



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

WALKIRIA POMPERMAYER MORINI

**“Pensar ver não ver: paisagens inventadas”**  
**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lygia Arcuri Eluf**

*“Thinking one sees not seeing: invented landscapes”*

CAMPINAS  
2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

WALKIRIA POMPERMAYER MORINI

**“Pensar ver não ver: paisagens inventadas”**  
**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lygia Arcuri Eluf**

*“Thinking one sees not seeing: invented landscapes”*

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor, na Área de Concentração em Artes Visuais.

*Doctoral thesis submitted to the Post graduation Programme in arts of the University of Campinas, as a requirement for the degree of Doctor of Fine Arts.*

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Walkiria Pompermayer Morini e orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lygia Arcuri Eluf.

**Assinatura da Orientadora:**

CAMPINAS  
2013

M825p Morini, Walkiria Pompermayer, 1972-  
Pensar ver não ver: paisagens inventadas / Walkiria Pompermayer Morini. –  
Campinas, SP: [s.n.], 2013.

Orientador: Lygia Arcuri Eluf.  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Pintura. 3. Paisagens. I. Eluf, Lygia Arcuri, 1956-. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III Título.

**Informações para Biblioteca Digital**

**Título em outro idioma:** Thinking one sees not seeing: invented landscapes

**Palavras-chave em inglês:** Art Painting Landscape Art and technology

**Área de concentração:** Artes Visuais

**Titulação:** Doutora em Artes

**Banca examinadora:**

Lygia Arcuri Eluf [Orientador]

Luise Weiss

Márcio Donato Périgo

André Luiz Tavares Pereira

Zandra Coelho de Miranda

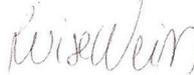
**Data da defesa:** 28-02-2013

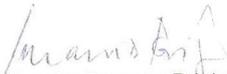
**Programa de Pós-Graduação:** Artes

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Walkiria Pompermayer Morini - RA 921389 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:

  
Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf  
Presidente

  
Profa. Dra. Luise Weiss  
Titular

  
Prof. Dr. Marcio Donato Périgo  
Titular

  
Prof. Dr. Andre Luiz Tavares Pereira  
Titular

  
Profa. Dra. Zandra Coelho de Miranda  
Titular

Aos meus pais Ítalo Morini (*in memoriam*) e Celina Pompermayer Morini

## Agradecimentos

À orientadora Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf, pelos ensinamentos compartilhados e presença marcante nas paisagens desde o início, fundamentais para realização deste trabalho;

Aos membros da Banca examinadora, por atender o convite e fazer parte de perto;

À CAPES, pela bolsa concedida no período de novembro de 2009 a outubro de 2010;

Ao Instituto de Arte da UNICAMP;

À Rosaly de Castro Guerra Ourives, Edeléia Maria de Oliveira Junque, Alcydes Junque e Wilson de Moraes Franco, pelo recanto verdadeiro;

Aos amigos, pelo apoio, especialmente Maria Del Carmen Bosque Martinez, Josely Rímoli, Célia Tomoe Korosue, Mirza Ferreira, Marlí Gonçalves, Lúcia Helena Nobre Souza e Fernando Cesar Mariani;

Aos meus alunos de todos os tempos, por me ensinarem tanto.

## Resumo

A presente pesquisa em artes visuais apresenta um estudo sobre o percurso de criação de imagens através da linguagem e materialidade da pintura e da análise dos elementos que configuram seus resultados. Os trabalhos realizados entre os anos de 2008 e 2012 compreendem apreensões sobre novas representações da paisagem, articulações da linguagem visual e uma reflexão sobre o uso da cor como elemento principal no percurso de criação artística. Algumas séries de pinturas e desenhos e os cadernos de estudo, selecionados para este trabalho, representam a continuidade de uma pesquisa sobre a construção de imagens, desenvolvida no mestrado, relacionando a reflexão sobre os procedimentos e referências que constituem as intercorrências poéticas. Ordeno neste estudo, imagens bidimensionais, como o desenho e a pintura, que articulam elementos da linguagem visual e permitem a ampliação da compreensão da dinâmica do processo criativo.

A partir de estudos sobre a produção recente, foram levantados alguns resultados que apontam para a dissolução da figuração e abertura de espaço para soluções voltadas para a abstração, dissociadas da paisagem real e potencializadoras de uma nova representação na pintura.

## **Abstract**

This research into visual arts presents a study on the image creation process through the language and materiality of painting and by analyzing the elements embodying their results. The work carried out between the years 2008 and 2012 comprises approaches to new representations of landscape, articulations of visual language, and a reflection on the use of color as the main element in the artistic creation process. Some series of paintings, drawings, and sketchbooks selected for this study represent the continuing research on image construction developed in the master's program, providing a reflection on procedures and references that constitute poetic interferences. In this study, I arrange two-dimensional images, such as drawing and painting, which articulate elements of visual language and allow for a broader understanding of the dynamics of the creative process.

Studies on the recent works turned up some results that point to a dissolution of figuration and room for solutions directed towards abstraction, dissociated from the real landscape and with the potential for a new representation in painting.

## Índice

I. INTRODUÇÃO	10
II. CONSTITUIÇÃO DE UM PROCESSO	12
Experimentação de materiais	87
Cor - luz e materialidade	97
Descrição de experiência: pintura em técnica mista	102
Cadernos de estudo	105
“Pinturas topográficas”	116
Experiências em preto e branco	124
III. CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
IV. IMAGENS	133
V. BIBLIOGRAFIA	134

## I. Introdução

Esta pesquisa apresenta uma reflexão sobre os significados e nexos narrativos da linguagem artística composta por um sistema visual que se organiza através do uso da cor sobre a superfície plana, de forma bidimensional, como mote de uma ação comprometida com a observação de elementos plásticos específicos da pintura. Assim, o que se ordena neste texto são reflexões sobre os resultados pictóricos que imprimem às imagens valores em termos de linguagem visual, com a intenção principal de ampliar a compreensão sobre seu processo de criação poética.

As séries de pinturas apresentadas no mestrado, que são compostas por recortes na produção desenvolvida entre 2000 a 2005, foram selecionados devido à sua constituição compositiva, que se aproxima da observação de paisagens reais e da experimentação técnica, permitindo a demonstração do percurso do projeto artístico. São cenas observadas em lugares frequentemente visitados, que compreendem caminhos, florestas, quedas d'água, plantas, onde a dissolução parcial da imagem aponta um claro indício de abstração.

Na continuidade da pesquisa, alguns enfoques mudaram os resultados da produção, principalmente os relacionados às questões de composição. Como se escolhesse recortes dessas paisagens para a formulação de outras, procurei reduzir as formas e iniciei uma pesquisa que se concentrou na interpenetração das mesmas, com massas de cor, elementos orgânicos, transparências, fluidez e marcações de movimento, contendo estruturas por vezes apontadas pelo desenho.

Por observar características da experiência pessoal de criação, que revelam novas soluções pictóricas, e as intenções que movem sua realização, aponto, neste texto, os registros dessas identificações visuais que se aproximam da abstração.

Essas novas significações apresentadas nas atuais séries de trabalhos evidenciam a vontade de concisão: impõe-se o predomínio de uma forma ou superfície cromática principal, que orienta os elementos subjacentes, mas a definição cromática, permanece uma questão central, como intenção comunicadora da linguagem visual.

## II. Constituição de um processo

A reflexão sobre o modo de construção das imagens – desenhos e pinturas, ao longo do tempo, constitui grande parte do processo criativo aqui apresentado. A relação inicial com o objeto de observação – a paisagem - era um foco de atenção, à medida que investigava minha imaginação em busca de uma interação com o mesmo, por meio do desenho de observação. Na presença de lugares escolhidos, despertava-me interesse a possibilidade de preservar indícios de instantes vividos. Observo, assim, que há uma consideração especial pelo momento de execução da imagem, pelo olhar voltado para as particularidades da ação e do fazer. Desse modo, o desenho, muitas vezes, sugere uma parcela do planejamento, onde aproximar as imagens das reflexões sobre os resultados visuais possibilita a criação de uma ponte importante.

*É preciso articular duas coerências: uma é adquirida, é a do sentido narrativo; a outra, que tenta construir o trabalho pictórico, ainda está por nascer. Esse é o ponto em que se situa a questão da pintura. Organizar e constituir a coerência do ponto de vista seria mostrar que se vê aquilo que se vê: ou seja, o estado de coisas tal como a razão cognoscente as apreende. Trata-se, portanto, de interpor, entre a impressão dos sentidos e o conhecimento das leis da realidade necessária, um protocolo de acordo: um quadro ou uma forma que os una fortemente, de tal maneira que uma não possa dispensar a outra e vice-versa. Porque a pintura dá a ver não os objetos, mas o elo entre eles, como se tentasse também tecer um vínculo incorruptível entre o que se sabe e o que se vê. E se existisse uma relação oculta entre essas duas ordens, relação que a pintura mostraria? Hipótese frágil, sempre carente de ser reanimada, consolidada.*<sup>1</sup>

Na série de desenhos apresentada a seguir, aponto a constituição de um conjunto de elementos de forma recorrente, que, mesmo indicativos de paisagens observadas, criam diferentes contextos, evidenciam o processo do pensamento e de construção de futuras pinturas.

---

1 CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo/SP: Editora Martins Fontes, 2007. p.83.

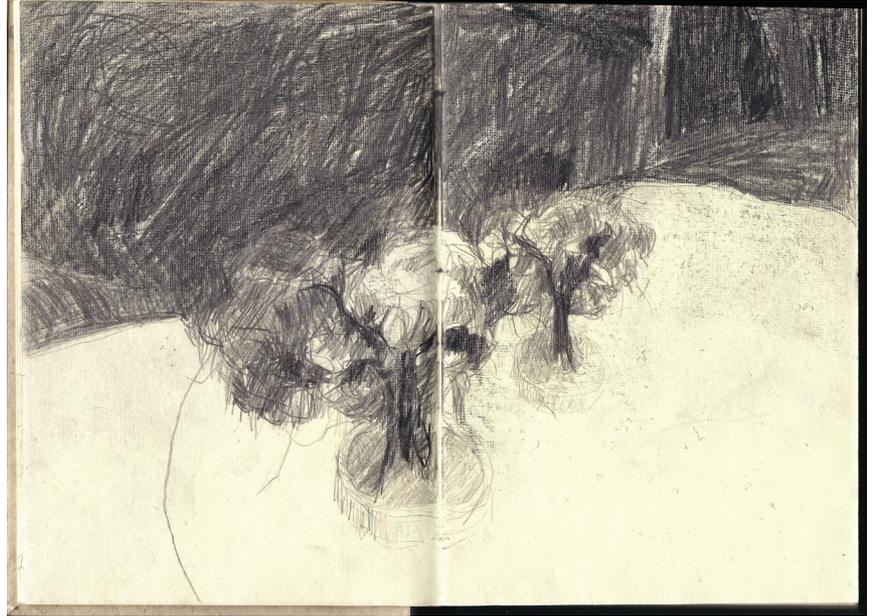
*Um recurso que a princípio era ocasional se firmou: a construção do desenho por grandes áreas abertas, “respiros” entre as imagens. A importância dessa observação está vinculada aos resultados das pinturas recentes, em evidenciar essas mesmas estruturas nas pinturas, repetidas vezes.*

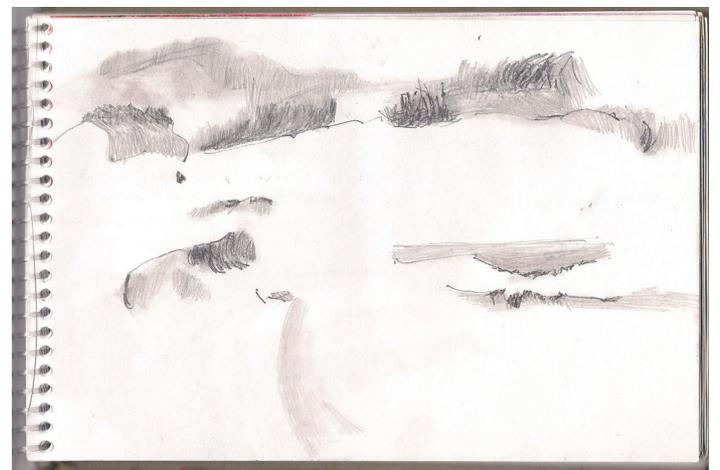
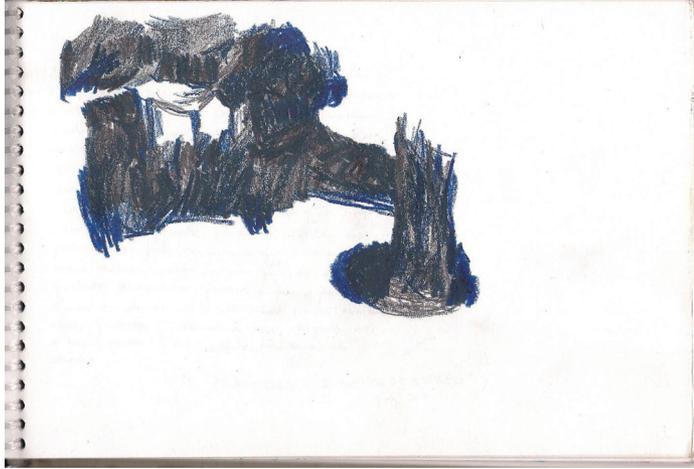
*Ao esvaziar os espaços, serão novos os apontamentos para os dados reconhecíveis, a paisagem que ainda existe.*

O desenho e o processo construtivo das pinturas ligaram-se intrinsecamente, e na transposição do pensamento do desenho para a estruturação das pinturas, mantiveram sua importância.<sup>2</sup>

---

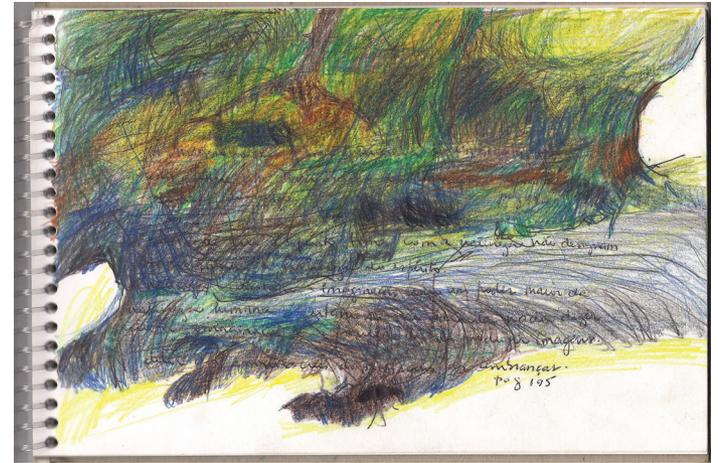
<sup>2</sup> . A série de trabalhos apresentada mantém a transitoriedade natural entre os desenhos esboçados e as pinturas a serem realizadas. Os registros são rápidos, resgatam os sinais escolhidos como principais para a composição e anotações sobre as cores, as áreas a serem preservadas, os movimentos da memória que devem ser mantidos por escolha, posteriormente.







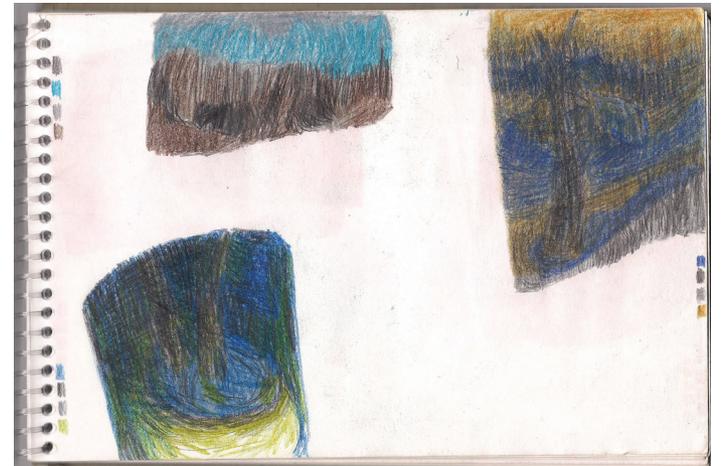
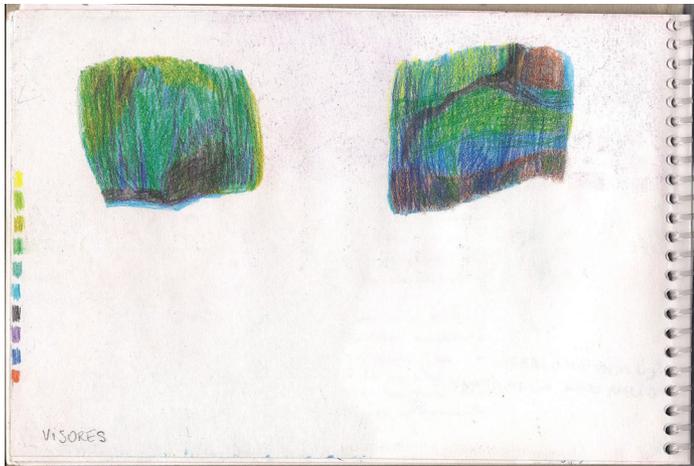
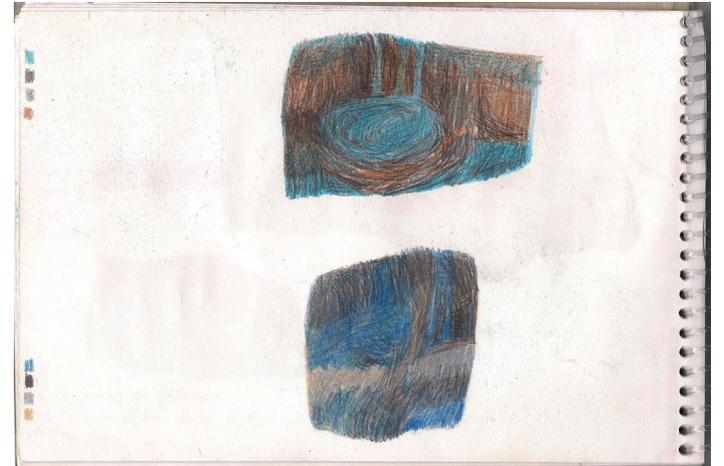
interesse -  
amado mandado do papel de caldo-da-banica...

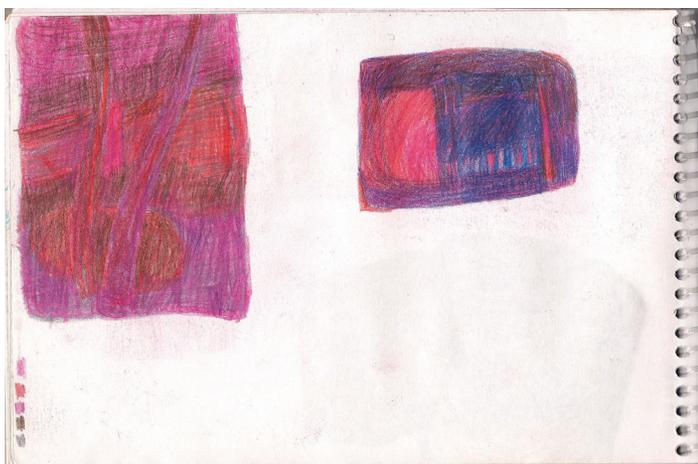
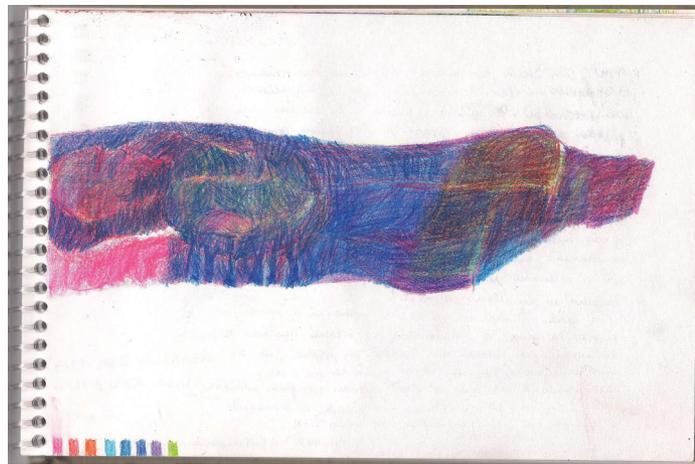


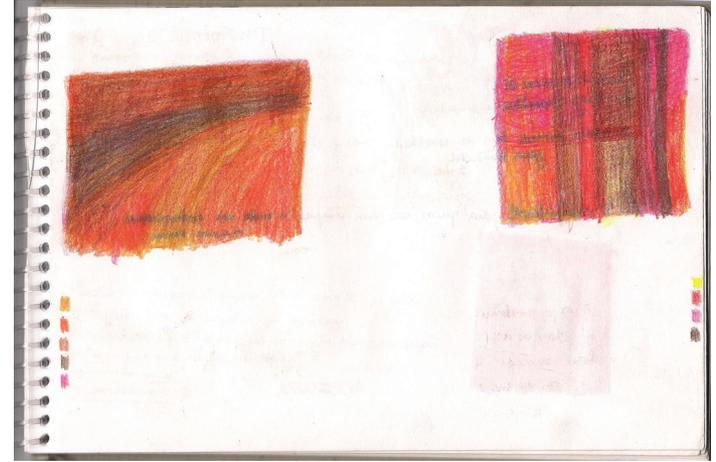
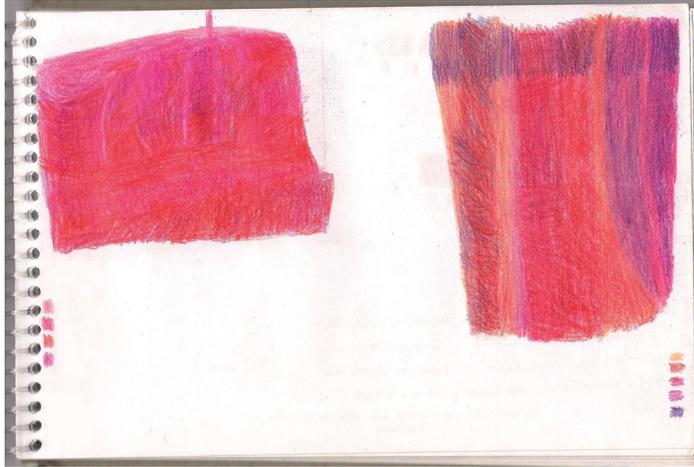
desenho sobre  
papelzinho ramado da mãe,

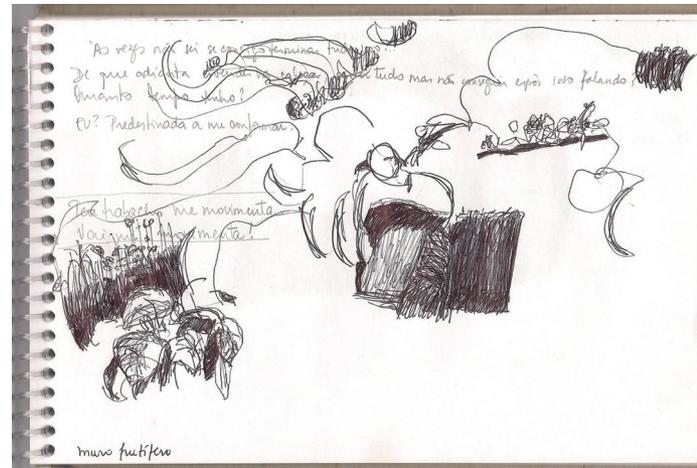


desenho sobre  
papelzinho ramado da mãe... - infinito.

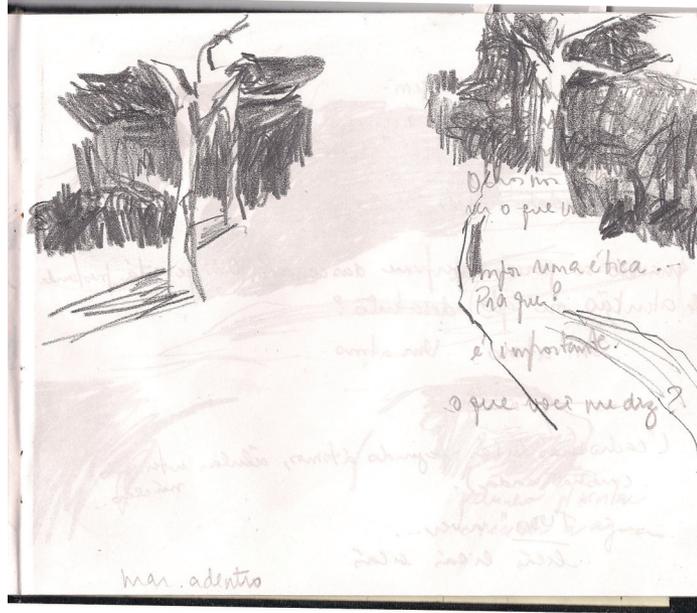


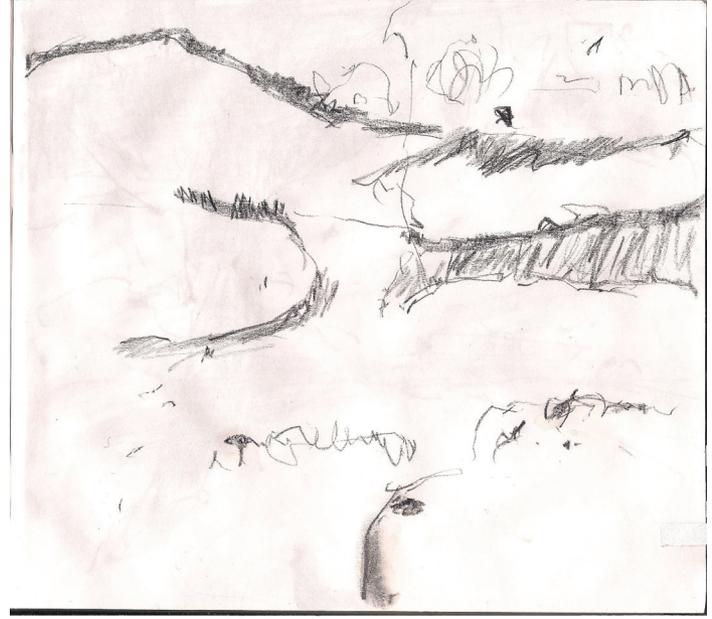


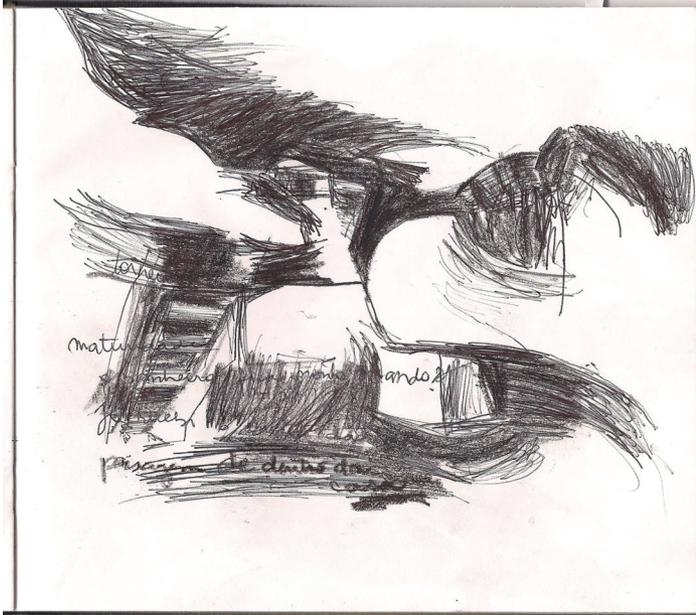
















No processo de construção das pinturas, muitos elementos aparecem intuitivamente e podem determinar escolhas posteriores e novos registros, interferindo, muitas vezes, no resultado anterior com outra forma-cor. Trata-se de um processo que se alimenta no próprio percurso de criação.

Preservo grande interesse por questões espaciais, que são estruturantes em toda produção. Os recursos de representação somam-se a cada etapa do trabalho e sugerem elementos de linguagem, tais como: recortes nas formas, apagamentos e modificações na textura, que serão desenvolvidos posteriormente, ao se aplicar nova camada de cor sobre áreas já secas. O percurso constrói-se e se destrói pela relação entre a coordenação das escolhas e a linguagem da pintura. As respostas, nesse diálogo, não são imediatas; a interpretação e a compreensão para uma ação de resposta estão sempre por vir. O tempo para este diálogo respeita um ritmo interno, de maturação.<sup>3</sup>

Compreender esse processo requer observação dos índices de constituição da produção, onde são coordenados os aportes da pesquisa, alimentada por leituras, memórias, imaginação e observação, que são referenciais básicos para o conteúdo expressivo. A integração dessa experiência constitui um processo de conscientização da linguagem artística, que abrange valores pessoais e de configuração da própria produção como modo de comunicação, por meio da imagem.

---

3 Do ponto de vista prático, as ordenações possíveis, nesse processo, não são previsíveis. Durante a produção, alguns trabalhos são alterados após muito tempo, para serem ampliados em novas direções visuais. .

















































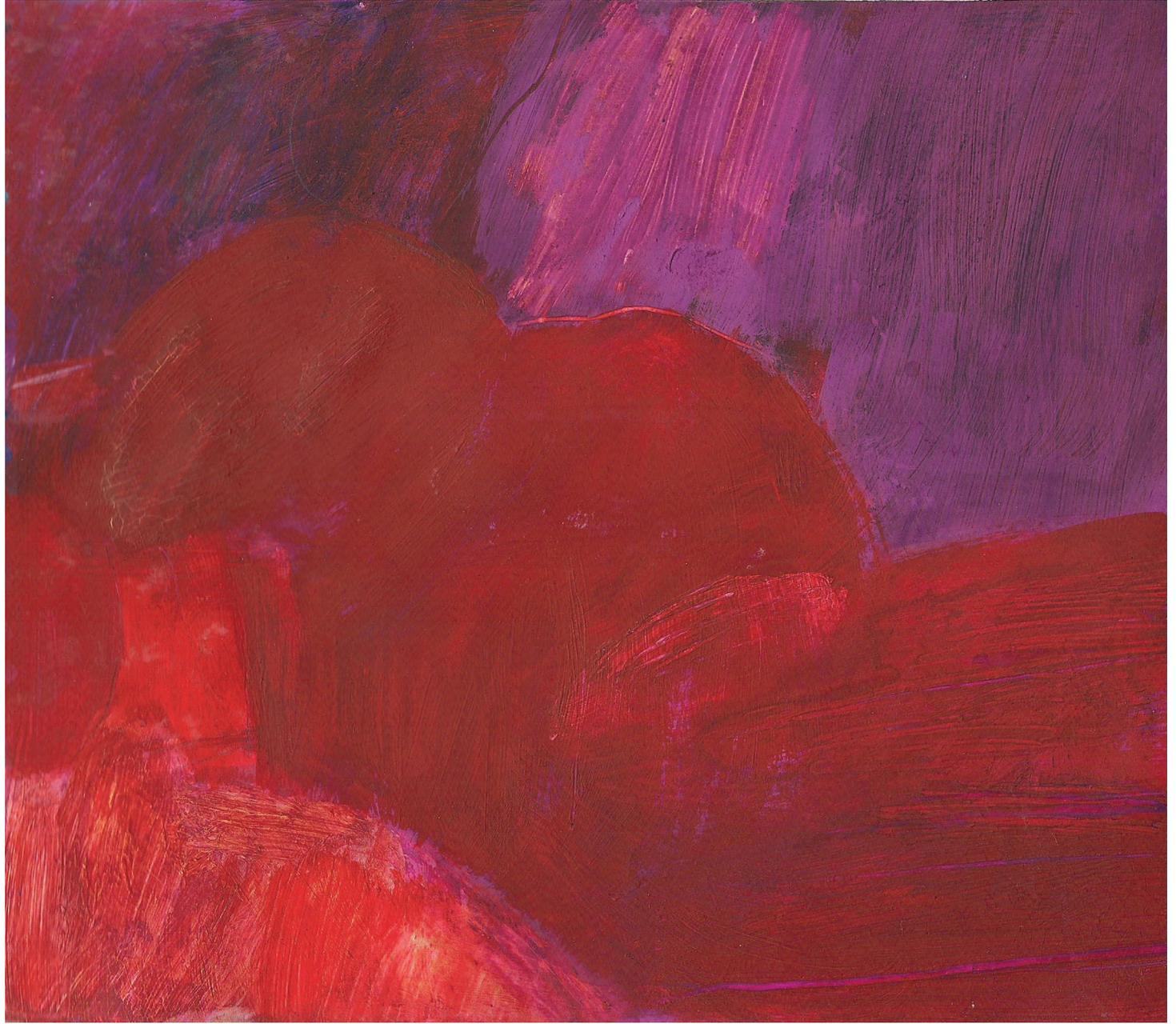


















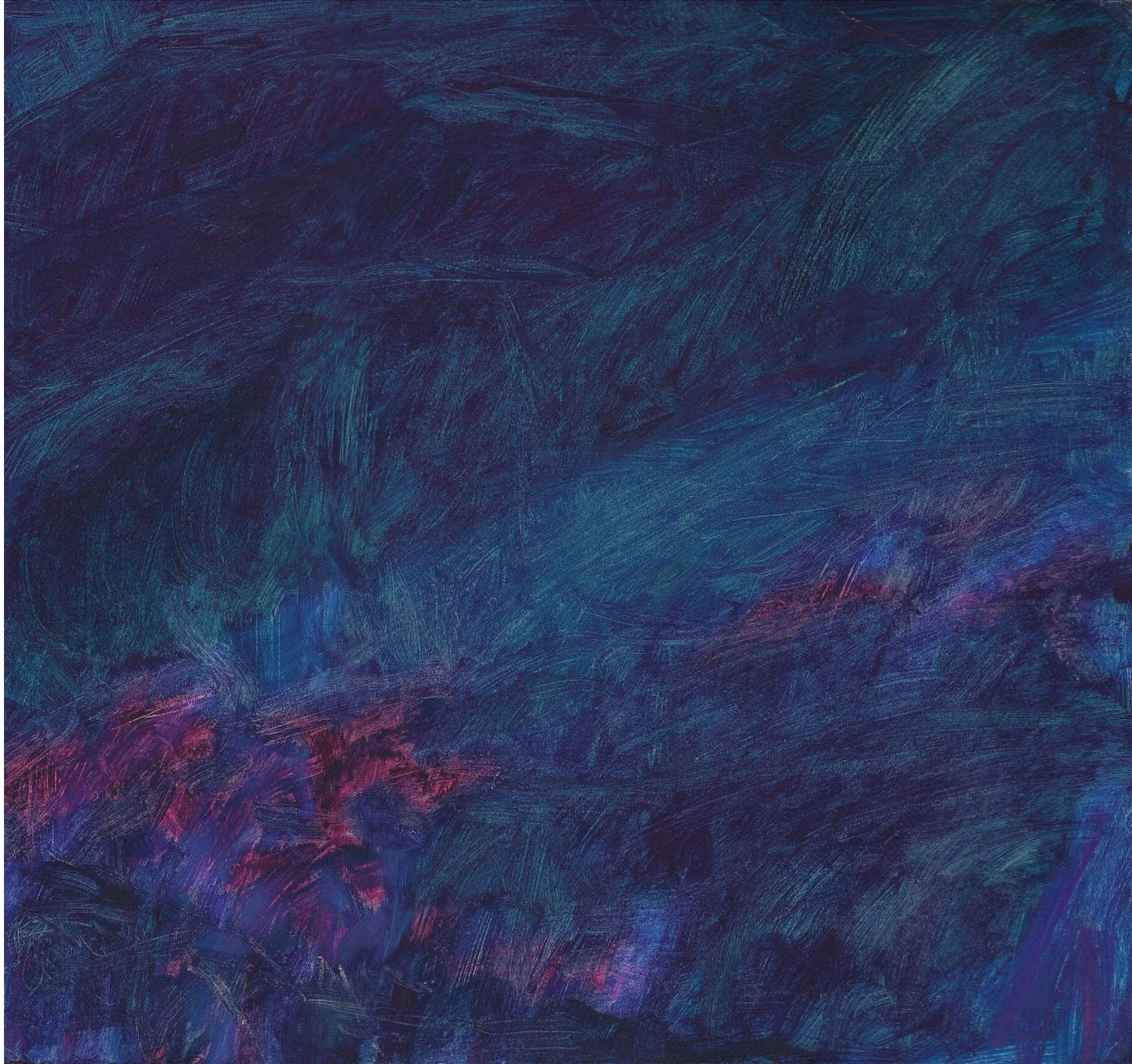


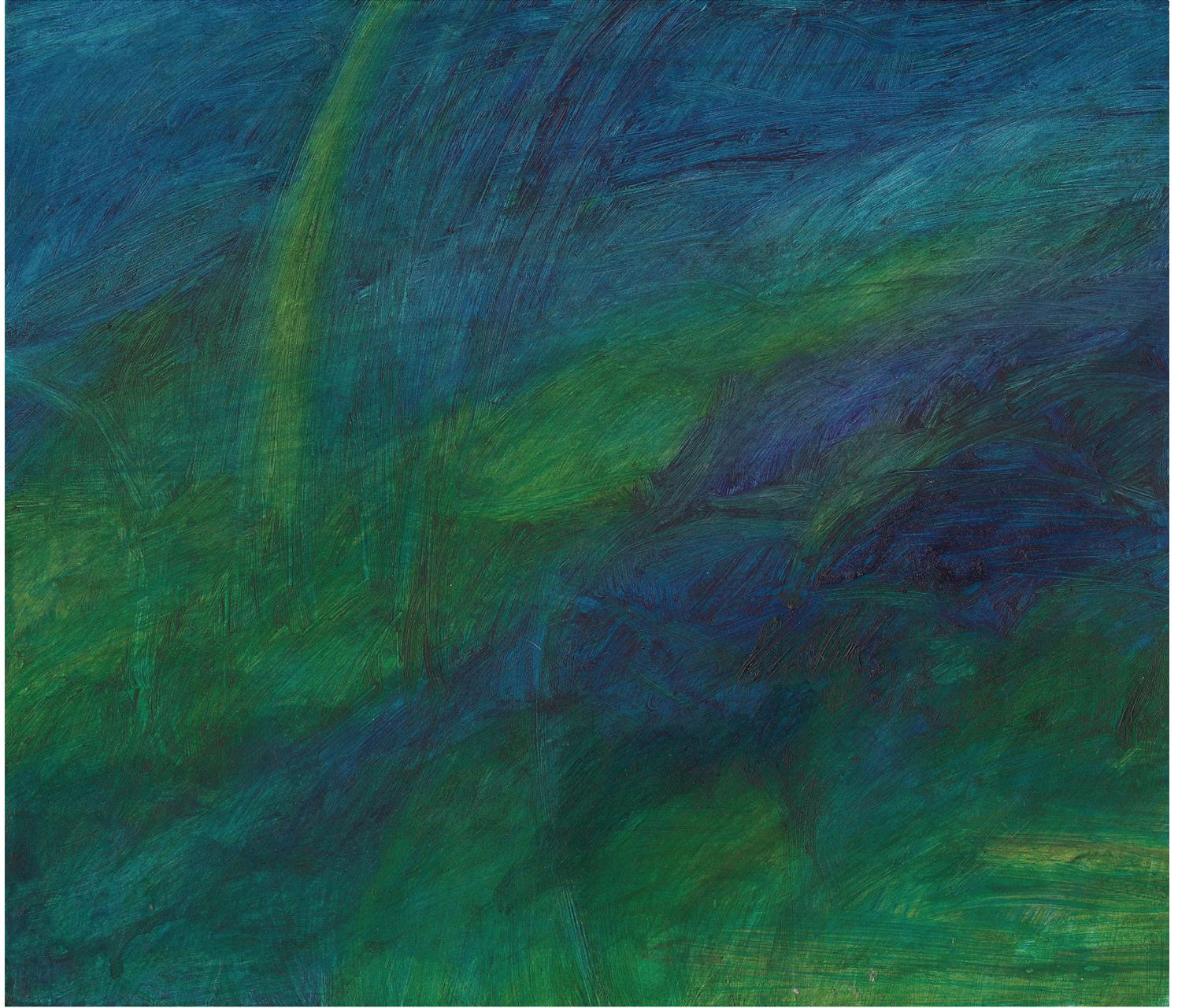














A convivência com o ofício das artes na molduraria da família, ambiente repleto de quadros e paisagens locais retratadas por coloristas da região de minha cidade natal<sup>4</sup>, despertou meu interesse pelos caminhos do aprendizado e domínio técnico da pintura a óleo, diante das percepções concentradas, nesse meio, desde a infância, quando me aproximei das pinturas da família Dutra (Archimedes<sup>5</sup> principalmente – Piracicaba/SP. 1908 – 1983: idem), António Pacheco Ferraz<sup>6</sup> (Bolonha 1904 - 2006: Piracicaba) e Joca Adâmoli<sup>7</sup> (Piracicaba/

4 A tradição artística de Piracicaba-SP é frequentemente citada como representante da pintura da paisagem e certamente identifica-se ao contexto cultural regional disseminado por artistas com formação europeia, entre as décadas de 1930 e 1950, que se orientavam pelos preceitos dos Salões de Belas Artes e acabaram por influenciar as gerações seguintes. “A ação do meio provinciano nas soluções visuais, da formação do artista, do desenvolvimento da crítica, dos conflitos culturais entre os que chegam, os que saem e os que permanecem sem poder se aprimorar fora de São Paulo, são considerações importantes desse período da história artística paulista, referência para o estudo do paisagismo do século XIX e início do século XX. TARASANTCHI, Ruth Sprung. Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920. São Paulo/SP: Editora da USP; Imprensa Oficial do Estado, 2002, p.17.



Archimedes Dutra. “Céu”, 1969. 34 x 27 cm. Óleo sobre tela. Acervo particular.



Pacheco Ferraz, “O sobradinho da Rua do Porto”, s.d. 100x135 cm. Óleo sobre tela. Coleção Museu Histórico e Pedagógico Prudente de Moraes – Piracicaba/SP.

SP 1911– 1980: Idem), entre outros artistas da região, que me impregnaram dos impulsos visuais transmitidos ao ambiente artístico local.

A coloração harmonizada e pinceladas precisas, detalhadas, os tons terrosos, ocre, os verdes amarelados e médio-escuros predominavam. Um gosto pela representação da paisagem ao redor, também como forma pessoal de estar no mundo, à maneira testemunhal dos lugares visitados, como faziam os artistas do Grupo Santa Helena, a exemplo Francisco Rebolo (1902 São Paulo – 1980: idem) <sup>8</sup>, outra referência desse modo de construção pictórica.



João Carlos Adâmoli, “Lago Azul”, dec. 1980. Óleo sobre tela 51x58, 5 cm. Coleção Museu Histórico e Pedagógico Prudente de Moraes – Piracicaba/SP.

8 Segundo o historiador Walter Zanini, “as primeiras referências específicas ao Grupo Santa Helena foram as do crítico de arte Sérgio Milliet nos artigos Rebolo e Mário Zanini, publicados no Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo”, apresentado como a união espontânea de alguns artistas que utilizam salas como ateliê no antigo edifício na Praça da Sé, em São Paulo, a partir de meados de 1934, além da predileção também pelas saídas para pintura ao ar livre, retratando paisagens do interior do estado. ZANINI, Mário. A arte no Brasil nas décadas de 1930 -1940: O Grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel, Edusp, 1991. p. 91



Francisco Rebolo “Arredores de São Paulo”, 1938. Óleo s/ compensado de papelão, 32 x 41,5 cm. ass. c.i.e. Acervo MAM – São Paulo/SP.

As vivências estéticas herdadas, somadas à busca de um projeto artístico próprio durante os estudos de graduação em artes visuais, aproximaram-me dos fundamentos estéticos da obra de Henri Matisse, Willian Turner, Alberto Guignard de modo especial, o que introjetou novas percepções às experimentações orientadoras dentro do espaço bidimensional, pautadas, principalmente, em diferentes escolhas de cores e luz e uma maior liberdade para a realização de pinturas (como por exemplo, adicionar a tinta pura sobre o papel ou cobrir as paisagens com grandes névoas brancas).

*Ao exercitar a comparação e a distinção dos limites cromáticos, adquire-se uma nova e importante medida para a interpretação da ação plástica das cores, isto é, para a organização espacial da cor. Uma vez que os limites menos marcados revelam uma proximidade que implica conexão, os limites mais demarcados indicam distância, separação.*

*(...) Tudo isso parece mudar com as cores que produzem misturas médias. Às vezes, elas parecem agrupadas no interior de um plano bidimensional; em outros momentos, podem se interpretar – reciprocamente – como mais altas ou mais baixas do que a mistura.<sup>9</sup>*

Aos poucos, o empastamento das tintas e os preenchimentos das áreas desenhadas, para compor a materialidade da paisagem real, deram lugar à simplificação dos planos e eliminação dos detalhes, muitas vezes convertendo-se a grandes massas nebulosas, com elementos essenciais a compor a imagem. Em alguns momentos, a intensidade da cor era forte, o que produzia uma plasticidade cromática viva e ampliava as interpretações em relação ao uso dos materiais e às experimentações sobre papel. O uso do rosa, em especial, mas também do vermelho e azul próximos, são notórios nos trabalhos produzidos durante a pesquisa sobre Matisse, interpretando as “paisagens internas”, instáveis e variáveis, resultantes do desafio de se reduzir as gradações de cores (ao contrário das fases anteriores), e correspondem a uma transição para uma fase de interpenetração de formas, transparências e experimentos inusitados, permitindo-me observar semelhanças para a definição de novas referências artísticas.

---

9 . ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo/SP: WMF Martins Fontes Editora, 2009. p.40.











*Observo umas coragens... o rosa ao lado do amarelo claríssimo.*

*Nada de meio-tons, de passagens amistosas nessa nova mistura de cores.*

*Quero um dado novo, um desafio de tinta pura e independente.*

*Independente também do lugar. E sem sombras.*

Alguns trabalhos trazem uma busca pela simplificação por meio da eliminação do que não é estritamente essencial. As composições constituem-se de novas aparências, que banem os detalhes e, muitas vezes, se apresentando-se como um jogo de cores que chega a ser quase aquarelado, diluído por completo.

*Fica uma solidão da paisagem, a solidão na paisagem, mas não a quietude. O que vibra nelas é o que move.*

O espaço de reconhecimento externo torna-se o espaço de particularidades, pois fornece imagens que sobrepõem lembranças, expectativas e a imprecisão, característica da busca pelo discurso visual. A representação através das imagens é o elemento imponderável nesse processo. Gastón Bachelard, em seu livro *Poética do Espaço*, refere-se sobre esse aspecto como contemplação do mundo:

*O mundo é o complemento direto do verbo contemplar. Que se torna a imagem percebida quando a imaginação se apodera da imagem para torná-la signo do mundo? A imagem nos dá o todo em partes. (...) Outras imagens nascem da imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente. As imagens nunca se contradizem, o sonhador de mundo não conhece a divisão do seu ser. O pensador de mundo é o ser de uma hesitação. Desde a abertura do mundo por uma imagem, habita o mundo que acaba de ser oferecido. De uma imagem isolada pode nascer um universo<sup>10</sup>.*

---

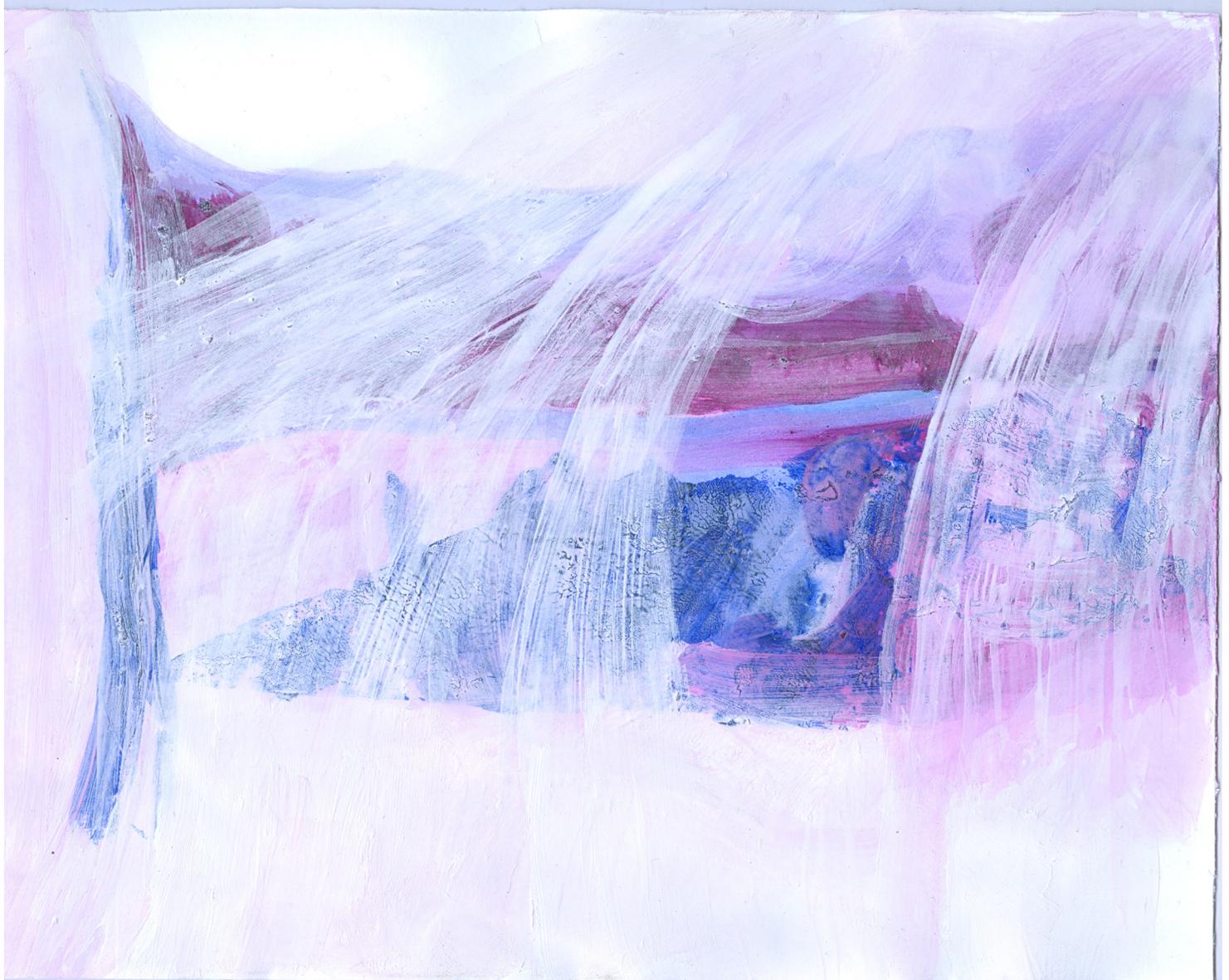
10 . BACHELARD, Gastón. *A poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes 2005. p. 167.





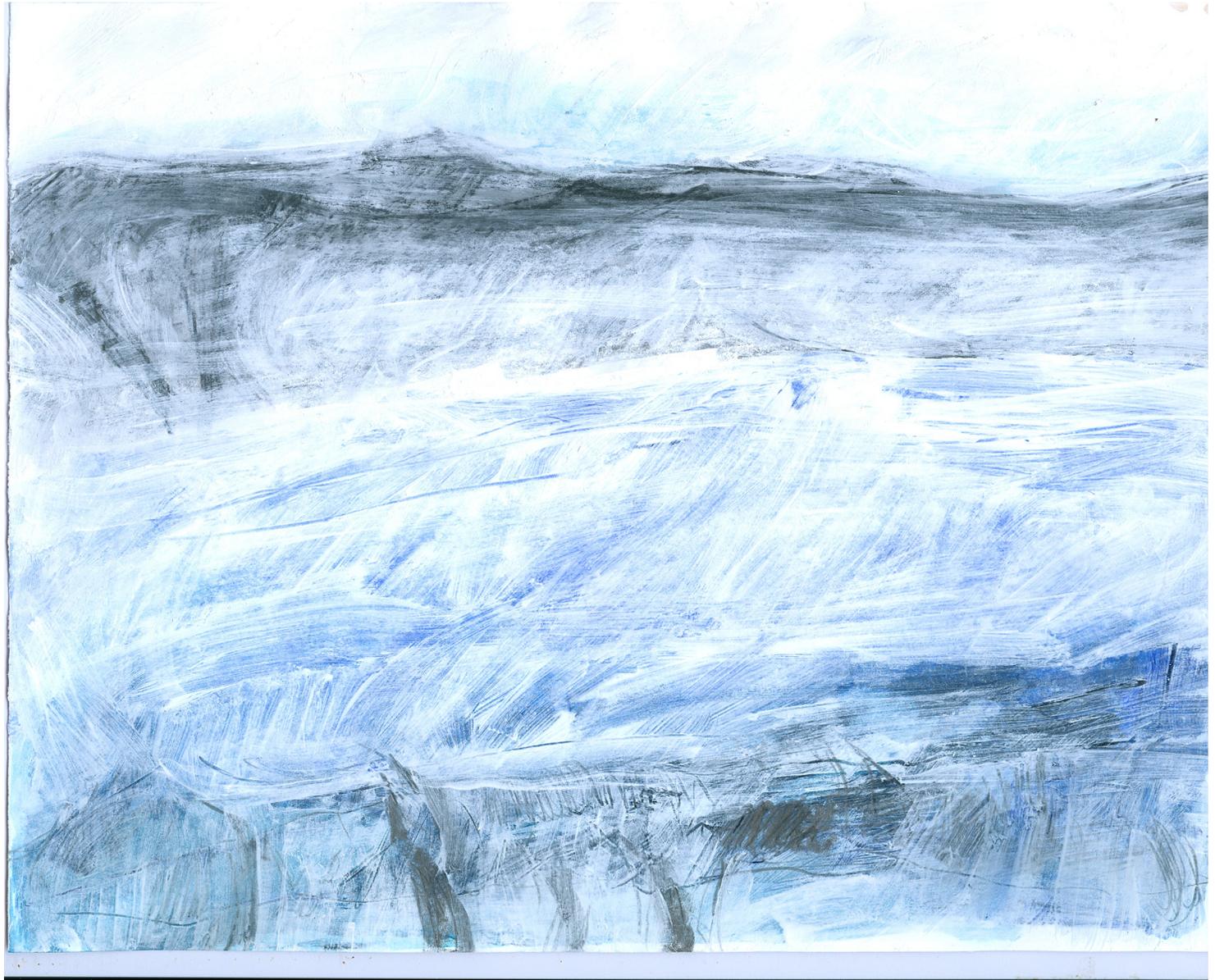












## Experimentação de materiais

A familiaridade com alguns materiais, como lápis especiais para desenho, tintas e diferentes tipos de papéis, evidencia as escolhas iniciais para a formulação das imagens. Há uma prévia escolha de cores e áreas a serem trabalhadas sobre o papel, não fixado em chassi e que oferecem uma superfície lisa, o que favorece as reformulações da imagem ao longo da feitura. Isso ocorre de diferentes maneiras, ora pela sobreposição de um tipo de tinta (e isso implica, muitas vezes, em tempos diferentes de secagem e aplicação), ora pela retirada desta superfície com ponta seca, raspadores, ou mesmo um lápis.

A maioria das séries apresentadas caracteriza-se pela diversidade de materiais empregados, característica esta que tem um papel central no conjunto de trabalhos selecionados para essa pesquisa. Fico atenta aos resultados positivos dessa prática com os materiais, muitas vezes subvertendo a lógica de seu uso.<sup>11</sup>

O aperfeiçoamento desse procedimento de labor torna-se um facilitador da estruturação das pinturas. Entendo que a mistura de materiais possibilita diferentes valores plásticos, à medida que possibilita maior interação entre as especificidades de cada material. Assim, ao realizar uma pintura que se formula por meio de diferentes tipos de transparência, por exemplo, posso lançar mão de diversos tipos de tintas e/ou pigmentos para obter resultados conjuntos, o que gera maior sofisticação nos resultados, como pressuposto básico.

Nesse sentido, o maior cuidado consiste na escolha de papéis adequados para absorver menos o veículo usado (água, óleo ou algum tipo de aglutinante), e serem de gramatura alta e bastante lisos (marcas Arches, Fabriano, Hahnemuhle, entre outras, em tons brancos ou coloridos), facilitando a aderência e a aplicação das diferentes tintas, pigmentos e mediuns empregados – óleo, acrílica, guache, aquarela, nanquim, têmperas, grafite, pastel seco ou oleoso, o que propicia variações de cor e tamanho dos grânulos e texturas, numa aproximação que não se faz pelo resultado previsto para o uso de cada material, mas pelos processos de construção da imagem, ou

---

11 São utilizados frequentemente, materiais não compatíveis em sua diluição, como, por exemplo: as tintas à base de óleo, concomitantemente, com tintas à base de água (como acrílica, o guache), em diferentes momentos, após a secagem de cada área aplicada sobre o papel..

seja, pelos elementos da linguagem visual<sup>12</sup>, por procedimentos técnicos exigidos a cada mistura<sup>13</sup>, enfim, pelo modo como se constitui cada imagem durante sua realização.

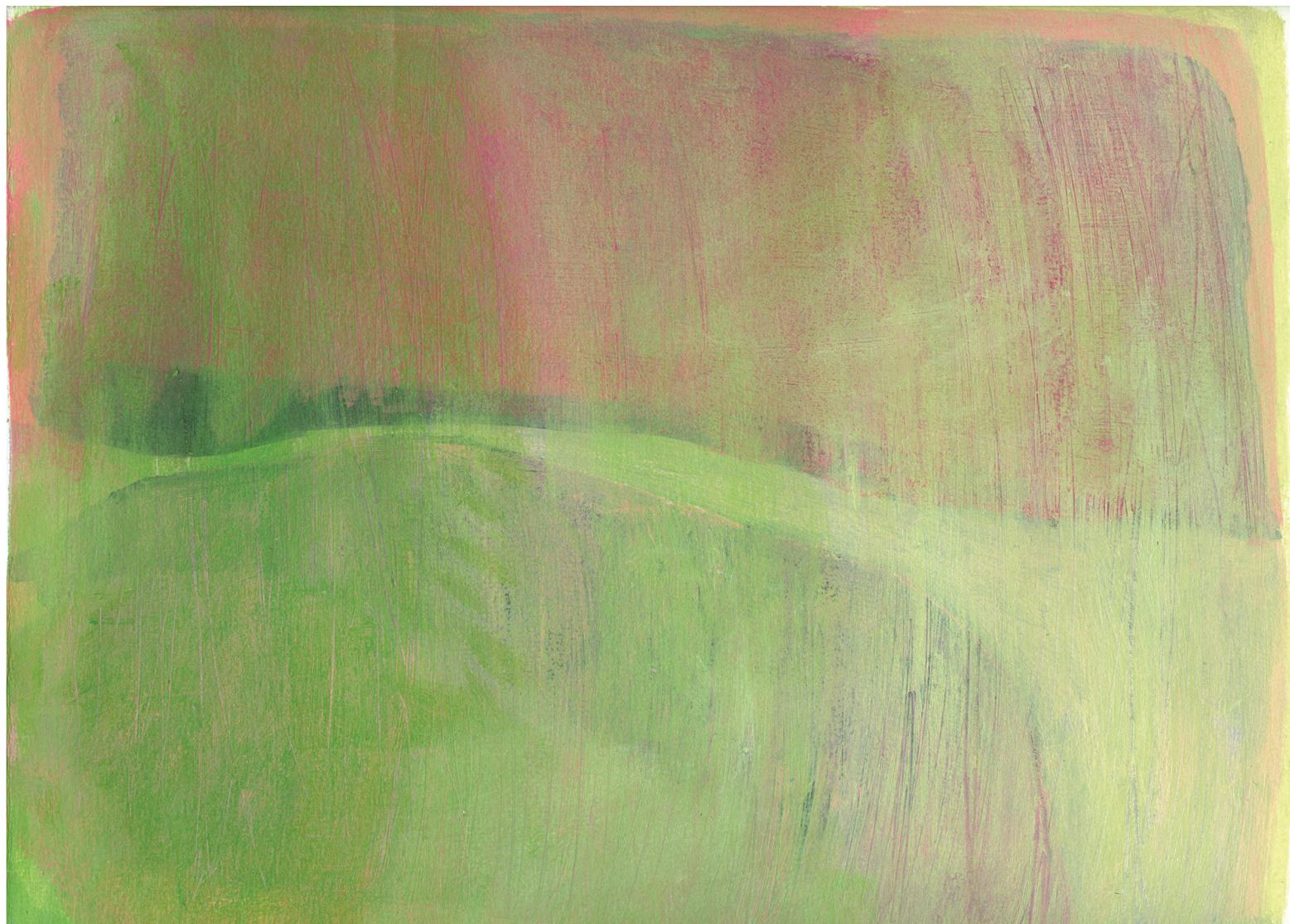
Ao observar o comportamento dos materiais em extensa experimentação sobre os diferentes papéis, investigo sobre as formulações práticas apropriadas para cada imagem. Um vermelho quente em um trabalho pode ser frio em outro, assim como cada aplicação de material pode variar largamente e apresentar resultados díspares.

As variações na paleta de cores, durante as diferentes séries realizadas, estimularam-me de modo especial, assim como a transparência, outro recurso recorrente na construção das imagens, que também evidencia o processo: permite a pintura de camadas, uma interferindo na outra, proporcionando efeitos pictóricos diversos. Compreendo esse modo de trabalho como a possibilidade de trazer a simultaneidade dos instantes representados e de criar, além de um espaço (através de diferentes densidades), um movimento e um tempo constituídos em camadas. Nessa sobreposição de cores, evidencia-se o processo: numa única visão se percebe as relações entre as diferentes manchas de cor e entre os modos de estruturação de cada uma. Estabeleceu-se uma representação que não trata mais do objeto observado, mas sim de momentos percebidos. Estas pinturas são como registros do movimento e do pensamento sobre as mesmas. Assim, as imagens produzidas dialogam entre si e sugerem novas propostas, reordenando o planejamento e alimentando a produção artística pessoal.

---

12 . Os trabalhos apresentam estruturas que costumam incluir campos de cor, luminosidade, movimento e texturas em sua composição..

13 . Nesse particular, posso apontar diretamente: o tempo de secagem de cada material, as características facilitadoras na diluição de tintas (água, solventes industriais, óleo de linhaça, gel medium) e as especificidades dos papéis utilizados como elementos que propiciam retenção de brilho, viscosidade, opacidade, facilidade de espalhar ou envolver os materiais empregados.





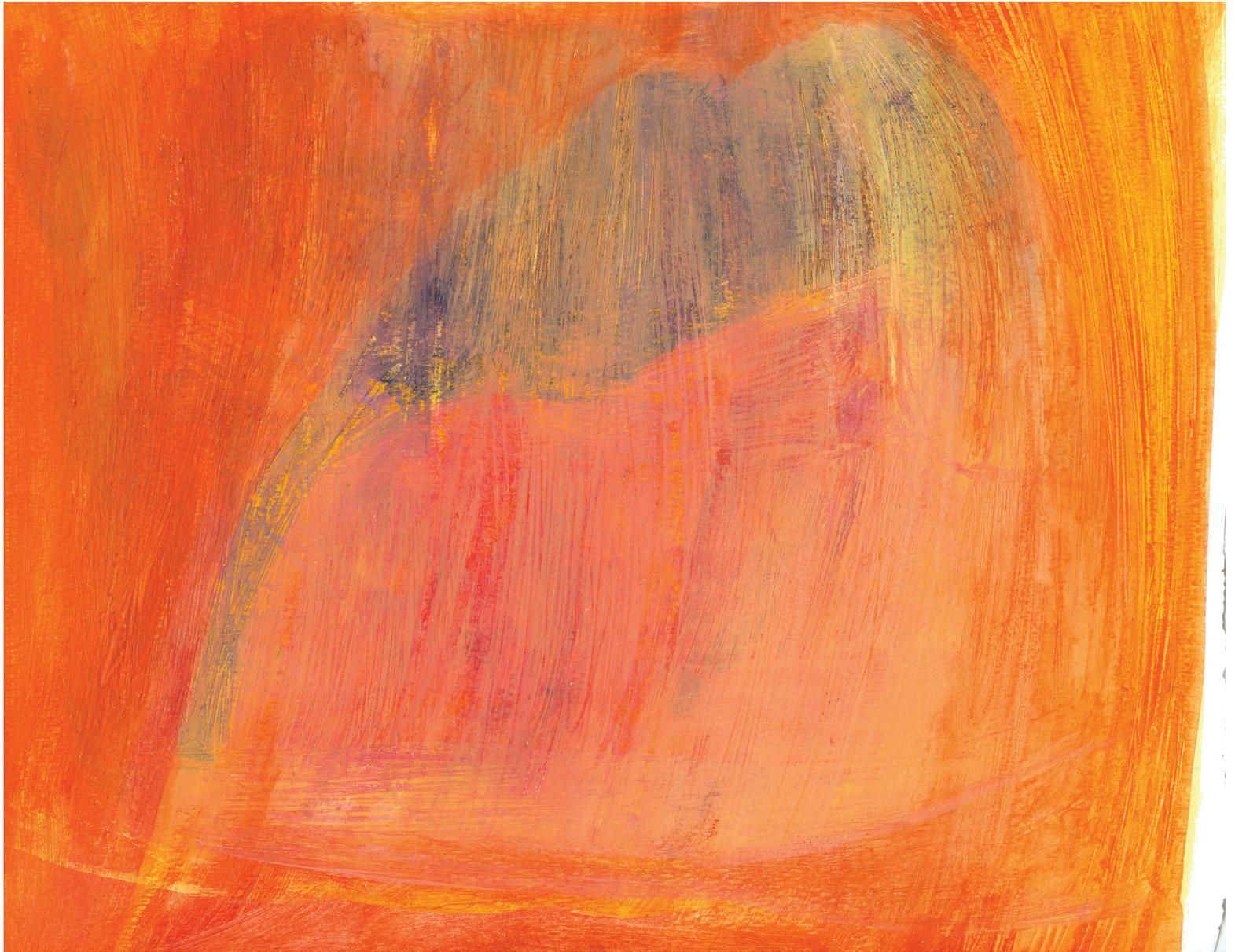












## Cor – luz e materialidade

Ao realizar as pinturas, busco um percurso de criação das imagens que se baseia em elementos retirados da imagem anterior e no acúmulo de formas do próprio trabalho, fundamentado em diferentes momentos do olhar. Desse modo, é como se as formas atuassem em um espaço constituído de momentos distintos que explicitam as percepções e sensações dos diferentes tempos de execução da imagem: movimentação rápida ou lenta, concisão, diluição ou ampliação das formas. Neste contexto o sistema espacial de composição se modifica, apontando áreas pictóricas mais densas.

Nos trabalhos recentes, observo os limites entre as formas e o espaço não mais se estabelecendo em planos definidos. Em procedimentos anteriores, os planos surgiam a partir de linhas e formas identificadas da natureza – sugestões de campos, árvores, plantas, a linha do horizonte, e apresentavam, por vezes, superfícies abertas (que considero ponto importante na construção das imagens até agora), que integravam tudo em um único plano. Assim, pode-se observar que os trabalhos anteriores estruturavam-se na constituição de formas, e os atuais, na dissolução da forma, em função das observações sensoriais apontadas.<sup>14</sup>

A série é formada por pinturas que anunciam o predomínio de uma forma ou superfície cromática principal, que subordina elementos subjacentes, impressos em função da totalidade do trabalho.

---

14 . Aproximando-se disso, Alain Bonfand, em seu livro “A arte abstrata”, Campinas/SP, Editora Papyrus, 1996. p.44, declara perceber os elementos de uma pintura como duplo: exterior e interior ao mesmo tempo, “uma aparição advinda da intencionalidade que constitui a aparência. No sistema estabelecido, exteriormente, toda forma é um elemento e, interiormente, ela já não é essa forma, mas a tensão que constitui o novo elemento, como dialética existente no movimento próprio da abstração.”



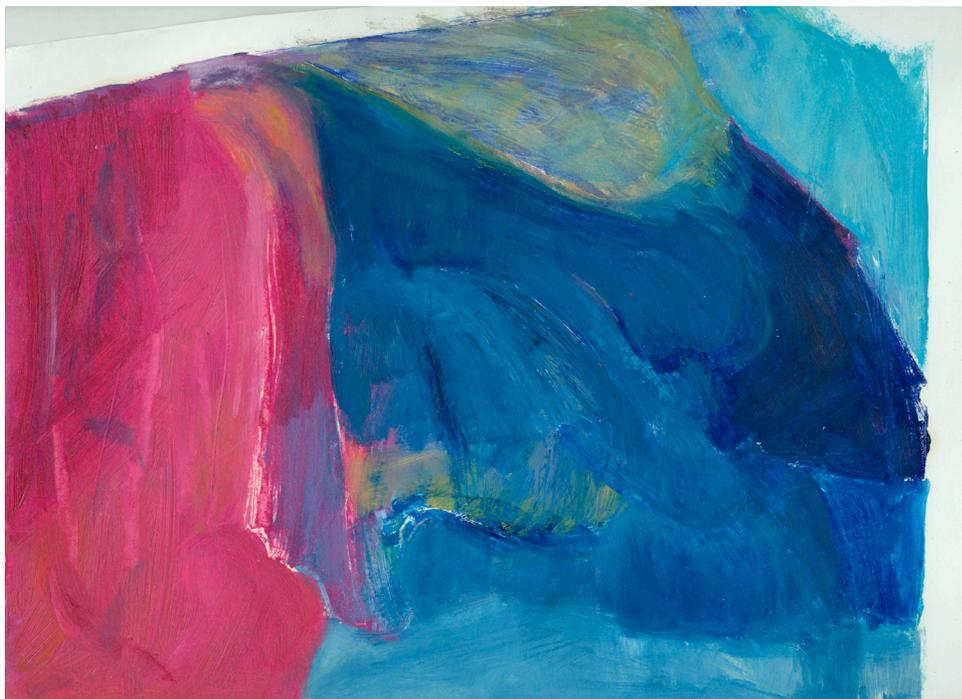






### Descrição de experiência: pintura em técnica mista

Por meio de um relato da construção de um trabalho artístico, apresento, a seguir, o percurso de formação da imagem através da pintura:



Obra em pequeno formato - 17,5 x 22,0 cm, bordas irregulares, realizado em 2009, que teve como paleta adotada as seguintes tonalidades:

Azul ultramarino, azul cerúleo, azul ftalo, púrpura, vermelho de Veneza, carmim, ocre e branco.

Materiais utilizados: Tinta à óleo, tinta acrílica, têmpera vinílica, lápis dermatográfico.

O ponto de partida, no caso dessa pintura, deu-se com a colocação de uma grande mancha azul no centro do papel, e após, tons subseqüentes, aplicados lado a lado, até a parte inferior dessa área no papel. A segunda entrada de cor deu-se com o vermelho, aplicado à esquerda, em pinceladas verticais, não importando os sulcos deixados pelo acúmulo de tinta nas bordas do pincel ou através de raspagem.

Ao optar por manter pequenas áreas brancas, respiros entre uma cor e outra, permito provocar uma vibração visual e o reconhecimento das áreas distintas que compõem a imagem, nesse caso, avermelhas e as azuladas. Ocasionalmente, o acréscimo de outra cor, como o ocre semitransparente sobre os azuis, traz à tona áreas esverdeadas, mas não em tons previsíveis, comumente encontrados em paisagens com vegetação.

Na série de pinturas, da qual faz parte essa obra, enfrento o desafio de adequar o processo de criação pictórica ao formato retangular e irregular do papel, com bordas em declive, desenvolvido propositadamente, como um gesto de aproximação de novas soluções não prevista nas composições. Assim, a pintura acompanha o recorte previamente oferecido pelo suporte e se molda aos espaços e elementos criados a cada entrada de cor. Há ainda, no caso dessa pintura, um interesse em eliminar da composição a alusão à linha do horizonte, com a intenção de descartar a aproximação com uma paisagem reconhecível e, em certa medida, salientar estruturas voltadas para a abstração.

A textura é determinante na construção da imagem, pois, além de resultar maior intensidade em algumas áreas de cor, posso acessar a camada de baixo por meio de raspagens, de modo a compor novas cores-luz.

A disposição de determinados matizes de azul e suas variações formam áreas distintas, por vezes proporcionadas pelos sentidos das pinceladas, mas também pelas sobreposições de camadas de tinta, aqui previamente escolhidas. Esses arranjos permitem uma atmosfera de diluição, de derretimento e apontam combinações estruturalmente instáveis que também podem ser produzidas com base em outras cores.

A base branca do suporte, pode ser explorada como ponto de luz, reservando-se algumas áreas internas e laterais para a composição de uma teia harmoniosa de elementos plásticos, que funcionaram como contraponto às áreas densas de cor.

Entendo que essas resoluções aqui apresentadas servem apenas para uma compreensão provisória, dada a transitoriedade do emprego dos elementos visuais em cada caso. Ludwig Wittgenstein, em seus manuscritos sobre a cor, aponta as relações cromáticas referentes a áreas em branco, como “conceitos de cor, mais puro, mais elementar e mais simples, como cor de superfície. Poderia chamar de brilho branco, uma luminosidade branca o que se vê como cor de superfície” <sup>15</sup>, muitas vezes facilitadora da investigação pictórica, à medida que aceita predileções e diversidade de experiências com os matizes.

---

15 . WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2009. p. 41.

## Cadernos de estudo

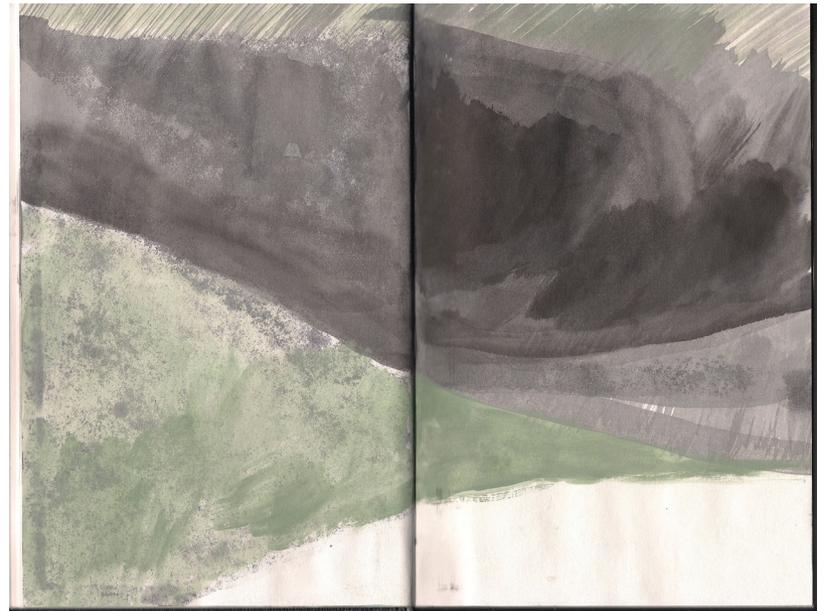
Os desenhos e pinturas anotados em cadernos apresentam as investigações sobre a formulação das novas paisagens e os recentes desafios relacionados com o sistema espacial apontado pela abstração. São composições e preenchimentos em pequeno formato, que incorporam as duas páginas do caderno, tornam o registro mais concentrado e estabelecem as relações com paleta de cor reduzida.<sup>16</sup>

Considero essa prática essencial para a reflexão sobre o ponto de vista da composição e solução das cores, como parte da prática e da reflexão sobre áreas escuras, compactas e dominantes, que podem surgir durante essas anotações diárias e adquire maior autonomia nos trabalhos realizados em papéis separados.

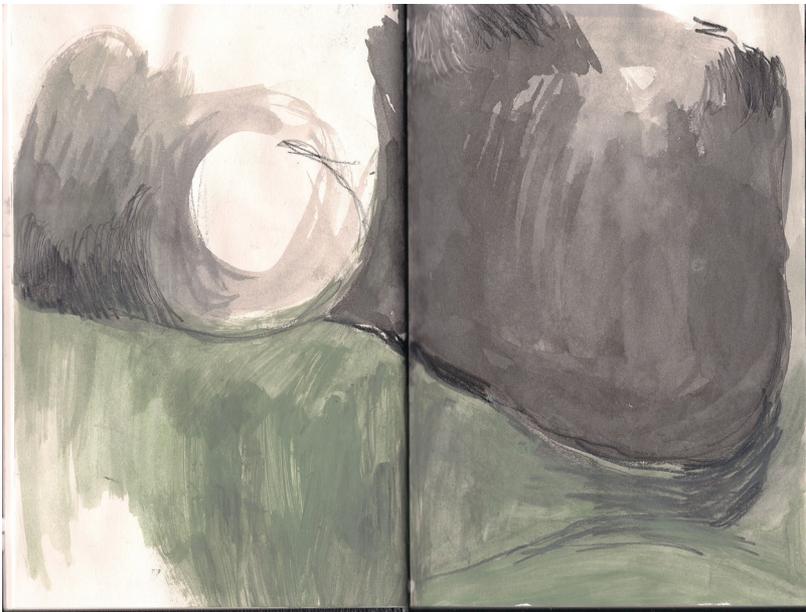
O trânsito de uma cor de intensidade maior para outra de intensidade menor leva consigo uma sensação persistente da anterior, que se sobrepõe à segunda, influenciando-a, portanto. Distendem-se uma escala harmônica, compondo toda a área circundante das primeiras “figuras” apresentadas ao papel.

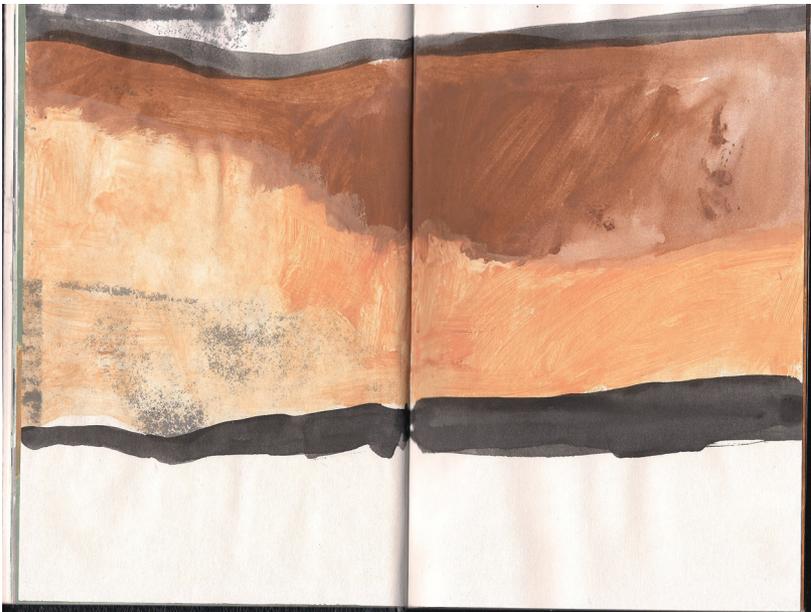
---

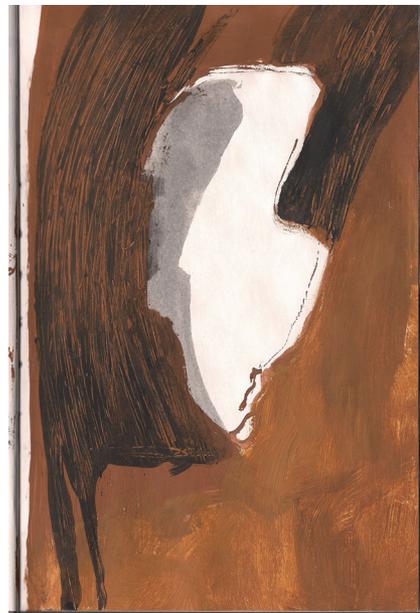
16 . Cadernos de estudos realizados entre agosto de 2009 a maio de 2010. Dimensão: 0, 24 x 0,17 cm.



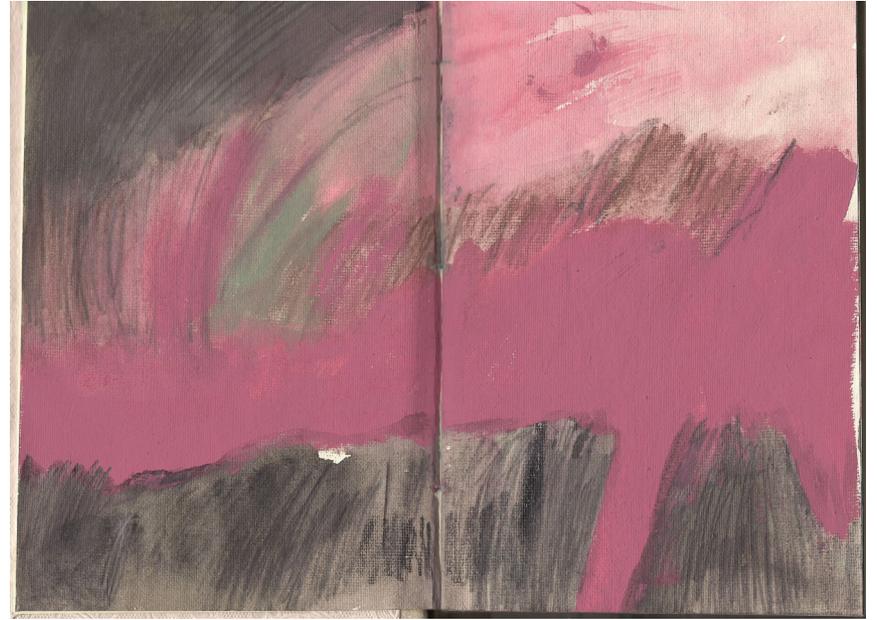


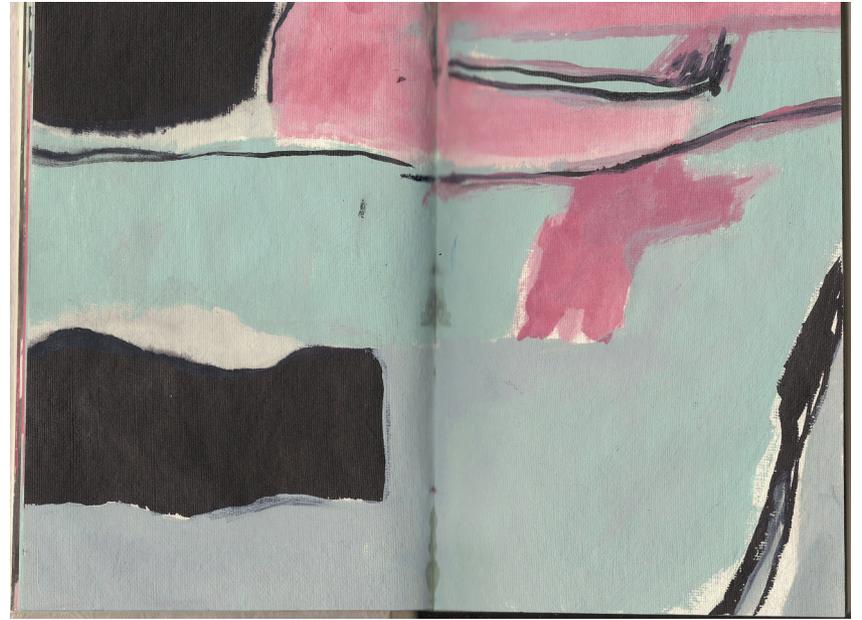
















### **“Pinturas topográficas”**

Assim nomeio uma série de trabalhos que se caracterizam pelo emprego de estruturas planificadas e pela unidade de cores, o que influencia a percepção e a grandeza das áreas representadas. A intenção principal foi a contenção de elementos plásticos, ou seja, a simplificação, através da diluição de formas, de modo a estabelecer nova espacialidade e valores que se aproximam a uma configuração terrena, com os “acidentes” e objetos que se achem à sua superfície. Essas imagens apresentam, de modo mais determinado, possibilidades construtivas inusitadas, algo que se mostra à distância, em vistas aéreas, imaginárias.















## Experiências em preto e branco

Em um desafio proposto para uma atividade de pesquisa, na universidade, desenvolvi uma série de trabalhos com base na composição em preto e branco. O estudo significou a experiência do percurso ousado da subtração de cor e resultou em imagens com tons de preto, branco e cinzas claros e escuros, com transparências. O procedimento apresenta a mesma movimentação estrutural, empregando-se formas da cor preta como base e demais sobreposições, alternando-se elementos em tons de branco e cinza. O papel-suporte, neste caso, é bege e evidencia as entradas de branco, que são determinantes para o desenvolvimento de tênues passagens em tons de cinza que diminuíram os contrastes dos elementos na composição.

O preto funciona em direção inversa quando colocado por cima, ou seja, sobrepõe-se orientando as próximas interferências da pintura, similarmente como é realizado quando o trabalho é realizado com as demais cores. Neste caso, há grande evidência das formas escolhidas.

A observação principal e imprescindível, nessa experiência, diz respeito à cor fixa como ponto de partida, pois com base nesta, decido o que será adicionado ou absorvido pela pintura, como devaneio de paisagens inventadas e que me possibilita desvelar o embate com o espaço interior a ser transposto ou representado pictoricamente.















### III. Considerações finais

As séries realizadas no percurso apresentado neste estudo são decorrentes da pesquisa apresentada em minha dissertação de mestrado. A partir dos rastros e arquivos das imagens produzidas nessa pesquisa anterior, onde a relação com o objeto – a paisagem real – era o eixo de atenção, surgiram os motes para a produção que agora apresento.

A observação deixa de ser direta, a partir da realidade, e passa a ser a discussão sobre as questões observadas a partir de imagens produzidas e as reflexões dela decorrentes.

As imagens desconstroem-se e são reorganizadas em outros eixos construtivos, extraídos da própria linguagem visual. A cor, a linha, a mancha, os espaços vazios, as densidades e transparências são os novos índices de construção e, a partir deles, são estabelecidas novas reflexões.

As imagens relacionam-se como o processo reflexivo que surge a partir delas, conjugam os pressupostos da criação pictórica e estabelecem a coerência e o cerne da produção artística. Esse processo possibilita ao observador experimentar, idealizar, sonhar e vivenciar essas paisagens inventadas.

#### IV. Imagens

Pg. 12 – 24    Cadernos de estudos realizados entre agosto de 2009 a maio de 2010. Dimensões: 20 x 14 cm e 24 x17 cm.

Pg. 26 – 66    Série Paisagens Inventadas, 2008 - 2010. Óleo, guache, acrílica, têmpera, grafite, pastel seco ou oleoso. Dimensões entre 28 x 22 cm e 24 x17 cm.

Pg. 70 - 74    *Sem Título*, 2010. Guache, acrílica, aquarela, grafite. Dimensões: 23 x 19 cm.

Pg. 77 – 84    *Paisagens internas*, 2011. Guache, acrílica, ecoline, vinho, grafite. Dimensões: 27 x 25 cm.

Pg. 87 – 94    Série *Pedaços de paisagem*, 2011. Óleo, acrílica, guache, nanquim. Dimensões: 31 x 25 cm.

Pg. 96 – 99    *Sem Título*, 2010 - 2011. Óleo, pastel oleoso, acrílica, grafite. Dimensões: 28 x 25 cm.

Pg. 104 - 113    Cadernos de estudos realizados entre agosto de 2011 a setembro de 2012. Dimensão: 0, 24 x 0,17 cm.

Pg. 115 - 121    Série *Pinturas Topográficas*. 2011-12. Óleo, guache, acrílica, têmpera. Dimensões entre 28 x 22 cm e 24 x17 cm.

Pg. 123 – 129    Série *Preto e branco*. 2011. Acrílico, guache, nanquim. Dimensões entre 28 x 22 cm e 24 x17 cm.

## V. Bibliografia

- ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1999.
- ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. São Paulo/SP: Cia das Letras 1993.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção visual**. São Paulo/SP: Pioneira, 1986.
- \_\_\_\_\_ **Intuição e Intelecto na Arte**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1989.
- AZEVEDO, Ricardo Marques. **Metrópole e Abstração**. Tese de Doutorado. São Paulo/SP: FFLCH-USP, 1996.
- BACHELARD, Gastón. **A poética do devaneio**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_ **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**; seleção de textos de José Pessanha, São Paulo/SP: Abril Cultural, 1978.
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. São Paulo/SP: Edições 70, 1984.
- BOCKEMÜHL, Michel. **Turner - O mundo da luz e da cor**. Colônia/Lisboa: Editora Taschen, 1993.
- BONFAND, Alan. **A arte abstrata**. Campinas/SP: Editora Papyrus, 1996.
- BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre/RS: Editora da Universidade / UFRGS, 2002.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. São Paulo/SP: Cosac & Naif Edições, 1999.
- BUTI, Marco F. **Estruturas Inevitáveis: continuidade do gravar interior**. Dissertação de Mestrado. São Paulo/SP: ECA-USP, 1994.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 2001.
- CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos Guardados**. Org. Augusto Massi. São Paulo/SP: Editora da USP, 1998.
- CONDILLAC, Étienne de. **Tratado das Sensações**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1993.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.
- DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1997.

- ELUF, Lygia A. **Lygia Eluf**. São Paulo/SP: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Cor – Estrutura: os campos da cor e diários de anotações**. Tese de Doutorado. São Paulo/SP: ECA/ USP, 1998.
- FLUSSER, Vilém. **Natural: mente. Vários acessos ao significado de Natureza**. São Paulo/SP: Livraria Duas Cidades, 1979.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das Cores**. São Paulo/SP: Editora Nova Alexandria, 1993.
- GOGH, Van. **Cartas a Théo**. São Paulo/SP: LPM Editores S. A, 1986.
- GOMBRICH, E.H. **Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1986.
- GABRIELLI, Lourdes. **A poesia e a arte visual: um recorte na produção gráfico/pictórica do séc. XX**. Dissertação de Mestrado. São Paulo/SP:PUC, 1991.
- GONÇALVES, Berenice. **Cor e Campo: Possibilidades de Impregnação do Espaço Pictórico**. Dissertação de Mestrado. Rio Grande do Sul: UFRGS, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2001.
- KANDINSKY, W. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Olhar Sobre o Passado**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1991.
- KLEE, Paul. **Sobre A Arte Moderna E Outros Ensaio**. Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zahar Editor, 2001.
- KLEE, Paul. **Diários**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1990.
- KÖHLER, Wolfgang, **Psicologia da Gestalt**. São Paulo/SP: Mentor Books, 1947.
- LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. São Paulo/SP: Ed. Perspectiva, 1953.
- LHOTE, André. **Tratado Del paysage**. Barcelona: Editora Poseidon, 1995.
- LICHTENSTEIN Jacqueline. **A cor eloqüente**. São Paulo/SP: Siciliano Editora, 1994.
- MATISSE, Henri. **Escritos e Reflexões sobre Arte**. Lisboa: Ulisseia, 1972.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: **O Olho e O Espírito**. Rio de Janeiro/RJ: Grifo Edições, 1969.
- \_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo/SP: Perspectiva S.A., 2003.

- \_\_\_\_\_ **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo/SP, Martins Fontes, 1996.
- MONZEGLIO, Elide. **Espaço/Cor – Unidade de Comunicação**. Tese de Livre Docência. São Paulo/SP: FAU-USP, 1979.
- MOREIRA JR., Mário Fiore. **Pintura e paisagem Urbana**. Dissertação de Mestrado, São Paulo/SP: FAU-USP, 2001.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1984.
- PRAZ, Mário. **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo/SP: Edusp e Cultrix, 1986
- PANOFSKY, Erwin. **O significado nas Artes Visuais**. Lisboa: Presença, 1989.
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo/SP, Martins Fontes, 1989.
- PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. São Paulo/SP: Editora Companhia das Letras, 1999.
- ROSENTAHL, Zeny e Roberto Lobato Correa. **Paisagem, imaginário e espaço – coletâneas**. Rio de Janeiro/RJ: EdUERJ, 2001.
- SOLLERS, Philippe. **O paraíso de Cézanne**. Rio de Janeiro/RJ: José Olympio Editora, 2003.
- SCHAPIRO, Meyer. **A dimensão humana na pintura abstrata**. São Paulo/SP: Cosac & Naif Edições, 2001.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920**. São Paulo/SP: Editora da USP; Imprensa Oficial do Estado, 2002,
- VALÉRY, Paul. **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci**. São Paulo/SP: Editora 34, 1998.
- VALLIER, Dora. **A Arte Abstrata**. São Paulo/SP: Editora Martins Fontes, 1980.
- VINCI, Leonardo da. **Tratado de la Pintura**. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- WEISS, Luise. **Retratos Familiares, “in Memoriam”**. Tese de Doutorado. São Paulo/SP: ECA/ USP, 1998.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores**. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2009.
- WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo/SP: Cosac & Naif, 2002.
- ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte**. Campinas/SP: Ed. Autores Associados, 1998.
- ZANINI, Mário. **A arte no Brasil nas décadas de 1930 -1940: O Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel, Edusp, 1991.