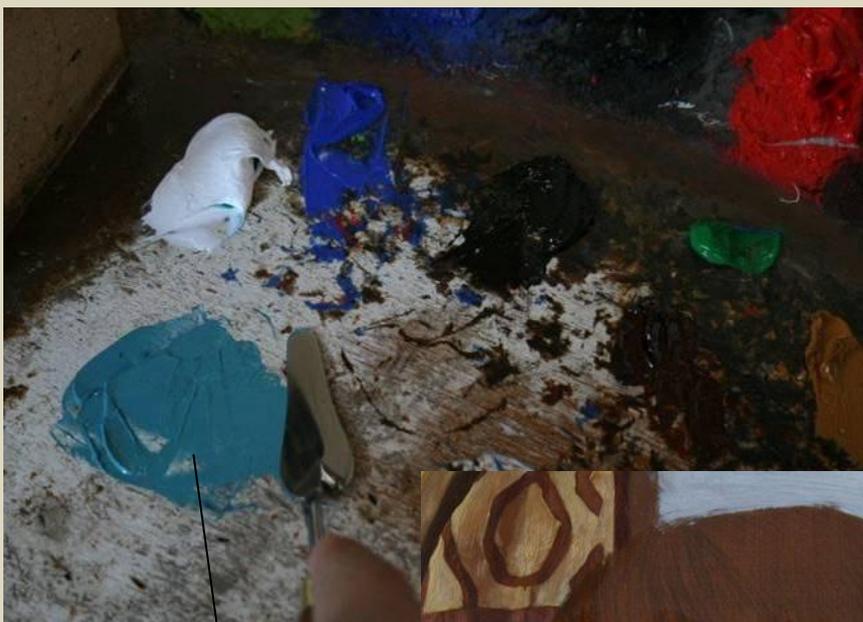
Na foto à esquerda a intensidade dos quentes ainda não foi diminuída. À direita, fazendo uso desse artifício, a mesma área já se encontra dessaturada e menos quente.



<http://www.osamu-obi.com/process.html>



<http://www.osamu-obi.com/process.html>



Azul cobalto + verde
cobalto + branco chumbo



<http://www.osamu-obi.com/process.html>

Nesta última etapa há algo muito interessante e que difere drasticamente do que Ernest Vincent Wood faz. Osamu Obi trabalha com opacos na pré-pintura, por isso o frio da *underpainting* não deixa o fundo transparecer quando chega próximo às sombras como acontece com Wood. Dessa forma, para que haja integração entre as partes de luz e sombras ele adota o recurso de colocar uma cor fria entre elas quando estiverem secas (azul cobalto + verde cobalto e branco chumbo). Nessas imagens, isso fica evidente ao observarmos o que ele fez e seu resultado final



<http://www.osamu-obi.com/process.html>

5. As pinturas realizadas com *grisaille*.

5.1. A primeira pintura com *grisaille*.

A vontade de pintar esse quadro surgiu em um dia de primavera, num fim de tarde, quando o sol em seus últimos instantes explodia de intensidade e em força. Um momento único, no qual um prato azulado e vazio encontrava-se encima da mesa e contrastava com as luzes quentes que repousavam sobre a modelo cuja face escondida, recolhida sobre seus braços, descansava tranquilamente na cadeira. Alguns dias depois fiz um *rafe* do que tinha visto.

Espeiei com paciência por um dia parecido, contendo os elementos que tinha visualizado. Quando esse momento chegou, o fotografei porque precisava de uma referência que me ajudasse na hora de pintar. Mesmo sabendo que aquele instante nunca seria o mesmo tentei deixar tudo como havia presenciado.



Rafe de Expressão Famélica



Fotografia

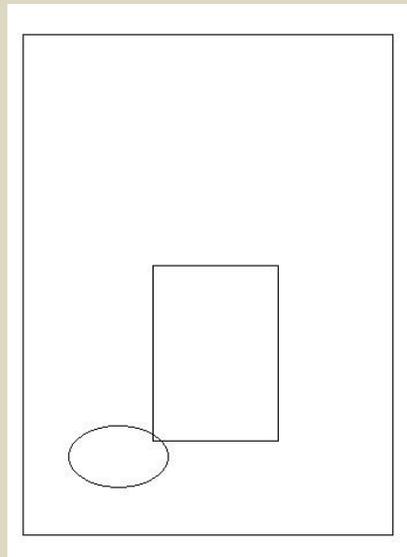
5.1.1. Sobre a composição.

Abaixo, um dos primeiros estudos tonais e nele já estava quase fechada a composição. No entanto, queria exprimir um vazio maior que a figura e cogitei até mesmo radicalizá-lo, mas por não ser do meu temperamento agir assim, optei por algo mais comedido, com o vazio falando um pouco mais alto, não gritando. Por isso há uma discreta diferença entre esses dois esboços.

No centro um esquema geométrico da fome, da reflexão e do vazio; círculo, retângulo menor, retângulo maior, respectivamente. À nossa direita o desenho escolhido, cujas diferenças do primeiro são bem sutis.



Rafe 2 para Expressão Famélica



Rafe 3 para Expressão Famélica

Apesar de parecer uma contradição no que se refere ao campo formal- pois o vazio (pelo menos a princípio) deveria ser mais estático- é ele, através da sombra, que realiza o movimento (em vermelho). Já a luz é estática e só terá maior efetividade quando houver cor. Na verdade a fluidez dos escuros está sendo usada para conter o observador nas zonas de maior interesse que é a mulher e o prato, interesse reforçado pelo maior ponto e tensão tonal (círculo azul) da cabeça e das costas, dois extremos um ao lado do outro.



5.1.2. Descrição do processo.

Procurei estudar e entender o método dos três artistas mencionados que (excetuando-se os motivos já citados) é basicamente o mesmo, ou pelo menos, seguem princípio bem semelhante.

Escolhi uma imprimação amarela como a de Mortenson porque queria trabalhar as sombras a fim de ter maior controle sobre elas, usando o terra de sombra queimada ou o terra de sombra natural nas áreas mais profundas das sombras. Contudo, nas menos profundas usei o *grisaille* planejando aplicar depois as veladuras.

Como era a primeira experiência e não tinha ideia de como proceder, esbocei inicialmente um pequeno estudo, no qual não só a cor para trabalhar a sombra foi definida (Terra de Sombra Natural), mas também pude observar como a fina camada colorida (veladura) se comportaria sobre o *grisaille*.

Estudo em imprimação amarela com terra de sombra natural nas sombras e terra de sombra natural+ branco de titânio no *grisaille*.



Estudo (20 x 30 cm)



Estudo (20 x 30 cm)

Experiência com veladuras de vermelho+ ocre + branco

Três das muitas maneiras de se obter “cinzas” são mostradas nos seguintes exemplos. Optei pelo terra de sombra natural com branco.



Azul, carmim e amarelo (as três primárias) com branco titânio.

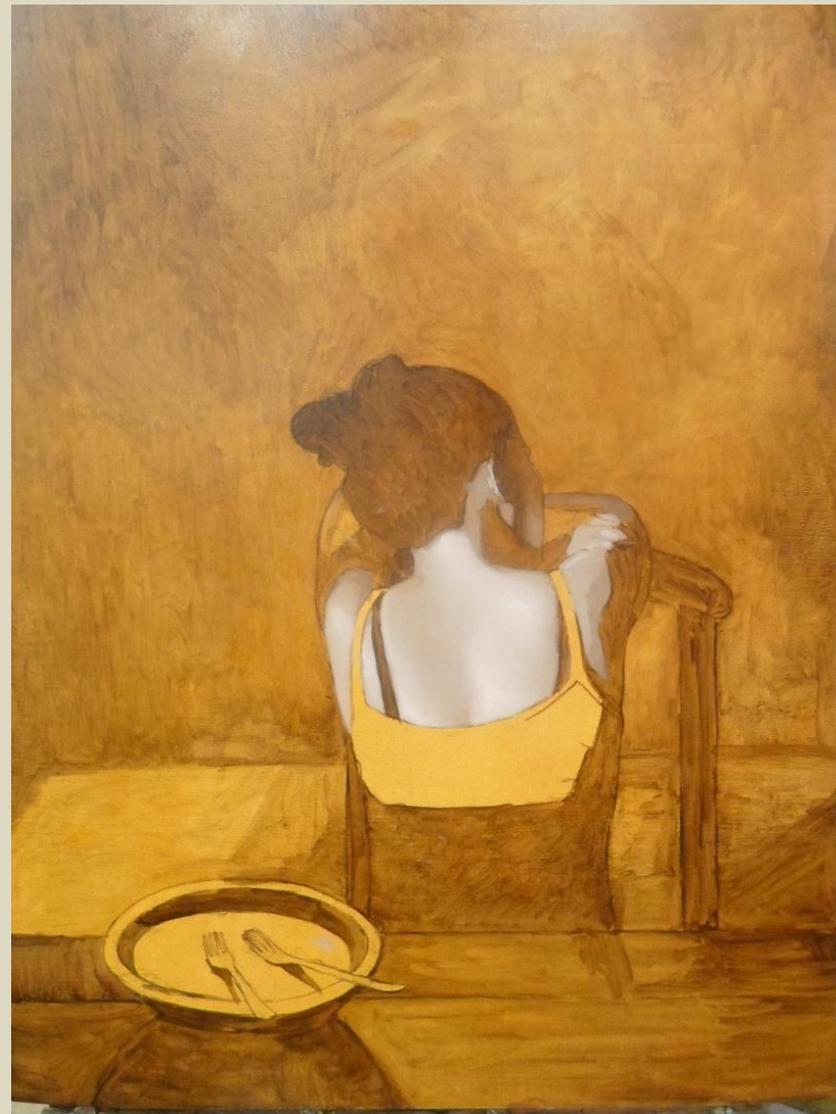


Preto com branco titânio



Terra de sombra natural com branco de titânio

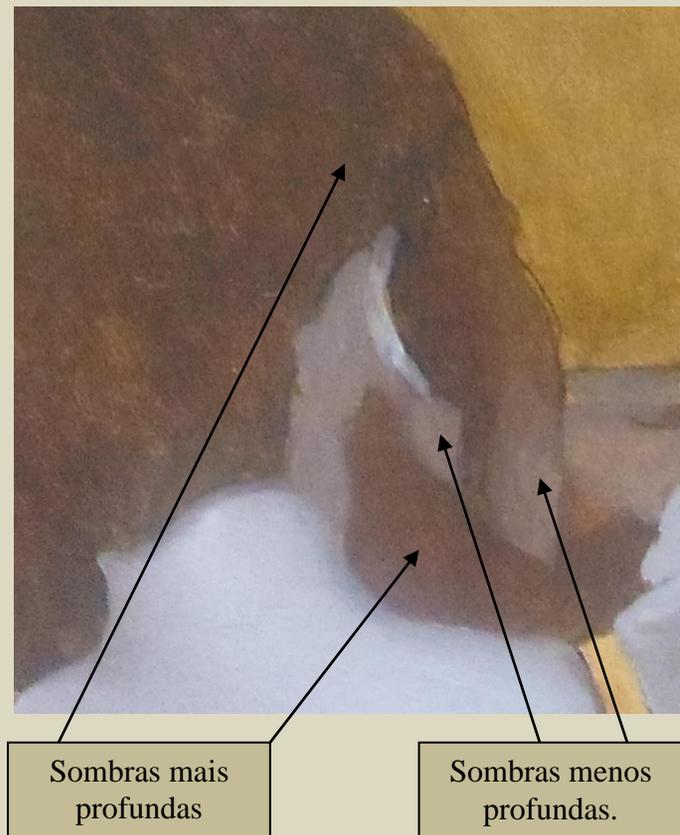
Esses são os passos iniciais da pintura “Expressão Famélica”. Primeiramente, abaixo, a imprimação amarela contendo somente a grade linear. À sua direita, na área de sombra, a primeira de muitas camadas translúcidas, a fim de escurecê-la aos poucos. Por último, entra o *grisaille* (feito de terra de sombra natural e branco de titânio) de forma opaca.



Aqui os escuros estão sendo aprofundados, todavia ainda não é o “preto final”. A pré-pintura do prato se inicia, tentando-se estabelecer os volumes desde já.



Nesta etapa um detalhe importantíssimo: as sombras mais escuras são trabalhadas com o terra de sombra natural, enquanto que as menos escuras através do *grisaille*.



Nessa etapa, as áreas são rebaixadas ou iluminadas de acordo com o estudo de claro e escuro. À direita, uma fina camada de ocre com vermelho de cádmio que cobre toda extensão da pele. Também nas sombras menos profundas da cabeça, começam a ter veladuras e, já que havia escurecido demais as do braço, como podem ser vistas nas fotos iniciais, entrei com os cinzas, para proceder de modo semelhante, obtendo o mesmo resultado que na parte menos escura da face.



Na imagem abaixo, a pintura já bem próxima do seu resultado final. As áreas escuras foram rebaixadas ainda mais e o fundo tornou-se mais quente.



É muito sutil, mas perceptível a entrada dos azuis nas sombras mais próximas da cabeça, especialmente, e de forma mais efetiva, no prato como um todo.



Baseando-me no que Osamu Obi costuma fazer, depois da primeira camada previamente seca, adicionei um pouco de branco junto às cores quentes diluindo-as de modo a obter uma mistura que deixasse o *grisaille* respirar, todavia, com um pouco mais de corpo e rebaixando também a saturação do vermelho e do amarelo. Para tal, ele utiliza o branco de chumbo, cujas propriedades mais marcantes são a excelente elasticidade e sua semitransparência, ou semiopacidade, mais opaco na verdade. Se usado em grande quantidade tem ótimo poder de cobertura (não como o Branco de titânio⁹) e em pouca quantidade favorece as veladuras.

Optei arriscar-me com o branco de zinco por não ser tóxico e principalmente pelo fato de ser o mais transparente, mais frio e o melhor para veladuras. Visto que seria misturado com outras cores, não precisaria me preocupar com sua característica negativa: ser mais quebradiço que os outros brancos. O resultado alcançado foi satisfatório e sua inclusão facilitou muito as pinceladas



⁹ <http://www.cozinhadapintura.com/2011/06/brancos.html>



Após ajustes ínfimos os quais não poderiam ser explicados aqui, dei por encerrada a pintura, acreditando que já havia feito tudo que estava ao meu alcance e o que ela me pedia. Talvez o mais importante tenha sido não seu resultado, mas sim o direcionamento apontado por este quadro às futuras pesquisas que me suscitaria.

5.2. A Segunda pintura em *grisaille*.

5.2.1. Composição.

Para o segundo quadro quis sugerir um ambiente interno que contivesse uma paisagem, uma janela aberta e inserir verticais (em azul) e horizontais (em amarelo) como as que há neste Hammershoi. Também foram fontes de influência, as noites de lua cheia dos pintores Louis Douzette (1834-1924) e John Atkinson (1836- 1893).



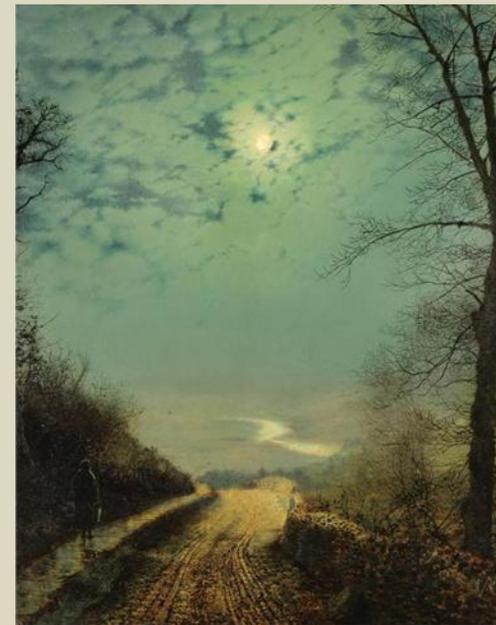
Hammershoi, Interior with Woman Behind- 1904.



Louis Douzette, Paisagem de luar com moinho de vento.



John Atkinson, Southwaark Bridge from Blackfriar's 1882.



John Atkinson, A Estrada Molhada pelo Luar.

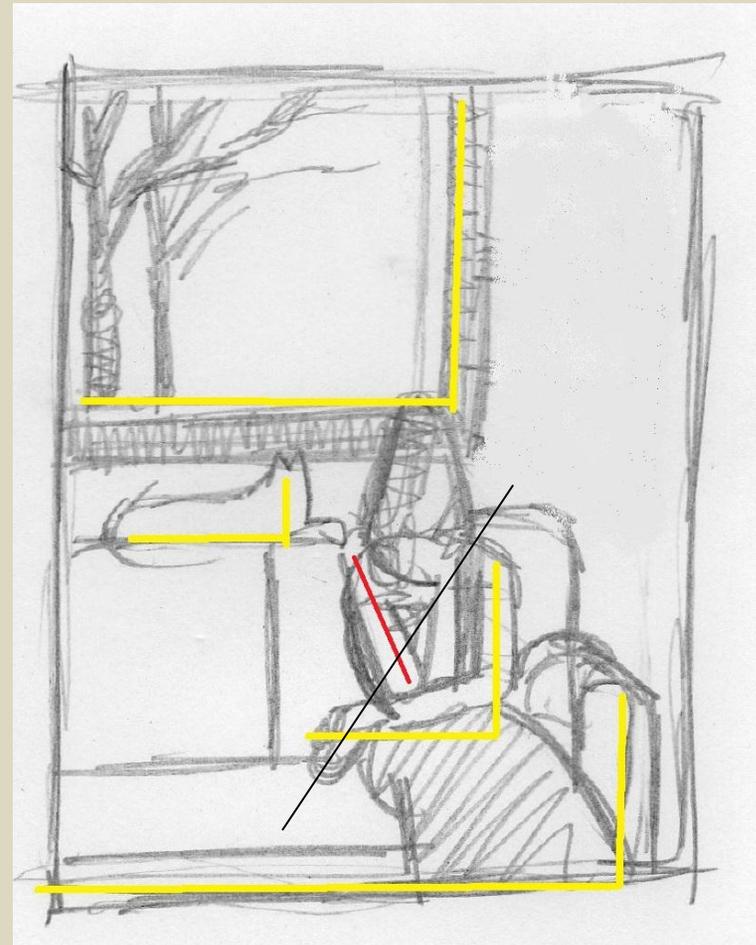
Da mesma forma que na pintura anterior, um *rafe* foi feito, porém este foi idealizado e não surgiu tendo como base a observação. Posteriormente tirei fotografias, que me ajudaram na configuração da forma, na elaboração do claro-escuro e da cor.



Além das verticais e horizontais, busquei também o encontro delas, que formam um “L” ao contrário, como é possível ver abaixo em amarelo. A linha vermelha e a preta representam duas exceções, ou seja, elas adquirem um peso importante, pois estão em um contexto de verticais e horizontais.

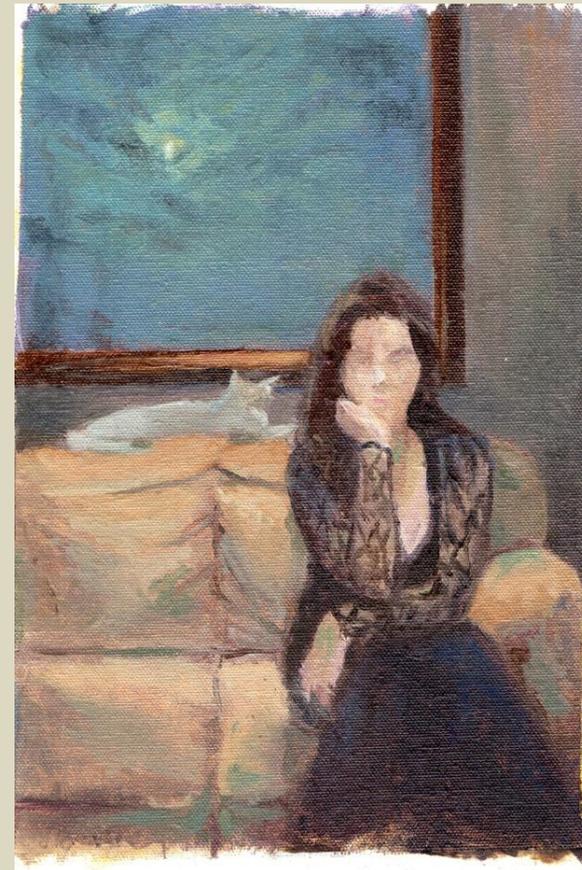
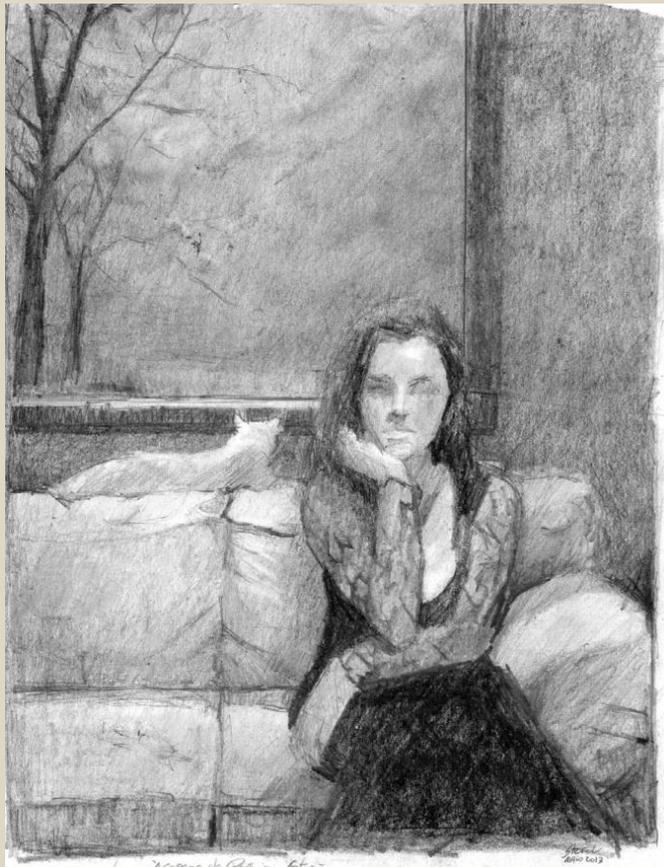


Hammershoi, Interior with Woman Behind - 1904.



Somente um estudo tonal foi realizado porque os ajustes necessários foram feitos nele mesmo, desenhando e apagando até encontrar o resultado que me agradasse, sempre, na medida do possível, respeitando o *rafe*. Removi a janela aberta, pois ela destoava dos “Ls” e quebrava o silêncio do desenho, fazendo um ruído desnecessário.

Um pouco inseguro em relação à cor, também realizei este pequeno estudo, a fim de estabelecer um norte, um parâmetro que me guiasse nos primeiros passos.



5.2.2. A cor e o processo em “À Espera da Próxima Estação”.



Como em *Expressão Famélica* temos um fundo amarelo. Intencionava seguir os mesmos passos da primeira experiência, pelo menos os iniciais, pintando com o *raw umber* (Terra de Sombra Natural) nas áreas onde houvesse mais profundidade e com *grisaille* nas menos escuras, inclusive na luz; variando, obviamente, os cinzas de acordo com o valor tonal. Sendo assim, o *grisaille* ficaria reservado para a pele, o gato e possivelmente o céu.

“À Espera da Próxima Estação” seguiu praticamente o mesmo direcionamento de *Expressão Famélica*.

O gato e a carnação foram resolvidos de maneira muito parecida com o primeiro quadro em *grisaille*. A diferença é que neste, utilizei muito mais camadas para chegar ao resultado desejado e por isso, maiores explicações tornam-se desnecessárias. À esquerda eles ainda estão na pré-pintura.

No céu, no sofá e na parede intencionei, à princípio, trabalhar com a mesma *underpainting*, ainda que mais à frente pudesse recorrer a camadas mais opacas nestes setores e foi o que aconteceu. Eles foram coloridos posteriormente seguindo o mesmo pensamento de *Moça do Vestido Azul*: no sofá, por exemplo, o amarelo predominará, contudo ele será temperado com sua complementar, o violeta (carmim + azul), além de uma pitada do *raw umber* ou do terra de sombra queimada.





À Espera da Próxima Estação, óleo sobre madeira (98 x 78 cm)

Este aqui é o resultado final da segunda pintura. A nova configuração da árvore entrou para que o olhar não ficasse retido na lua, já que toda forma circular, ainda mais se for quente, é muito pregnante. Assim nosso olhar é direcionado pelos galhos ao interior do quadro.



Detalhe de À Espera da Próxima Estação.

5.3. A terceira pintura em *grisaille*.

5.3.1. Composição.



Velázquez- Cristo na casa de Marta e Maria- 1618- óleo sobre tela (60 x 103,5 cm), National Gallery, Londres.

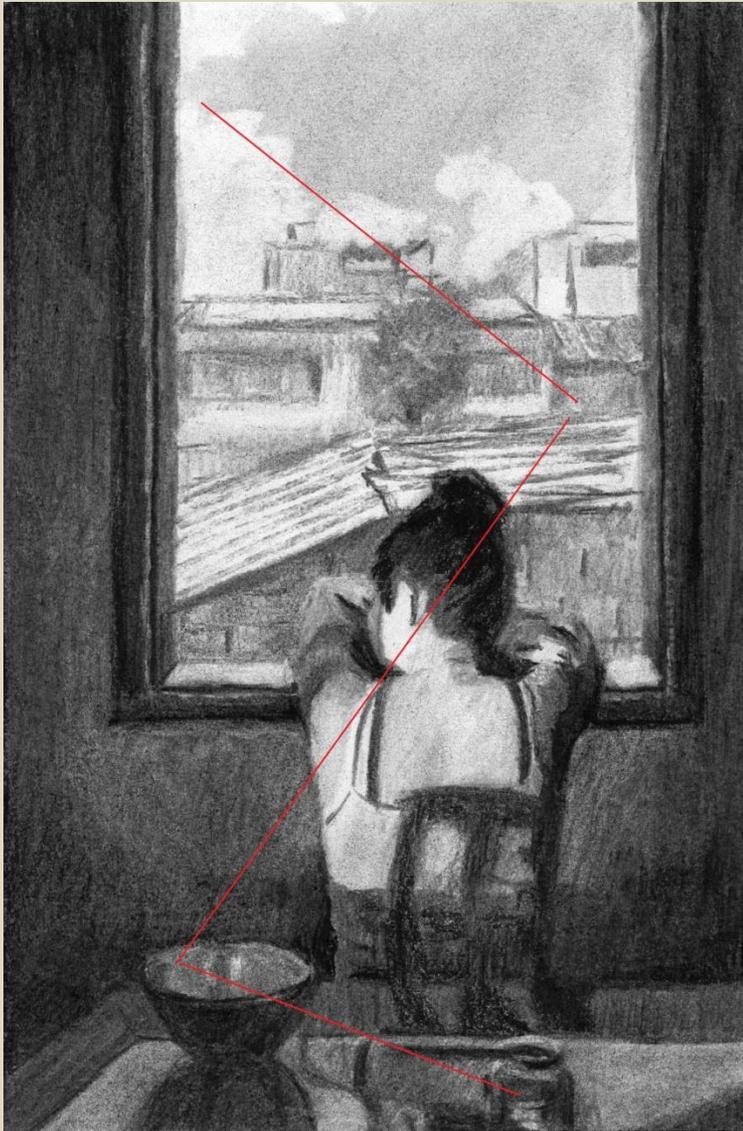
Logo ao lado, os primeiros estudos para a pintura *Expressão Famélica II*. Na verdade, era desta maneira que pensava pintar o primeiro, com a modelo debruçada sobre uma janela, na qual houvesse uma “segunda pintura”, mais ou menos como há neste Velázquez(Cristo na casa de Marta e Maria) onde há dois acontecimentos simultâneos. No meu caso, não conseguimos enxergar outras pessoas; há somente uma em cena. Ou talvez elas estejam ali em algum lugar, mas não podemos vê-las, nem senti-las, pois se encontram separadas fisicamente umas das

outras, voltadas somente para suas próprias vidas já que o convívio lado a lado foi ultrajado pela superficialidade do virtual, mostrando que mesmo em meio às inovações tecnológicas, o homem está cada vez mais solitário.

Os objetos ainda expressam a sede e a fome “que não encontra materialidade na visão do alimento, nem satisfação no consumo”¹⁰ e também o vazio no qual vive o homem pós-moderno, ainda que não se dê conta, em contraste com a pessoa cheia de sentimentos.



¹⁰ Sant' Anna, 1989. Pg 105.



Estudo tonal (18,5 x 28 cm)

Nesta pintura houve a inserção de mais verticais e horizontais em comparação com a última. Uma espécie de padrão que ajuda a destacar o grande “Z” que atravessa toda composição.

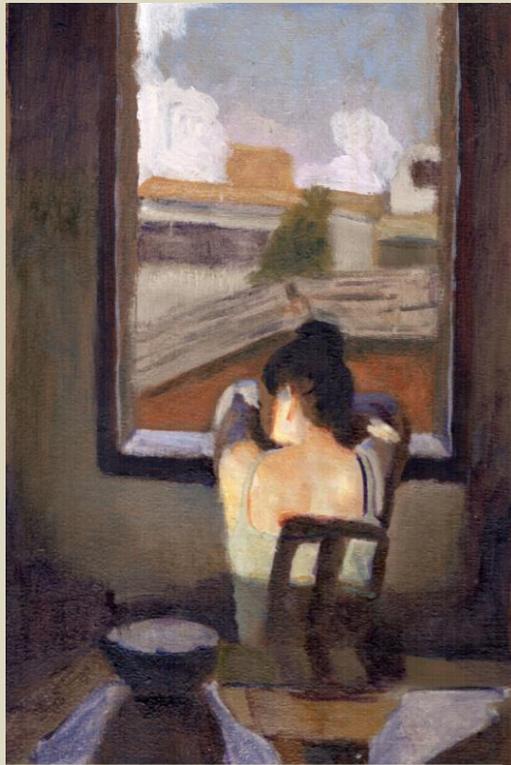
No interior, predominam os escuros, deixando a ação para as luzes, tendo como ponto de maior contraste tonal entre a região das costas (mais clara) e a cabeça e sombra projetada da cadeira, ambas escuras.



Referência fotográfica 2

5.3.2. O processo em “Expressão Famélica II”.

Quanto ao processo, também não há muito o que dizer, posto que é o mesmo dos dois quadros anteriores, contudo, dessa vez a imprimação é siena. Da mesma maneira que nos outros, também achei necessário um rápido estudo cromático. À direita, podemos ver a pintura em seus passos iniciais, usando um *grisaille* de primárias com branco de titânio.



Estudo cromático (18,5 x 28 cm)



5.3.3. A cor em Expressão Famélica II.

Ao observar cuidadosamente *Moça com Livro*, do pintor brasileiro Almeida Júnior, é perceptível como o verde da grama está dessaturado, quase cinza.

Baseando-me em tudo o que foi pesquisado desde o começo pensei que ao invés de misturar duas complementares mais o branco, poderia já prontamente utilizar o neutro na paleta e temperar as cores com ele. Isso confere um resultado muito parecido como o do marrom usado por Gregory Mortenson que foi mostrado anteriormente. No exemplo, temos um neutro feito de primárias com branco que se misturado a um verde nos propiciaria resultado parecido à grama.



Neutro feito com as primárias (carmim, azul e amarelo)



Almeida Júnior- Moça com Livro- óleo sobre tela (50 x 61 cm), MASP, São Paulo, Brasil.



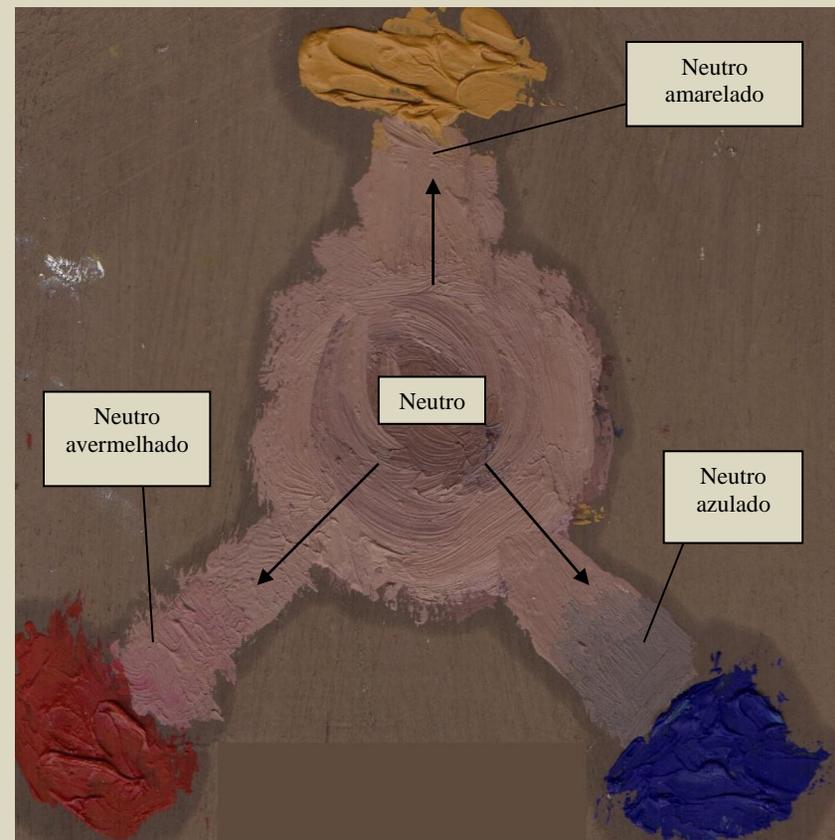
Detalhe de Moça com Livro



Millet- As Coletoras- 1857, óleo sobre tela (110 x 83 cm)

Exemplo mais marcante temos em Millet que desdobrou os neutros de forma muito rica. Ele varia sutilmente as cores, deixando-as ora mais azuladas, ora mais esverdeadas, avermelhadas ou amareladas, mas sempre com uma vibração “acinzentada”. Dessa forma ele obtém cores com diferentes níveis de saturação.

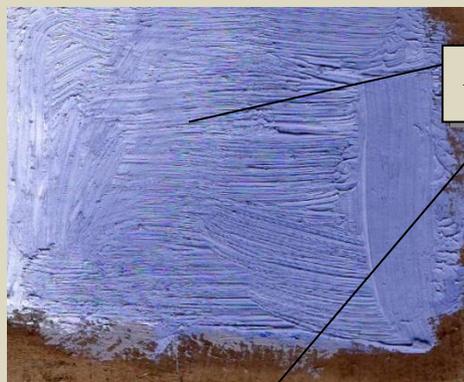
Ao unirmos as três primárias teremos um siena, como pode ser visto no centro (abaixo), ao colocar branco nele, obteremos um neutro que continuará com suas características, mas absorverá as propriedades do matiz que se aproximar.



Exceto nas áreas de pele que utilizei o *grisaille*, toda pintura foi resolvida da maneira explicada na página anterior.

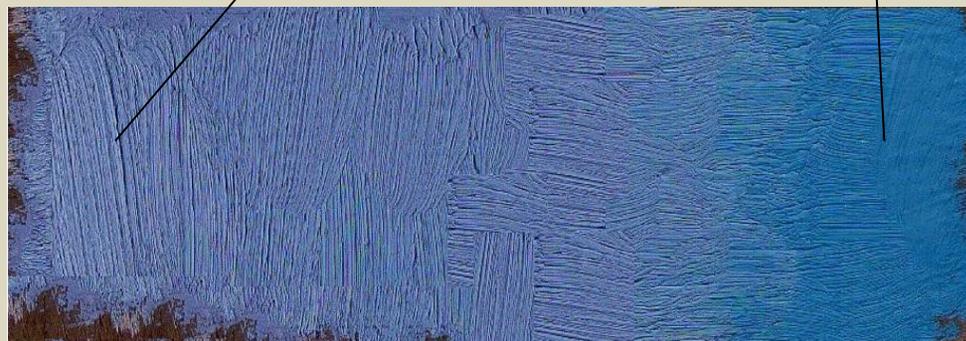
Na casa maior temos um neutro com mais branco. Já no céu, há o mesmo neutro, entretanto há mais azul por ser a cor predominante da área.

Abaixo, uma demonstração de como o azul do céu foi obtido na pintura *Expressão Famélica II*. Adicionei à paleta o azul turquesa porque senti a necessidade de um novo matiz que preenchesse às minhas aspirações.



Azul ultramar temperado com neutro.

Entrada do azul turquesa que se mistura ao ultramar com a saturação diminuída.



5.3.4. O novo ângulo.



Corte brusco da
sombra ao lado da
luz de formato
arredondado.

Quando a pintura estava já bastante adiantada optei por trocar a posição da modelo por motivos plásticos e principalmente semânticos. O brusco corte da sombra no rosto retinha demais a atenção por dois motivos: o forte contraste tonal e o formato circular da luz. Além do mais, ela tinha a cabeça voltada para baixo. Por esse motivo não interagia com a paisagem e dava um tom um tanto dramático e pesado, o que de fato eu não desejava. Cabe ressaltar ainda que o novo posicionamento escolhido reforçaria o movimento do “Z” mostrado no estudo tonal, visto que, apesar de não vermos a face da mulher, com seu olhar ela, nos direciona para o mundo exterior.



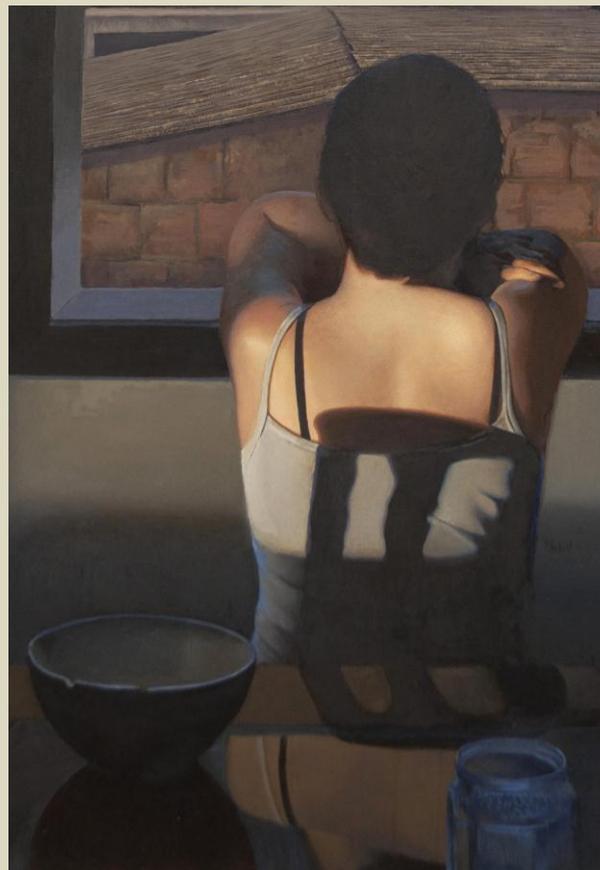
Detalhe do antigo ângulo



Detalhe do novo ângulo com *grisaille*



Expressão Famélica II, óleo sobre madeira (114 x 75 cm)



Detalhe de Expressão Famélica II

Conclusão

Esta pesquisa deixou importantes apontamentos para o futuro, aumentando ainda mais o interesse pelo aprendizado de outros processos pictóricos, pelos pintores e pela pintura em si.

Para o presente, sinto-me impulsionado a pesquisar o *verdaccio*- técnica semelhante ao *grisaille*, mas em tons de terra-verde- e compelido a chegar com as cores primárias um pouco mais saturadas em relação ao contexto no fim da pintura. Estudar fundos pouco ortodoxos- vermelhos, pretos, violetas- e ver como se comportam, também seria bastante interessante.

Quanto à poética, penso em continuar com a mesma abordagem. Contudo, acredito que meu caminho será conduzido através da pintura cada vez mais para o transcendental, por minha tendência em negar o que chamam de realidade.

Os pintores com os quais tenho afinidade apontaram um caminho através do qual cheguei a lugares e resultados inesperados. Afinal, é na vivência, na rotina com eles, estudando-os que podemos achar o nosso lugar e uma trilha para seguir. Trilha essa que se assemelha demasiadamente com a vida cujo controle não temos, apesar de nossa pretensão em pensarmos o contrário. Eles apontam a vela, nós navegamos sabendo apenas a direção a seguir, mas não o que ou como acontecerá.

Referências Bibliográficas:

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. Revolta e Melancolia. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

SANT'ANNA, Luiz Gonzaga Alca. Eu e Minha Circunstância. Rio de Janeiro: sem editora, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. Vida para Consumo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GOLDMAN, Emma. O Indivíduo e a Sociedade, 1940.

KLEE, Paul. Theorie de l' art Moderne: Gonthier, 1971.

BOSSOLAN, Licius; WERNECK, Martha. Teoria e Pensamento Cromático. Rio de Janeiro, 2010.

WERNECK, Martha. Óleo (apostila).

<http://www.cozinhadapintura.com/>

<http://www.marceloduprat.net/>

<http://fernwehe.blogspot.com.br/2011/12/quem-somos-e-o-que-e-o-fernwehe.html>

<http://www.recantodasletras.com.br/ensaios/3814206>

<http://www.consciencia.org/sartre-o-pensador-da-angustia>

<https://filosofonet.wordpress.com/>

<http://www.sosteneslima.com/2013/10/nem-deus-nos-torna-plenos.html>

