

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
POÉTICAS VISUAIS

Danielle Noronha Maia

Imagens refletidas: sobreposições e transparências cromáticas

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
POÉTICAS VISUAIS

Danielle Noronha Maia

Imagens refletidas: sobreposições e transparências cromáticas

Versão original

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Poéticas Visuais.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti

São Paulo, 20 de setembro de 2022.

Nome: MAIA, Danielle Noronha.

Título: Imagens refletidas: sobreposições e transparências cromáticas

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Poéticas Visuais.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

À memória de minhas avós, Leda e Rosa.

Agradecimentos

À Universidade de São Paulo, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela possibilidade de realização do curso de mestrado. Ao ensino público, que me formou desde o Fundamental.

À generosidade e disposição de meu orientador, Prof. Dr. Marco Giannotti, quem deu valiosas contribuições a esse estudo não só com sua erudição mas, principalmente, com sua intuição afiada.

Aos colegas do Grupo de estudos. Em particular, à Taís e Raquel pela rica colaboração que sempre me ofereceram. Aos colegas que entraram junto comigo, Fábio e Camila.

Aos integrantes da banca examinadora e da qualificação, Prof. Dr. Feres Khoury e ao Prof. Dr. Sergio Niculitcheff, pois, sem seus conselhos, o trabalho não teria tomado o rumo que tomou.

À minha mãe, Juanita e meu pai, Adevaïne, quem me proveram e incentivaram a ser quem sou, minha gratidão e amor sempre.

Aos meus tios. Maria Amélia e Eduardo, por participarem de minha constituição, por me mostrarem William Turner, por tantas risadas, filmes e livros. Sílvia e Maurício por serem um porto seguro. Paulo, por manter viva a memória de minha avó.

À minha madrinha Márcia, por estar à postos para o que fosse preciso.

Aos meus irmãos Marcel e Patrick, por me amarem com humor, por serem uma referência de vida. À Rayssa por aparecer já como amiga.

À Maria pela delicadeza que nos garante, pelo brilho que coloca nos olhos de seu pai.

Aos meus primos. João e Jazz, por me acolherem como irmã. Bruno e César por nos admirarmos através da diversidade e do riso.

A Cassiano e Claudia por me acolherem assim que cheguei nessa cidade.

A Rubens Matuck por ter me ensinado a pintar.

A Dudi Maia Rosa por ter aberto seu ateliê e oferecido uma bela conversa em torno de sua produção.

A Claudinei por ter sido uma das primeiras pessoas que acreditou em meu trabalho.

A Mauricio por ter me acompanhado na travessia de me tornar artista.

Aos amigos que fazem São Paulo ser meu lar. Juliana, Luanna, Henrique, Rachel, Alice, Antonio, Paula, Nina, Victoria, Ligia, Priscila, Raquel, dentre tantos. Aos amigos que não mencionei por nome, lembro que seu afeto é também o que me faz seguir em frente.

Aos companheiros de ateliê, com quem dividi tantas conversas regadas com café. Bárbara, por seus padrões minuciosamente coloridos. Bruno por sua força cheia de delicadeza que permeia suas estampas. Cris, pelo diálogo ilustrado e sincero, pela paciente revisão desse texto e pela beleza que seu olhar lança sobre as coisas. Júlia por suas manchas hachuradas, pelo desenho dedicado e diário. Victor pela busca do volume na linha.

À Diana pelos conselhos, pelas caminhadas e por encadernar esse trabalho.

A Raphael por me ouvir e por me ajudar a realizar a mancha impressa.

Aos colegas do Atelier Piratininga, Ulysses, Pedro e Rafael.

À Denise Valarini por me ensinar a mágica de fazer tintas.

A todos os alunos, que passaram por mim e os que ainda me acompanham. Ter interlocutores como vocês é o que faz com que meu trabalho se desenvolva. Sou especialmente grata à troca que estabelecemos durante nossas aulas.

Resumo

MAIA, Danielle Noronha. Imagens refletidas: sobreposições e transparências cromáticas. 2022. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esse trabalho de dissertação trata de desenhos, gravuras, pinturas em têmpera e em aquarela que foram produzidos durante o curso de Mestrado em Poéticas Visuais e que representam imagens de cavalos em movimento e possíveis paisagens que poderiam figurar tanto como fundo para esses animais bem como cenários avulsos sem que eles apareçam. O texto procura descrever como se deu a elaboração dessa série, intitulada *Cavalinhos*, bem como a etapa que a antecede — o reconhecimento dos trabalhos (que inicialmente eram apenas desenhos ou aquarelas soltas) como indicativos que devessem ser explorados e repetidos de modo a constituir um conjunto. O relato se divide pelas técnicas (desenho, têmpera, aquarela e água-tinta), com o único intuito de organizar a redação, não de separá-la por nichos. Essa ordenação procura evidenciar como a variação de técnicas interferiu na fatura do grupo de trabalhos como um todo, ou seja, o encadeamento poético se deu por meio da diversidade desses processos. Por fim, o texto procura evidenciar as brechas que ainda não foram exploradas e os aspectos que podem ser mais investigados no trabalho.

Palavras-chave: Prática poética. Desenho. Pintura em têmpera. Pintura em aquarela. Água-tinta.

Abstract

MAIA, Danielle Noronha. Reflected images: chromatic superimpositions and transparencies. 2022. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Drawings, aquatints, tempera and watercolour paintings that depict horses in motion and imaginable landscapes for them is the main subject for this Master's Degree dissertation in Visual Poetics. The essay concerns the development of this series, entitled *Cavalinhos*, as well as the stage that precedes to it — the acknowledgement of the first drawings and watercolours that could lead to an engaged practice that would set up a body of work. The research is sorted out in techniques (drawing, tempera, watercolour and aquatint) with the exclusive intention to divide the narrative, not to put them apart. This organisation seeks to demonstrate how the diversity of processes have influenced on the conception of the whole group, despite of its method. Lastly, the text highlights the gaps in the work which haven't been properly, or should be more, investigated in time ahead.

Keywords: Poetic practice. Drawing. Tempera painting. Watercolour painting. Aquatint.

Sumário

1. Apresentação	15
Precedentes	16
Estrutura do texto/ apresentação	20
2. Desenho	25
Primeiros cavalinhos	25
Aquarela (ou como ela não funcionou para a observação)	29
Caderno Água Branca	30
Caderno Travessa	32
Salto do Cavalinho	36
3. Têmpera	41
Painéis	50
4. Aquarela	55
O ateliê	62
Variação de suportes e técnicas	64
Cambraia de linho	66
Painéis de madeira	74
Paisagens para o Cavalinho	76
Cores	82
Mosqueadas	86
Branços	90
Sobreposições: Carrossel	93
5. Água-tinta	99
Carrossel 1	100
Carrossel 2	104
Paisagem com luar	110
Ateliê e Ateliê com Cavalinho	114
6. Considerações finais	119
7. Anexo: receitas	123
Têmpera com gema de ovo	123
Têmpera com ovo inteiro e damar	123
Laca de casca de romã ou casca de catuaba	124
8. Referências	129

1. Apresentação

O presente estudo procura descrever o processo de trabalho no qual realizei, entre 2021 e 2022, desenhos, têmperas, aquarelas, gravuras e algumas pinturas à óleo, dentro de um recorte específico de minha produção intitulada *Cavalinhos*.

Inicialmente o projeto dessa pesquisa, elaborada em 2019, propunha uma reflexão exclusiva sobre a aquarela, abrangendo minha produção independentemente de seu assunto (em sua maior parte, naturezas-mortas, paisagens e retratos). Entretanto, nesse último ano, parte considerável de minha produção passou a se voltar para a representação do movimento equestre e suas possibilidades de figuração. Esse interesse não foi exclusivo tampouco consciente de imediato — seguia pintando e desenhando outros temas e, inicialmente, não imaginava que esses cavalos poderiam constituir um conjunto —, porém, diante do acúmulo de materiais que apresentavam imagens relacionadas a eles, percebi que poderia tratá-los como uma série única e dar ênfase a essa produção de forma mais intencional.

Por outro lado, esses trabalhos não estavam circunscritos somente à aquarela e, em face da variedade técnica que o trabalho foi pedindo para além dela — óleo, têmpera, desenho e gravura —, optei por organizar o presente relato dividido por essas técnicas. A redação se dedica a um detalhamento da prática, tendo em vista que nesse último ano produzi três cadernos (de desenhos e aquarelas), um conjunto de dez desenhos de parede, doze pinturas em têmpera, duas pinturas à óleo, em torno de quarenta aquarelas sobre diversos suportes e uma variedade de combinações de estampas em gravura em metal, todas gravitando em torno de um mesmo assunto — o *cavalinho* e suas possíveis circunscrições em paisagens.

Precedentes

Mesmo não sendo a matéria exclusiva desse estudo, a pintura em aquarela é a técnica com a qual tenho mais familiaridade e que vem sendo meu maior foco de operação desde 2009, quando passei a ter meu próprio ateliê. De lá para cá, a produção foi naturalmente ganhando consistência, mas dois fatores foram determinantes para a consolidação dessa técnica como vertente principal do trabalho — a própria prática espontânea movida por uma escolha pessoal e as aulas que venho conduzindo com regularidade desde 2016 (quando profissionalmente abandonei outras atividades profissionais para me dedicar exclusivamente ao ofício das artes visuais). Em mais de dez anos de atividade, a possibilidade de aplicação exclusiva do tempo de ateliê para a pintura são o maior ponto de inflexão dessa trajetória.

O ateliê requer tempo, que nem sempre é aproveitado de forma objetiva — a prática poética não está atrelada ao aproveitamento total de cada momento: no ateliê se perde tempo e conseqüentemente, trabalho. Quero dizer que o fato de poder dispor de mais permanência no ateliê, diferentemente de quando eu também executava outros ofícios e tinha momentos mais limitados, me permitiu que eu pudesse vivenciar com mais propriedade o fazer artístico. Entretanto, a vida prática corre paralelamente e, para que eu pudesse manter esse espaço e esse tempo, o artifício ao qual recorri para essa concretização foi a oferta de aulas sobre o que mais me sentia familiarizada — a pintura em aquarela.

Retrocedendo um pouco, minha formação artística foi constituída de algumas experiências que julgo pertinentes a essa narrativa pois, diante da série que aqui apresento, ela se mostra reunida. Sou designer por formação e mudei-me para São Paulo em 2006 com o intuito de trabalhar nessa área. Entretanto, por meio de uma feliz oportunidade, conheci um artista que transformou completamente a forma de enxergar o que eu poderia fazer na minha carreira. Esse artista foi Rubens Matuck e foi ele quem me mostrou que eu poderia ser pintora.

Apesar de ter passado por aulas de desenho e composição na universidade, foi pela convivência no ateliê de Rubens que entrei em contato com a aquarela e com o desenho. Através dele também conheci outros artistas, dentre eles, Mauricio Parra, com quem dividi anos de uma relação rodeada por afeto, um ateliê e a admiração pela pintura. Aqui o relato pessoal passa o curso profissional porque muitas vezes é assim que se dá a narrativa do artista: a vida, as amizades, as conversas, as festas, as visitas aos ateliês fazem parte do trabalho — tudo o que fiz até hoje foi permeado pelo contato

com meus pares. A vinda para a cidade de São Paulo é o grande cenário da minha produção — viver aqui é a maior escola de arte que frequento.

Voltando a Rubens Matuck, dentre toda a experiência técnica que ele generosamente me transmitiu, destaco três aspectos fundamentais: a disciplina, o respeito pelo suporte e pelos materiais e, de forma muito específica à aquarela, a composição por meio de um raciocínio que ele chama de “reserva”.

A repetição sistemática, seja em qualquer técnica, a meu ver é a maneira mais contundente de aprendizado. O exercício diário deixa o artista alerta para suas dúvidas e são estas que conduzem os desdobramentos de um trabalho para o outro. A prática iguala o estudo e a obra, pois tudo é estudo já que cada trabalho é feito para uma investigação e, ao final, o corpo da obra, o caráter de finalização, se dá nas escolhas desse volume que foi produzido. Por esse motivo me refiro às aulas que dou com tanto apreço, pois nesses momentos da atividade didática também retomo a prática e me mantenho regular diante das experimentações. Também dentro desse pensamento, não distingo os cadernos das obras avulsas, pois eles fazem parte do conjunto de realizações que promovi a partir do fazer constante.

Essa produção, por sua vez, é realizada sobre suportes e materiais específicos. A escolha dos papéis, das telas e tintas são determinantes para o aspecto final de cada trabalho. Negligenciar esses fatores seria como negligenciar o próprio trabalho. Não se trata aqui de usar materiais caros, mas de levar em consideração sua materialidade mesmo antes de dar início a qualquer empreendimento visual. Por isso dedico parte de meus relatos ao detalhamento dos tipos de preparação de suportes que utilizei e também à qualidade das tintas e papéis.

Por fim, o conceito da reserva é o que norteia um raciocínio compositivo para as pinturas que realizo, em especial na aquarela. A reserva é uma construção pictórica na qual os brancos não são pintados, conservando-lhes o brilho do fundo, como num jogo estratégico. A ideia se pintar pensando o fundo conduz grande parte de minha produção, não se restringindo à aquarela, e, no caso da série que apresento nessa dissertação, culmina com o pensamento de feitura das águas-tintas que apresentarei no capítulo dedicado à gravura.

A relação com a estampa teve início em 2009 quando passei a frequentar as aulas de gravura do Museu Lasar Segall, sob a orientação do professor Paulo Camillo Penna. Ocasão que me rendeu extenso convívio com vários artistas dentre eles Ulysses Bôscolo, Nina Kreis, Antonio Goper, Francisco Maringelli, Zizi Baptista e até mesmo, porém de forma mais breve, o próprio Marcello Grassmann (São Simão 1925 - São Paulo 2013) e seu irmão, o impressor Roberto Grassmann. A experiência no ateliê de gravura consolidou a importância de se manter procedimentos e práticas coletivas. Quero dizer que, para além da técnica, com o trabalho num ateliê público de gravura, compreendi a importância de se manter grupos de troca e de debates entre artistas. Foi por meio do convívio com pessoas mais experientes que fui aprendendo o ofício, novos procedimentos técnicos e outras formas de se desenvolver a poética individual.

Atualmente, meu convívio com a gravura se dá mediante a orientação que recebo de Raphael Giannini no atelier Piratininga, onde atendo a um curso regular. Foram nessas aulas que pude desenvolver as gravuras que apresento ao final do estudo.

A convivência com outros colegas, além de ser fonte de troca de experiências e saberes, muitas vezes é também um recurso para o custeio de um ateliê. Desde que pude manter minha própria sala, venho dividindo a mesma casa com diversos outros artistas. O estúdio, situado no bairro da Pompeia, em São Paulo, é atualmente composto por Bárbara Bassetto, Bruno Oliveira, Cristina Paiva, Julia Jabur, e Victor Nascimento — todos artistas visuais. São os trabalhos desses parceiros que vejo em primeira mão, que permeiam minha visão periférica (pois convivo com suas produções mesmo que de forma involuntária) e que também são objeto dos debates que mantemos em torno de um café da tarde, que constituem a rotina diária de minha poética.

Para além do grupo cotidiano do ateliê há também aqueles artistas que são as referências mais imediatas, a quem recorro em momentos de dúvida, de quando o trabalho toma formas que causam estranhamento. Nessa colaboração, Henrique Detomi e Diana Lanças são companheiros de reflexões bem como nas saídas a campo que fazemos para pintar a paisagem.

Por meio do convívio com os grupos que o trabalho é delineado, rende embates e divergências sobre como enfrentamos nosso ofício (que é constantemente transpassado pela incertezas em relação às finanças e às garantias de um futuro viável). E assim, aprendo como sustentar de forma prática o fazer artístico.

O ingresso no mestrado, por sua vez, principalmente através dos encontros com os integrantes do Grupo de estudos cromáticos¹, me levou a elaborar aulas e seminários que tratassem do meu tema de estudo, bem como me fez entrar em contato com a prática poética dos colegas e seus campos de pesquisa. Por meio dessa participação e também nas colaborações que pude manter em algumas aulas do Prof. Marco Giannotti, aprofundi-me em torno dos procedimentos da cozinha da pintura, que foram amplamente aplicados tanto na preparação de minhas bases bem como na feitura das aquarelas e têmperas que me utilizei.

Noto que foi nesses últimos dois anos de produção, que coincidem também com o trabalho acadêmico, que pesquisei de forma mais empenhada essas receitas. A aquarela é um material de custo alto, que muitas vezes me impedia de pensar projetos maiores e, diante da possibilidade de eu mesma produzi-las, pude crescer com as dimensões das pinturas. Ademais, por meio das técnicas de preparação de suporte, ampliei a gama de bases que receberiam essas pinturas.

Em síntese, a experiência acadêmica da pós graduação fez com que eu tivesse contato com matérias que não fossem exclusivamente ligadas à pintura em aquarela especificamente. No entanto, foi por meio das disciplinas cursadas que elaborei pesquisas como a circulação de pigmentos na América barroca, a produção pictórica em aquarela de William Turner (1775-1851) e sobre as imagens apresentadas nos relatos de viagem de Alexander Von Humboldt (1769-1859) e sua influência sobre as viagens de Rugendas (1802-1858) e Frederic E. Church (1826-1900). Poder circular entre a comunidade acadêmica de uma universidade como a USP é um privilégio do qual ainda me benefico.

Essa pesquisa também me rendeu a oportunidade de entrevistar o artista Dudi Maia Rosa em seu ateliê. Essa conversa, que tratava de sua prática artística, em especial de suas aquarelas, ainda pede um novo encontro que possibilite certo fechamento desse diálogo. Meu intuito é poder realizá-la em breve, assim como, publicá-la oportunamente

Finalmente, os conselhos que recebi da banca² na ocasião do exame de qualificação configuram o ponto chave para a elaboração da série do *Cavalinho* e a escrita desse estudo. Até aquele momento o conjunto que apresentei

¹ Grupo de pesquisas cromáticas — coordenado pelos Professores Dr. Marco Garaude Giannotti e Dr. João Carlos Cesar e tendo como coordenadora científica a Prof. Dra. Taís Cabral Monteiro.

² A banca que me arguiu para o exame de qualificação em outubro de 2021 foi composta pelos professores Dr. Feres Lourenço Khoury e o Dr. Sergio Niculitcheff.

constituía-se de um material teórico de pesquisa, uma caixa com dez aquarelas e três vídeos sobre três cadernos de aquarelas³.

De forma resumida, a observação uníssona que recebi dos professores era de que eu deveria dissertar mais sobre minha própria prática e que os trabalhos deveriam compreender formatos maiores. Até então, os *Cavalinhos* estavam mais circunscritos a uma despreziosa investigação no campo do desenho, a qual me refiro no vídeo onde eles primeiro aparecem, o *Caderno Jeans*⁴. No entanto, como descrevo mais detalhadamente no capítulo dedicado ao desenho (p. 25), esse estudo foi tomando corpo a partir da prática, especialmente quando realizei o conjunto *Salto do Cavalinho* (figura 10, p. 37), o grupo de têmperas (p. 41) e da aquarela *Cavalinho no Ateliê* (figura 38, p. 65), quando tomei consciência da virtualidade desse grupo de imagens. É sobre a compreensão do trabalho, que foi sendo adquirida por etapas, e que não é totalmente esclarecida, que esse estudo tenta dar conta.

Estrutura do texto/ apresentação

Como forma de organizar a narrativa, dividi o relato da dissertação por técnicas (desenho, têmpera, aquarela e gravura), apesar não terem necessariamente sido elaborados nessa ordem em termos cronológicos. Ao todo apresento mais de noventa imagens, nem todas obras prontas, algumas sobre o processo de sua realização. Minha proposta é que a diagramação de texto e imagens, compostas lado a lado, ofereça um material textual que tenha o apoio visual no qual um não possa ser feita sem a contribuição do outro.

O próximo capítulo, sobre desenho, apresenta como a temática do *Cavalinho* foi ganhando forma através da recorrência dos desenhos de observação direta dos cavalos em movimento e de como essas anotações visuais implicaram na elaboração de desenhos feitos no ateliê, que, por sua vez, foram base para muitas imagens que desenvolvi na pintura e na gravura.

3 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xMpCoJhV_3M&list=PLYISpbJ5rC-zifHsuGPPG-jAjh9TFRXgC&ab_channel=DanielleNoronha

4 Disponível em: https://youtu.be/xMpCoJhV_3M (o trecho no qual me refiro aos *Cavalinhos* está em 3'13").

No capítulo dedicado à têmpera, discorro sobre uma incursão mais experimental com essa tinta, uma vez que a mesma se deu numa circunstância muito específica — quando orientava práticas de pintura no ateliê do Sesc Pompeia para o público espontâneo.

Já no quarto trecho, apresento as aquarelas que realizei concomitantemente, já que essa produção circunda toda a poética. Acredito que foi com a aquarela (o jeito de se pensar a composição pelo negativo da forma) que se deram alguns desdobramentos formais que, por sua vez, ressoaram nas outras técnicas.

Em seguida, no quinto capítulo, relato minhas experiências, ainda muito recentes e em curso, com a estampa repetida através da água-tinta.

Por fim, o estudo se encerra, ainda que de forma muito aberta, sobre esse agrupamento em diversas técnicas que transitam entre a ideia do movimento equestre. O valor da prática repetida é a possível saída para se encerrar essa reflexão, que se apresenta carregada de materialidade e questionamentos para futuras investigações. •



1. Uma das paredes do ateliê em junho de 2022.

2. Desenho

O presente capítulo aborda como o desenho é a própria origem da série *Cavalinhos* — seja por meio da recorrência do exercício da observação, seja por meio da elaboração de um políptico em maior formato que exigiu outro tipo de tratamento da linha e do preenchimento —, pois essas figuras serviram de diretrizes para a realização dos trabalhos em pintura e em gravura que vieram posteriormente .

Primeiros cavalinhos

Em junho de 2021, durante as aulas de aquarela que conduzo, propus que pintássemos animais como exercício didático de investigação das formas de representação de seres variados. Como referências para as pinturas, apresentei uma variada seleção de fotografias e, ocorreu-me mostrar também um exemplar digital de “Horses and other animals in motion”¹, onde se figuram 45 das 781 sequências de fotogramas que E. Muybridge realizou. Nessas imagens, que datam da segunda metade do século XIX, vemos os movimentos de gatos, cães, lebres, porcos, aves, dentre outros, destrinçados em quadros fotográficos, mas especialmente os do cavalo, em diversas passadas bem como em saltos. Durante minhas aulas procuro pintar junto de meus alunos e, diante do encantamento renovado por rever essas imagens, escolhi compor uma aquarela tomando como referência os instantâneos que figuram o galope de um cavalo no caderno que mantinha naquele momento, o *caderno Jeans*² (p. 26).

Essa aquarela remete menos aos fotogramas e mais à como se uma pintura rupestre tivesse sido sua referência. Atribuo essa semelhança em parte ao corpo da tinta que usei — aquarelas feitas com pigmento mineral terroso —, mas, principalmente, por figurar no conjunto um amontoado de animais, uma manada desordenada, que é uma disposição bem diferente da referência original. Nessa pintura procurei sobrepor alguns cavalos sendo que

1 MUYBRIDGE, Eadweard (1830-1904). Dover Publications. Minnessota, NY, 1985.

2 Na ocasião do exame de qualificação da presente pesquisa, apresentei como um dos materiais poéticos o *caderno Jeans* através de um vídeo disponível em: https://youtu.be/xMpCoJhV_3M



2. Dupla de páginas do caderno *Jeans* (2021), a primeira pintura de cavalos, feita à partir de imagens de Muybridge. Aquarela sobre papel Hahnemühle Ingres 24x32cm.

todos se encontram voltados para o mesmo lado. Esse aglomerado sobreposto de tamanhos variados rumando no mesmo sentido dão a sensação de movimento para a imagem. Por outro lado, mesmo que esse acrescentamento com as cores terrosas remeta a uma pintura arqueológica³, o movimento e o posicionamento das patas ali descritas são fruto do olhar para essa referência específica de fotografias, pois qualquer artista anterior a elas jamais seria capaz de visualizar as combinações anatômicas do cavalo em movimento que só os instantâneos revelam com exatidão.

Diante da limitação evidente que notava em meus traços e movida por grande curiosidade, senti-me impulsionada a investigar uma questão aparentemente já resolvida desde o final do século XIX com as fotografias de E. Muybridge: como se movem os cavalos? E tomei para mim a pergunta: como eu poderia representar esse movimento?.

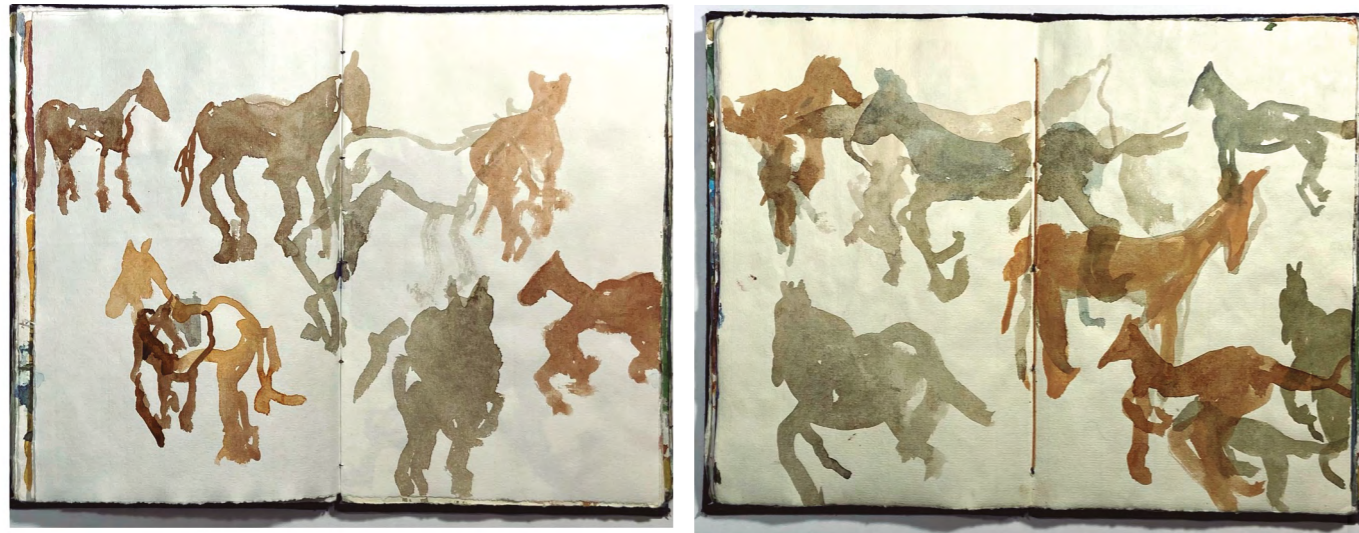
Moro próximo ao Parque da Água Branca⁴, onde a Polícia Militar de São Paulo mantém um batalhão da cavalaria dedicada à doma equestre⁵, e passei a frequentá-lo semanalmente com alguns cadernos de desenhos. Durante essas visitas minhas anotações procuravam registrar o animal e seu movimento. Para realizar cada traço percebia uma tensão entre memória e velocidade — cada cavalo desenhado era na realidade um produto da somatória de muitas partes de cavalos. Era impossível conseguir fechar uma forma com um olhar tão breve, sobre algo que se move de forma tão veloz.

Quando retornava ao ateliê com esses desenhos, ao olhar para eles, sentia um misto de satisfação por reconhecer os movimentos, as patas, os músculos, mas não me satisfazia com o desenho do animal em si. Essa insatisfação é o mote de todo o conjunto que produzi, no qual se evidencia a dúvida. Esses desenhos são feitos da somatória de movimentos diferentes e representam um animal impossível. Se, por um lado, tento compreender e dominar a linha, também procuro evidenciar o percurso pessoal de aprendizado e de como a busca de domínio do traço e da memória são tão malsucedidas como a tentativa de agarrar a água com as mãos.

3 A associação de uma possível semelhança entre a aquarela terrosa e uma pintura rupestre pode ser observada com as pinturas encontradas em Lascaux (disponível em: <https://archeologie.culture.gouv.fr/lascaux/en>)

4 O Parque Dr. Fernando Costa, mais conhecido como Parque Água Branca, foi criado em 1929 e situa-se na Av. Francisco Matarazzo, 455 - Água Branca, São Paulo - SP.

5 O regimento da Polícia Montada 9 de Julho mantém uma seção de picaria e volteio no Parque Água Branca e tem por finalidade o adestramento de novos cavalos para a preparação do policiamento montado.



3. Páginas do caderno *Jeans* com aquarelas feitas de observação dos cavalos no parque Água Branca em agosto de 2021.

Aquarela (ou como ela não funcionou para a observação)

Inicialmente acreditando que o traço e o contorno não fossem suficientes para dar conta dessa representação, experimentei levar aquarela às incursões de observação no Parque da Água Branca com a esperança de que o pincel fornecesse um gesto mais rápido, que desse conta num único golpe do preenchimento do cavalo se movendo. Entretanto, a aquarela, por mais portátil que seja, demanda que se leve junto um pote de água, um godê e tintas e que se fique atento à quantidade de carga utilizada. O pincel requer que se olhe para ele, enquanto que um lápis apontado risca sem perder a carga, o olho não precisa vigiar sua ponta e pode se ocupar de observar o modelo. Com um lápis posso desenhar olhando para o cavalo; com um pincel, preciso olhar para o que estou fazendo para garantir que o traço esteja sendo feito. Diante das restrições que a aquarela apresentou, passei a levar exclusivamente meu material de desenho ao parque — grafite, carvão e dois cadernos: o *Água Branca* (20x29,5 cm aberto) e o *Travessa* (35x51 cm aberto).



4. Árvore que fica de frente ao picadeiro do Parque da Água Branca.
Aquarela no caderno *Jeans*.

Caderno Água Branca

Esse caderno, por ser mais portátil que o *Travessa*, além de ter sido o primeiro material de desenho que levei ao parque, me acompanha até hoje inclusive para fazer os apontamentos desse estudo. Nele percebo as primeiras anotações da dúvida — por exemplo em relação à forma anatômica das patas traseiras em movimento e da proporção do animal como um conjunto. Vejo também que o desenho ao longo da prática foi tomando uma certa confiança mas também foi crescendo de tamanho. Desenhar de observação o movimento requer que se olhe pouco para o papel e o gesto acaba ficando maior, motivo pelo qual também me vali do outro caderno, o *Travessa*, do qual falaremos em seguida.

O caderno *Água Branca* também me acompanhou como referência para muitas pinturas. No final do ano de 2021 fui convidada para coordenar o ateliê de pintura do Sesc Pompeia e ali pude promover algumas experimentações com a pintura em têmpera de ovo. A experiência didática perpassa minha experiência poética porque pinto enquanto dou aula. Assim, percebo que essa é a forma que encontrei tanto de demonstrar o assunto aos alunos quanto de sanar minhas próprias dúvidas, pois a prática posiciona todos no lugar do aprendizes. Nele pude realizar testes de cores e tintas mas também me vali de muitos desenhos para realizar as pinturas em têmpera das quais tratarei no capítulo à seguir.

Atualmente ele tem me servido como um lugar para projetar as gravuras que venho desenvolvendo e também para fazer os apontamentos e mapas mentais que giram em torno da reflexão dessa dissertação. Esse caderno é o material que mais condensa o trajeto que percorri ao longo desse ano.



5. [ao lado] Páginas do caderno *Água Branca* (2021, papel pólen, 20x29,5 cm aberto).

Caderno Travessa

Maior que o caderno *Água Branca*, esse suporte me permitiu desenhos mais detalhados. Nele pude fazer não só composições dos animais sozinhos na folha, mas pude localizar o picadeiro e as árvores dali.

A vegetação em torno do campo elíptico, a textura da areia e os próprios cavaleiros aparecem relacionados com o tamanho dos animais e suas distâncias. Aqui os cavalos aparecem mais situados do que no primeiro caderno. Ainda assim, para as pinturas que realizava paralelamente e as que vieram em decorrência dessas imagens, optei por suprimir a figura do cavaleiro e também os arreios, pois me interessava figurar um cavalo livre, como se estivesse voluntariamente realizando essas passadas e galopes. Por outro lado, a paisagem cheia de vegetação e o piso fofo por vezes aparecem como o cenário para essas pinturas, como é o caso da tela em óleo *Picadeiro* (figura 6, abaixo). Nessa tela percebo claramente a reprodução de algumas formas específicas, como a da figura central, o cavalo branco, que foi pintado baseado num dos desenhos do caderno *Travessa*. Nela também noto uma desordem que remete a primeira pintura em aquarela (figura 2, p. 26).



6. *Picadeiro* (óleo e cera sobre tela. 2021. 50x40cm).



7. Páginas do caderno *Travessa*, 2021-2022, papel fine face, 25,5x31 cm.



8. Páginas do caderno *Travessa*, 2021-2022, papel *fine face*, 25,5x31 cm

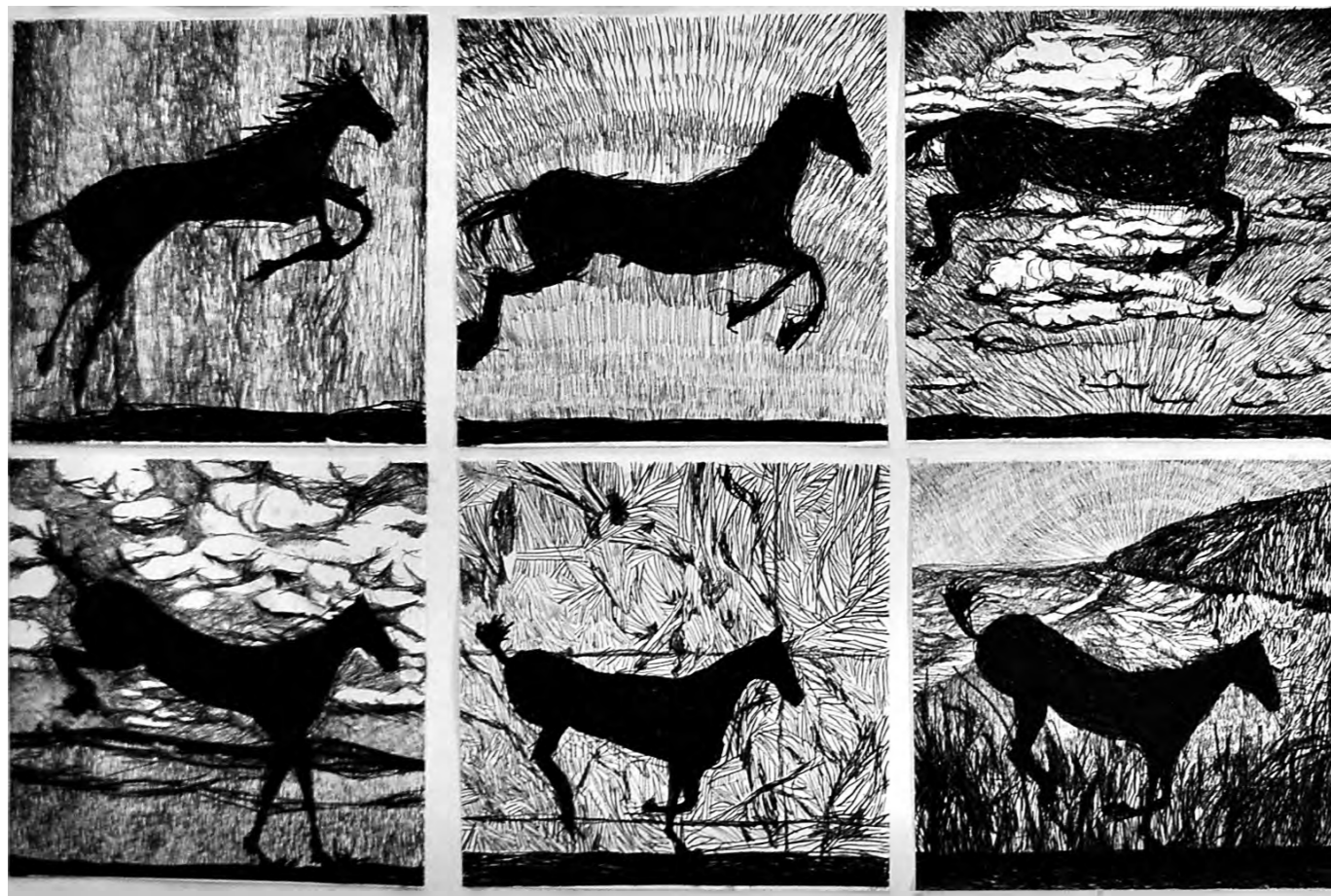
Como ia ao parque com regularidade, os cavaleiros e os frequentadores, curiosos para olhar os desenhos, muitas vezes vinham me procurar para conversar e ver o que fazia ali. Numa dessas ocasiões, um jovem sargento, depois de folhear algumas de minhas páginas, me aconselhou que estudasse mais a anatomia e o movimento equestre, pois, para ele, aquelas imagens não representavam de forma fidedigna a ordenação e o posicionamento das patas de acordo com as passadas de um cavalo real. Ele me explicou minuciosamente como cada perna deveria estar no trote, na marcha e no galope, me apontando como cada um daqueles desenhos não estavam de acordo com essa movimentação.

Concordei com ele — em parte para não estender a conversa, pois apesar do realismo e da exatidão não serem meu objetivo, considerei suas observações valiosas — e procurei não tentar me defender com a única justificativa possível, a de que o desenho a partir da observação direta era mesmo uma tarefa ingrata ao desenhista que buscasse essa precisão que o sargento esperava. Sobre o desenho de observação, VALERY (1938, p. 63) aponta que este é o governo das mãos e do olhar gerenciado pela memória, de modo que é feito por frações e “é nessa construção fragmentada que podemos incorrer em desproporções e na inexatidão”.

Entretanto, essa conversa se repetia em minha memória pois ilustrava de forma clara as perguntas que eu já mantinha para mim, como: o que estava buscando com esses desenhos — representar melhor a forma do cavalo? “Melhor” nesse caso seria desenhar um cavalo em movimento que atendesse, por exemplo, ao olhar exigente do cavaleiro policial? Deveria recorrer aos manuais de anatomia? Qual seria, ou seriam, as melhores maneiras de representar os movimentos de um cavalo?



9. Trecho do painel *Museu Imaginário do Cavalinho*, com colagens das referências para esse estudo, no qual figuram fotos pessoais, trabalhos de Evandro Carlos Jardim (1935-), Susan Rothenberg (1945-2020), Edgar Degas (1834-1917), Eadweard Muybridge (1830-1904) e Mamma Andersson (1962-).

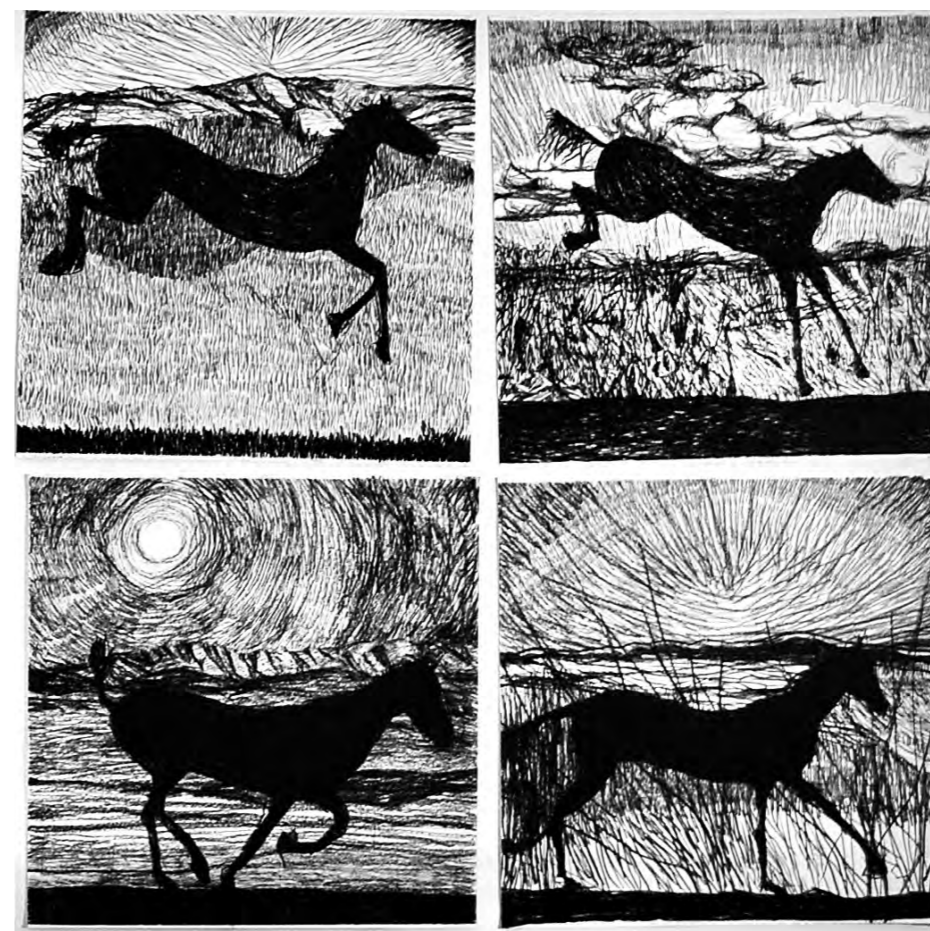


Salto do Cavalinho

Se, por um lado, me agradava ver meus cavalos desformes pelo desenho de observação, por outro, também me interessava rever com mais atenção não os esquemas anatômicos, mas as fotos de Muybridge. VALERY, sobre os desenhos e pinturas de Edgar Degas (que se valeu fortemente desses instantâneos), aponta que “as fotos de Muybridge tornavam manifestos os erros que todos os escultores e pintores cometeram quando representavam as diversas posições do cavalo.” (p. 72).

Essas indagações um tanto contraditórias (a reunião da forma impossível de um cavalo e o desejo de alcançar um bom traço) me moveram a desenvolver uma série de dez desenhos de 40x40cm cada na qual eu represento, baseada num conjunto de fotografias de Muybridge, alguns momentos do salto de um cavalo. Intitulei esse conjunto de desenhos como *Salto do cavalinho* como vemos acima.

Essa série foi feita com a intenção de investigar o desenho por meio da produção de um conjunto que fosse exposto em parede e tivesse dimensões maiores que as dos cadernos.



10. *Salto do Cavalinho*
(2021-2022)
10 desenhos – lápis conté pierre
noire sobre papel opaline.
40x40cm cada.

Como já foi dito, as formas do cavalo em cada quadro de um salto tem como referência os instantâneos de Muybridge. Todavia, mesmo tomando emprestada a ideia do “quadro a quadro” que cada desenho possa emitir, não era minha intenção fazer uma espécie de ensaio para desenho animado. Esses quadros não precisavam ser coerentes entre si, aqui o interesse estava focado mais numa busca por um desenho que fosse mais fiel com a forma equestre mas que fosse feito dentro das minhas próprias limitações como desenhista. Não me utilizei de projeções ou esboços, apenas olhava para a fotografia que mantinha afixada num mural de referências, que chamava do *Museu Imaginário do Cavalinho* (figura 9, p. 35). Aqui, cada desenho era feito de ajustes e não procurei escondê-los.

Nesse conjunto o plano de fundo tomou ares de protagonista no planejamento de cada cena, uma vez que a forma do cavalo já estava previamente resolvida (a grosso modo, as figuras seriam “copiadas” das fotos de Muybridge), mas almejava que o fundo desses saltos não fossem apenas um mero preenchimento da folha de papel.

Tendo em mente as muitas paisagens que E. Degas pintava para suas próprias cenas equestres (sendo que muitas dessas imagens reproduzidas também figuravam em meu museu imaginário), tomei emprestada algumas delas para compor as minhas próprias. Outras foram baseadas em fotografias de nuvens que coleciono nesse *Museu*, assim como também pude criar minhas próprias paisagens imaginárias — uma em especial, da qual falarei mais especificamente no capítulo sobre aquarela e gravura — e que aparece de fundo no nono quadro do conjunto, em destaque ao lado (figura 12).

Apesar desse estudo estar dividido por técnicas (desenho, pintura e gravura), não era assim que efetivamente eu trabalhava. Enquanto desenhava o *Salto do Cavalinho*, também estava fazendo algumas pinturas (nesse momento em especial, as têmperas). O desejo de situar cada cavalo num certo local (aqui me refiro especificamente ao Salto) gerou desdobramentos nas outras pinturas e cenas, uma vez que esses “lugares” criavam uma atmosfera específica para cada cena. Veremos mais adiante nesse estudo como algumas dessas paisagens vão inclusive ficar destacadas das próprias figuras do *Cavalinho*.



11. Cena de trabalho no ateliê (dez. 2021) — elaboração do quadro n. 08 do *Salto do Cavalinho*.

A conclusão desses desenhos me rendeu a sensação de fechamento, o que me permitiu dedicar meu tempo às pinturas que estavam sendo elaboradas naquele momento. Por outro lado, observo que esse “fechamento” era mais uma frente que ele abria, pois foi através da prática do desenho (e aqui não só a série *Salto*, mas também os cadernos) que pude assumir a figura do *Cavalinho* como a figura central de um repertório que poderia ser infinitamente repetido e experimentado nas outras técnicas. •



12. Quadro n.9 do *Salto do Cavalinho*. 2021, 40 x40 cm, lápis contê sobre papel opaline.

3. Têmpera

A pintura com têmpera de gema de ovo é o assunto dessa parte do estudo. Por ser um material que pede uma pincelada certa (a viscosidade da tinta não permite hesitação já que quando o pincel retorna ao que já foi pintado, a camada anterior pode ser retirada) e também por ter como sua maior característica uma aparência brilhante da cor¹, as pinturas que realizei tomaram um aspecto mais sintético das cenas dos *cavalinhos*, nas quais são aplicadas paletas mais reduzidas e muitas vezes chapadas. O corpo dessa tinta também oferece a possibilidade da pintura ser feita em diversos suportes como papel, tela, painel preparado com bolo armênio e gesso. As pinturas realizadas com têmpera renderam composições que serviram de referência para aquarelas e gravuras, realizadas posteriormente.

Em outubro de 2021 tive a oportunidade de visitar a exposição *André Ricardo: Pinturas*, na Galeria Estação². Essa mostra, que apresentava exclusivamente têmperas, me motivou a entrar em contato com essa matéria tão particular. Somando-se a essa vontade, uma oportunidade logo se mostrou ideal para que eu pudesse fazer minhas próprias receitas (pois naquele momento não contava com pigmentos e moleta no meu ateliê): pouco tempo depois fui convidada a orientar o ateliê de pintura do Sesc Pompeia e, sabendo que aquele espaço tinha materiais para a produção dessas tintas, passei a fazê-las junto dos alunos. Como disse anteriormente, minha própria prática está fortemente atrelada à experiência didática, pois em geral também pinto ou desenho em minhas aulas. O ateliê do Sesc Pompeia (justamente por ter tido o próprio André Ricardo como professor anteriormente) contava com uma boa quantidade de pigmentos e inicialmente me vali da receita mais simples para fazermos o médium — gema, fungicida e água³. Do ponto de vista didático essa simplicidade era bastante encantadora, pois algo tão acessível nos rendia tintas de boa qualidade.

1 Segundo MAYER (1991, p. 264): "Tempera paintings are characterized by a brilliant, luminous crispness that is never exactly duplicated by the use of oil or other mediums."

2 *ANDRÉ RICARDO: PINTURAS*. Curadoria: Tadeu Chiarelli. Exposição. 19 de outubro a 20 de novembro de 2021. Galeria Estação, São Paulo - SP.

3 Para as duas receitas que me utilizei, consulte o anexo 1, p. 123.

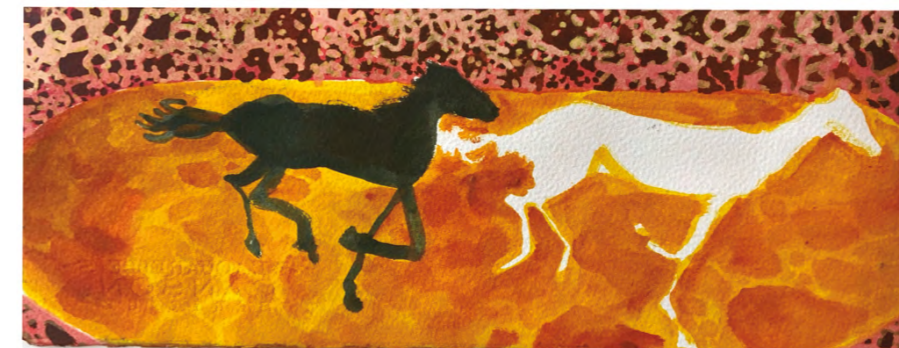


13. Mesa de trabalho do ateliê do Sesc Pompeia com uma pintura acabada (topo à esquerda); um painel de bolo armênio (topo à direita) sem pintura e (abaixo), um painel de gesso em processo. Ao lado deles, o godê com a têmpera adicionada de pigmento preto e a base de têmpera (dezembro de 2021).

O primeiro embate com o qual me deparei foi com a viscosidade dessa tinta. Ao contrário da aquarela, que aceita que o pincel volte à pintura apenas com água (para diluí-la na mancha), a têmpera não aceita tão bem o adicionamento de água sobre seu filme (pois a têmpera não se assemelha à mancha e sim a um filme). Aqui a tinta me pedia uma certeza maior ao se trabalhar sobre o gesto e, levando isso em conta, passei a elaborar composições bem sintéticas para as cenas. No caso específico dessa experiência no ateliê do Sesc, somava-se o limitante de eu ter de desenvolver imagens que pudessem ser resolvidas enquanto atendia aos outros alunos. As primeiras combinações de cavalos refletidos surgiram nesses momentos, como uma solução mais intuitiva, pouco planejada (não havia esboçado nada do tipo em cadernos ou anteriormente). Primeiro fiz dois cavalos que não se tocavam pintados sobre um papel preparado com gesso acrílico se desdobraram em dois cavalos que se mesclavam num painel de gesso. A pintura finalizada pode ser vista pela figura 25, p. 51.

É possível dizer que foi enquanto repetia as mesmas formas do cavalo em diferentes composições que fui tomando gosto pela recorrência desse mesmo tema, independentemente da técnica que eu estivesse utilizando. Não que eu estivesse totalmente satisfeita com o formato de cada cavalo em meus cadernos de desenho, mas é como se eu não precisasse pensar mais no assunto que cada tela fosse tratar — já partia do princípio que o motivo eram os cavalos suprimidos de arreios e de seus cavaleiros. A partir dessa assertiva eu poderia enfim me preocupar com o suporte, com a escolha das cores e com a composição.

Inicialmente utilizei papéis de aquarela como suporte, mas percebi que, do ponto de vista da variedade, poderia experimentar pequenos painéis de madeira preparados com gesso ou com bolo armênio que já tinha estocados no ateliê. Ademais, o papel, mesmo sendo de boa qualidade não me parecia o suporte ideal para esse corpo de tinta. Seguindo o conselho de MAYER (1991, p.296), a base ideal para a têmpera seria o gesso, por conta de sua superfície que absorve mas não instantaneamente, ou seja, permite certa negociação da pintura, mas rapidamente se funde com ela. De todo modo, os papéis ofereciam uma portabilidade maior e foram bases que renderam pinturas mais elaboradas, com recursos de transparências, como vemos nas imagens abaixo e ao lado (figura 14, figura 15, figura 16 e figura 17). Essas primeiras imagens ainda carregam uma referência da pintura em aquarela, especialmente a primeira (figura 14), na qual procuro um simulacro de paisagem que remeta à água, e o céu é construído com uma tentativa de degradê. Diante do descontentamento que ela ofereceu, parti para cenas nas quais me utilizasse de uma fatura mais homogênea, chegando em composições mais simplificadas e uso de cores mais chapadas, que se adequavam melhor a esse meio.



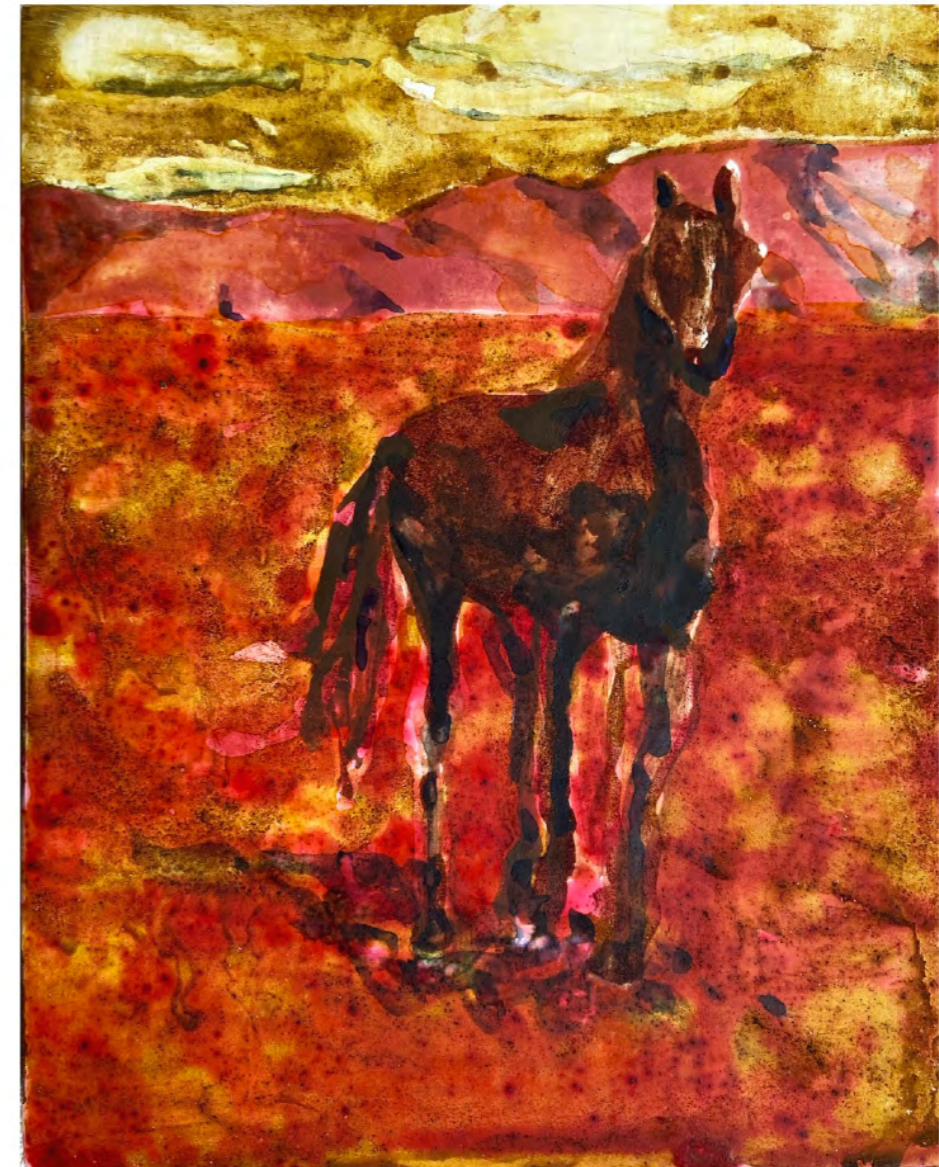
14. Topo: *Sem título*, 2021. Têmpera sobre papel *canson heritage* 14x38cm, (verso da figura 177).
15. 2ª linha: *Sem título*, 2021. Têmpera sobre papel *canson heritage* 14x38cm, 2021.
16. 3ª linha: *Sem título*, 2021. Têmpera sobre papel *canson heritage* 14x38cm (verso da figura 177).
17. Abaixo: *Sem título*, 2021. Têmpera sobre papel *canson heritage* 38x72 cm.



Para algumas outras pinturas, como a que vemos ao lado (figura 18), utilizei a têmpera combinada com aquarela e com uma laca amarela de casca de romã que eu mesma fiz. Essa laca, por ter sido pouco peneirada, conferiu uma matéria granulada sobre a superfície da imagem, ainda muito transparente — aspecto bastante particular, que não se atinge com, por exemplo, uma camada de aquarela de amarelo de cádmio. As lacas que produzi serão oportunamente observadas mais adiante no capítulo que dedico à aquarela.

Nessa composição o cavalo está situado num campo rodeado por uma cadeia montanhosa e as cores lhe rendem uma atmosfera irreal. O cavalo apresenta patas um pouco dúbias, não é possível definir se há quatro ou cinco membros ali. Do conjunto em têmpera, esse painel é o menos gráfico, ou seja, o que possui mais transparências, as cores não estão chapadas. Vejo esse painel como uma possibilidade de trabalho que pode ser mais explorado (têmpera e aquarela sobrepostas).

A experiência com a têmpera, por ter se limitado ao momento em que estava trabalhando no ateliê do Sesc Pompeia, ainda é uma técnica que irá permear produções vindouras. Hoje meu ateliê conta com materiais apropriados para essa realização, entretanto, devido ao tempo limitado que temos para concluir esse estudo, optei reservá-las para um momento futuro muito breve.



18. *Jóquei*, 2021. Têmpera e aquarela sobre painel de madeira preparado com gesso. 2021 19x15cm.

No que diz respeito à temporalidade da vibração da cor e de sua estabilidade, percebi que, assim como observa Mayer⁴, as cores de fato mudaram com o tempo. Ainda não está claro se o pigmento que eu tinha à disposição desbotou, ou se trata-se de uma estabilização da camada de gema que o envolve, ou se o suporte (afinal essa foi a obra que nitidamente mais empalideceu) não ofereceu aderência à cor. De todo modo, podemos observar nessa pintura, feita sobre um papel telado (da marca fedrix, que já vem preparado com base acrílica), como as cores mudaram em um espaço de tempo de aproximadamente cinco meses. Após esse período, notei que sua aparência permaneceu a mesma.

Quando pintei essa tela, em princípio havia feito o fundo com duas cores — a parede posterior em verde e as laterais em vermelho (figura 20). Como essa composição não me agradou, cobri com o mesmo verde todo o fundo (figura 21). O interessante é que a parede de trás assumiu uma aparência mais avermelhada com o tempo, enquanto que as laterais conservaram o aspecto marrom esverdeado. Já o amarelo do piso nitidamente desbotou.

Essa composição, bem como as que seguem, tem um caráter mais sintético: os cavalos são pintados por massas de cores assim como o fundo é construído por meio de uma paleta reduzida. Na tela à esquerda (figura 19), preparada com gesso acrílico cinza, a cor do suporte é menos vibrante do que nas telas ao lado, justamente por se relacionarem com um fundo que não é branco. Nela, o amarelo do piso tomou um aspecto mais esverdeado, mas se trata da mesma tinta. O vermelho pareceu-me mais estável ao longo do tempo, enquanto que o amarelo foi perdendo a força nos primeiros meses. Também observo nessa tela que o desbotamento foi gradualmente se firmando.



19. *Corrida*, 2021. Têmpera sobre tela. 30x20cm.

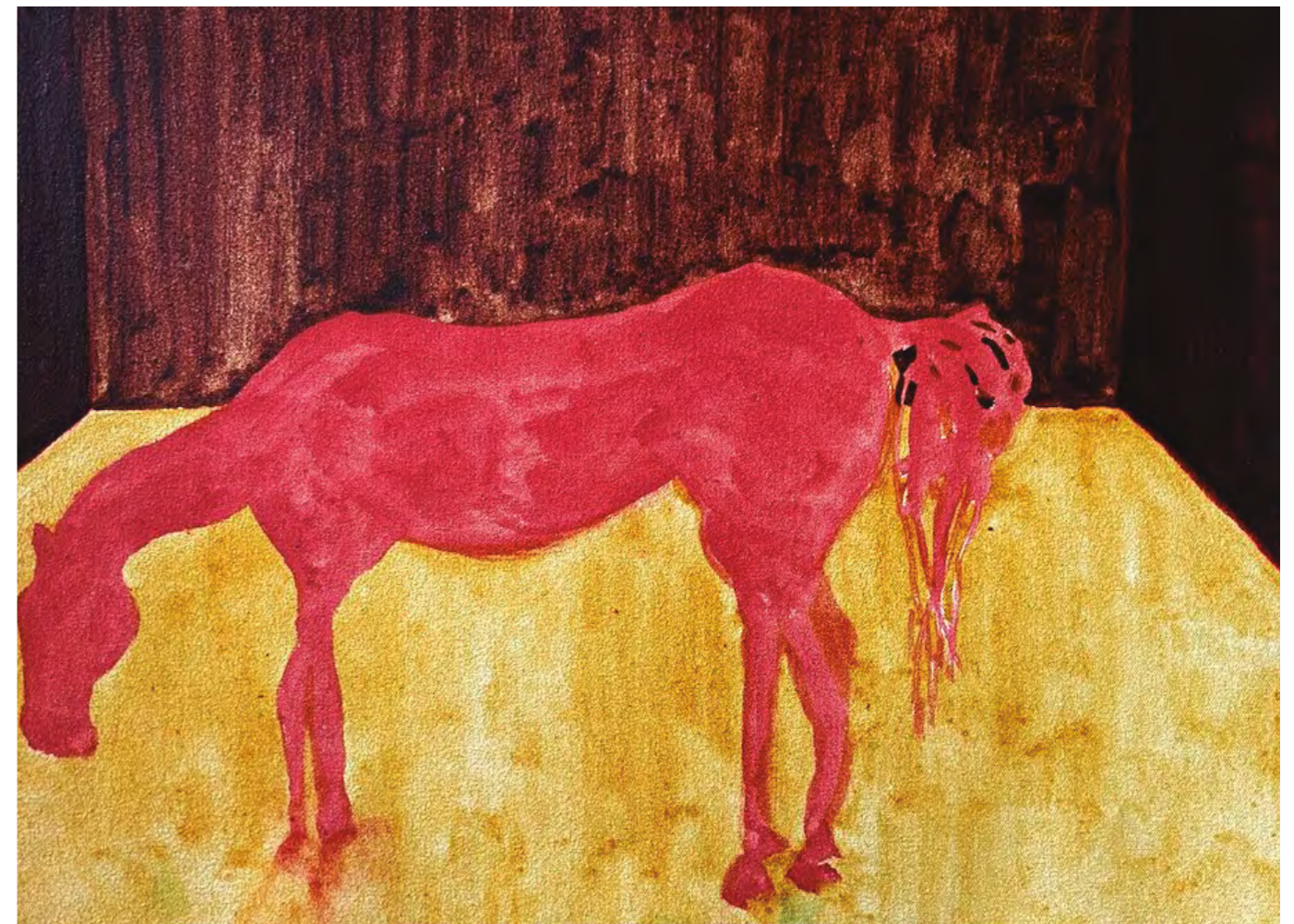
4 MAYER (1991, P. 265): "Work may be resumed on, or additions made to, an egg tempera painting for some time, but at a certain point (somewhere around eight months) the fresh egg colors seem not to take or coalesce with the old work. They tend to lie on the surface with the unwanted color effects of opaque gouache; the egg medium apparently enters into a final inert and permanent stage. This is my own observation; I am not aware of any published information on this point."



20. Primeiro estágio de *El Catito*.
Têmpera sobre tela. 30x40cm. Dez 2021.



21. Pintura acabada de *El Catito* em dezembro 2021.



22. *El Catito*. Têmpera sobre tela. Aspecto final da pintura passados oito meses após sua conclusão (julho 2022).

Painéis

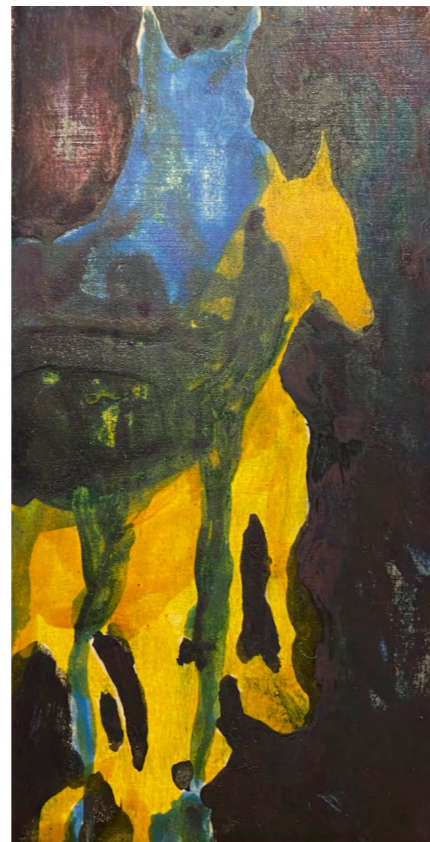
Os suportes de gesso se mostraram a base ideal para trabalhar com a têmpera. A tinta adere à preparação mas não imediatamente, o que proporciona uma pincelada esticada, como um filme.

Nos painéis abaixo procurei sobrepor camadas (depois de secas), buscando atingir um aspecto mais diáfano, ainda muito referenciada pela experiência com aquarela. Entretanto, apesar da têmpera ter certa transparência, ela não se sobrepõe da mesma maneira, e acaba por velar demais as camadas de baixo. Não desgosto desse acabamento, mas foi a partir dessas pinturas que percebi que esse material pede um trabalho ainda mais sintético, que colocasse as cores em evidência.

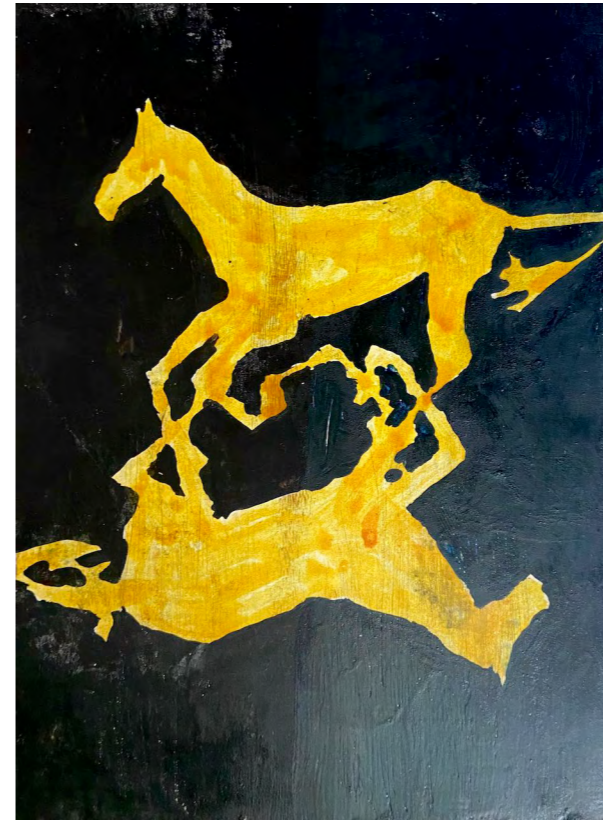
O painel *Picadeiro* (figura 23) foi pintado sobre uma preparação de gesso e pele de coelho resultando em uma aparência mais opaca do que o painel ao lado (figura 24), que foi preparado com gesso crê e cola pva, conservando um certo brilho acetinado característico dessa cola.



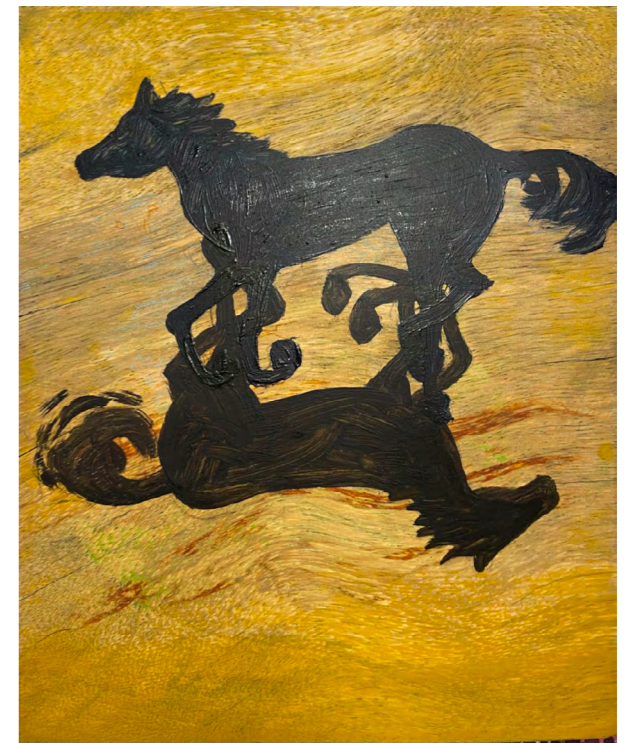
23. [acima]: *Picadeiro*, 2021. Têmpera sobre painel de madeira preparada com gesso de carbonato de cálcio. 15x19cm.



24. [à dir.]: *Condução*, 2021. Têmpera sobre painel de madeira preparada com gesso crê. 19x10cm.



25. *Invertido*, 2021. Têmpera sobre painel de madeira preparado com gesso. 20x15cm.



26. *Invertido*, 2022. Aquarela, óleo e cera sobre painel de madeira preparado com cola. 18,5x15cm.

Desses painéis, o que mais me agrada é o *Invertido* (figura 25). Essa composição foi posteriormente repetida em aquarelas, e é a referência principal para a série de gravuras que elaborei mais tarde. Nela, os cavalos se fundem em suas pernas, mas não estão refletidos. Suas formas são semelhantes mas não idênticas. Quando realizei essa imagem, tive a impressão que poderia repetir essa composição muitas vezes e que elas seriam semelhantes, porém, jamais exatamente iguais. Aqui eu poderia variar as cores de figura e fundo e o sentido do trabalho também poderia ser rotacionado em 180°.

Ao lado, como uma base comparativa, posicionei uma outra tentativa, de composição cromática oposta — amarelo para o fundo e escuros para as figuras — mas de matérias totalmente diferentes. Nela, o fundo foi pintado com aquarela sobre um painel que revela a madeira (preparado só com cola). Procurei realizar, em contraposição ao filme transparente do fundo, uma fatura encorpada e negra (uma preta, outra sépia) adicionada de cera, para que ela revelasse mais matéria à figura. Pretendo repetir, posteriormente, o tratamento transparente que deixa a madeira em evidência.

Além da receita de têmpera com gema de ovo mais simples, experimentei em dois painéis, a variação mais elaborada que leva ovos inteiros, óleo e verniz damar. Havia tentado aplicar a primeira tinta nos painéis de bolo armênio previamente, mas a pintura não se fixou adequadamente e julguei que essa receita mais oleosa seria a ideal. A aparência da argila marrom do bolo armênio participou da composição, seja através de uma transparência promovida pela tinta amarela aplicada no cavalo da direita do *Galope* (abaixo, figura 27), mas ainda mais evidentemente no cavalo marrom da *Para Cris* (figura 28) que não foi pintada, revelando a preparação de forma crua. Ambas foram realizadas em duas etapas, por camadas. Essa sobreposição foi bastante feliz, pois rendeu algumas transparências bem como uma opacidade entre os pontos rosa sobre o fundo preto do painel da esquerda. Entretanto, como alerta MAYER (1991, p.273) algumas vezes ela pode apresentar uma aparência viscosa demais e de difícil secagem. Ainda não fui capaz de determinar as causas, mas esses dois painéis levaram mais de cinco meses para secar completamente ao toque.



27. *Galope*. Têmpera sobre painel de madeira preparado com bolo armênio. 10x25cm. 2021.

Avalio que esse capítulo seja o mais experimental, e o que mais me rendeu dúvidas em relação à manipulação desse material. Acredito que, oportunamente, minha produção se volte de forma mais atenta e cuidadosa à têmpera e suas muitas possibilidades de emulsão. Nessa investida, me vali exclusivamente de duas receitas (as quais registro no anexo 7, p. 123) e tive que me adaptar às limitações de um ateliê que não era o meu. Acredito que essa seja a vertente mais incipiente do conjunto, mas que apontou para soluções que foram repetidas em outras técnicas. Aqui pude testar como os diferentes suportes reagem a ela, e pude compreender com a prática o que os manuais e os artistas que a utilizam enunciam: a têmpera é um veículo da cor, com ela a pincelada deve ser mais certa e simples, tendo como maior intento deixá-la em evidência. •



28. *Para Cris*. Têmpera sobre painel de madeira preparado com bolo armênio. 10x30cm. 2021.

4. Aquarela

Cada técnica de pintura pede uma condução de raciocínio específico para seu manuseio. No caso de tintas encorpadas, como o óleo, a luz é representada por meio do adicionamento das camadas de tintas claras — ou seja, no óleo é possível sobrepor branco aos tons escuros. Na condição específica que a aquarela impõe (pois sua característica é de uma matéria que tem mais aspecto de mancha do que de filme), a aplicação da tinta branca por cima das outras camadas é até praticável. Entretanto, se a área não for pintada ao todo, ou se ela for pintada apenas com uma camada diáfana de cor bem diluída, se atingirá um acabamento mais iluminado. Na aquarela, a luz é melhor representada quando a pintura revela o suporte claro (muitas vezes o branco do papel). Para tanto, a operação pictórica é feita levando-se em conta justamente os brilhos, que não devem ser pintados. A aquarela se assemelha a um jogo estratégico: já de antemão pede que se tenha nitidez de tudo que é luz; nela muitas vezes é preciso se pensar ao contrário, pelo fundo e não pela figura, para justamente se preservar a iluminação do assunto principal.

Outra característica dessa matéria é seu aspecto de cor transparente. Os pigmentos da aquarela, que são finamente diluídos e transportados pela água, permitem sobreposições coloridas, pois, como se trata de uma matéria aguada, essa cor penetra no suporte, e cada camada adicionada gera mais complexidade à mancha. A possibilidade de sobreposição entre camadas secas é o recurso que mais utilizo como forma de criar uma vibração cromática emaranhada. Quero dizer que não se atinge o mesmo efeito quando se pinta uma camada bem carregada de tinta de uma única vez — a aquarela é feita por degraus, uma somatória de depósitos de manchas sobre seu suporte (que aqui tenho o cuidado de não mencionar apenas o papel, pois veremos mais adiante como outras bases podem lhe render acabamentos variados).

Nesse capítulo apresento minha produção em torno da temática do *Cavalinho* e suas paisagens em aquarela. Justamente por se tratar de um material que exige um pensamento pelo negativo, ele proporciona um aspecto cromático complexo. Observo que, por meio da aquarela chego a soluções compositivas que consigo transpor para outras técnicas — é com ela que o trabalho aponta para novas inflexões.

A primeira aquarela (figura 29) que realizei, com base nas anotações do *caderno Jeans* (figura 2, p. 26), apresenta uma característica pouco usual no meu trabalho, pois tem o fundo não preenchido por cor. Acredito que essa imagem seja uma espécie de desenho pintado — alguns contornos revelam a negociação da linha que forma as patas do cavalo, numa composição similar aos registros do caderno. Por outro lado, nela a composição é feita por sobreposições de formas e cores, aspecto que permeia toda a produção de aquarela (ao contrário das linhas de contorno que vemos especificamente nessa). Ademais, as cores não são realistas, temos cavalos verdes, azuis e amarelos, pois o jogo cromático é um dos focos de interesse dessa série. Mais adiante discorrerei sobre a relação que o fundo branco estabelece com as figuras coloridas e apresentarei uma reflexão dos possíveis porquês dessa solução visual não ser a mais utilizada por mim, apesar de aparecer recorrentemente nas imagens de artistas como Dudi Maia Rosa (São Paulo, 1946), que exercem forte influência sobre meu trabalho.

A segunda imagem (figura 30, p. 57, *Picadeiro Manchado*) exibe um fundo mais elaborado, uma espécie de campo feita de um chão fofo verde sobrepondo-se a um ocre. A veladura com guache branco aparece tanto no fundo como na figura do cavalo de baixo. Apesar dessa solução pictórica me agradar, noto que essa é a única imagem da série na qual utilizei esse recurso.



29. *Conjunto colorido*, 2021. Aquarela sobre papel Fabriano Artístico. 36,5x31cm.

Nessa pintura, tanto o ocre amarelado como o marrom avermelhado são tintas extraídas de laca da casca de romã e da casca de catuaba. Amarelos como os cádmios e ocres são tintas opacas em geral; as lacas, entretanto, apresentam aspecto transparente e brilhante. Ter aprendido a produzir essas tintas (disponibilizo a receita nos anexos, p. 124), foi um recurso técnico que ampliou os usos de minha paleta. Estas especificamente, muito embora não apresentem um aspecto uniforme provavelmente por não terem sido finamente peneiradas, me agradam justamente por essa irregularidade — depositando-se ora mais finas, ora mais carregadas a depender da quantidade de carga que o pincel espalha.

Quanto à composição, essas duas (*Conjunto Colorido* e *Picadeiro Manchado*) retratam figuras incompletas, em esboço num grupo em movimento que reflete meus desenhos feitos de observação direta dos cadernos.



30. *Picadeiro manchado*, 2021. Aquarela e guache sobre papel Saunders Waterford. 47x57cm

A sobreposição de um conjunto equestre em movimento é também o assunto da próxima aquarela (figura 31), feita numa tela de algodão preparada com cola de pele de coelho mas não esticada em chassi. A primeira mão dessa pintura foi feita com a laca amarela e posteriormente sobreposta de camadas vermelhas. O vermelho ganha profundidade pelo acréscimo de camadas que, a cada vez, alguma forma era deixada de ser pintada, de modo a criar esse adensamento de figuras pelo negativo, como o cavalo maior que aparece através da reserva das camadas mais escuras. A preparação com cola em tecido grosso rende a possibilidade de muitas sobreposições, mas revela um aspecto menos aveludado que no papel.

A tela grossa do algodão apresenta uma materialidade bastante peculiar, inclusive trabalha bastante — deixei-a pendurada apenas pela parte superior de minha parede e observo que, a depender do tempo, ela está ora mais esticada, ora mais enrolada na parte de baixo. Observo que, para produções futuras esse suporte ainda possa ser mais explorado, pois essa foi a única tela de algodão que realizei nesse conjunto.

Uma espécie de manada também é representada, mas sobre papel, nas aquarelas seguintes (figura 32 e figura 33, p. 60). Elas, por sua vez, relacionam-se mais com as figuras das páginas anteriores (p. 56) do que com a figura ao lado, por se tratarem de sobreposições de figuras incompletas. O campo formado por manchas e os cavalos que se movimentam em sentidos opostos também contribuem para essa relação. A linha pouco aparece nessas imagens a despeito de terem sido baseadas nos desenhos que realizava nas idas ao Parque da Água Branca.

As pinturas que realizava nesse período em que frequentava o parque, de alguma maneira me auxiliavam a reconhecer melhor as formas que buscava. Os trabalhos que realizava no ateliê, longe dos modelos em movimento, eram baseados no desenho, e não mais numa referência concreta. Por eles, minhas figuras ganhavam a ideia do movimento através da aglomeração de figuras, e da mancha que, ora encobre, ora se revela nas formas negativas.



31. *Corrida*, 2022. Aquarela sobre tela de algodão sem chassi. 41x37 cm.



32. *Sem Título*, 2021.
Aquarela sobre papel
Hahnemühle Gravura.
20x20cm.



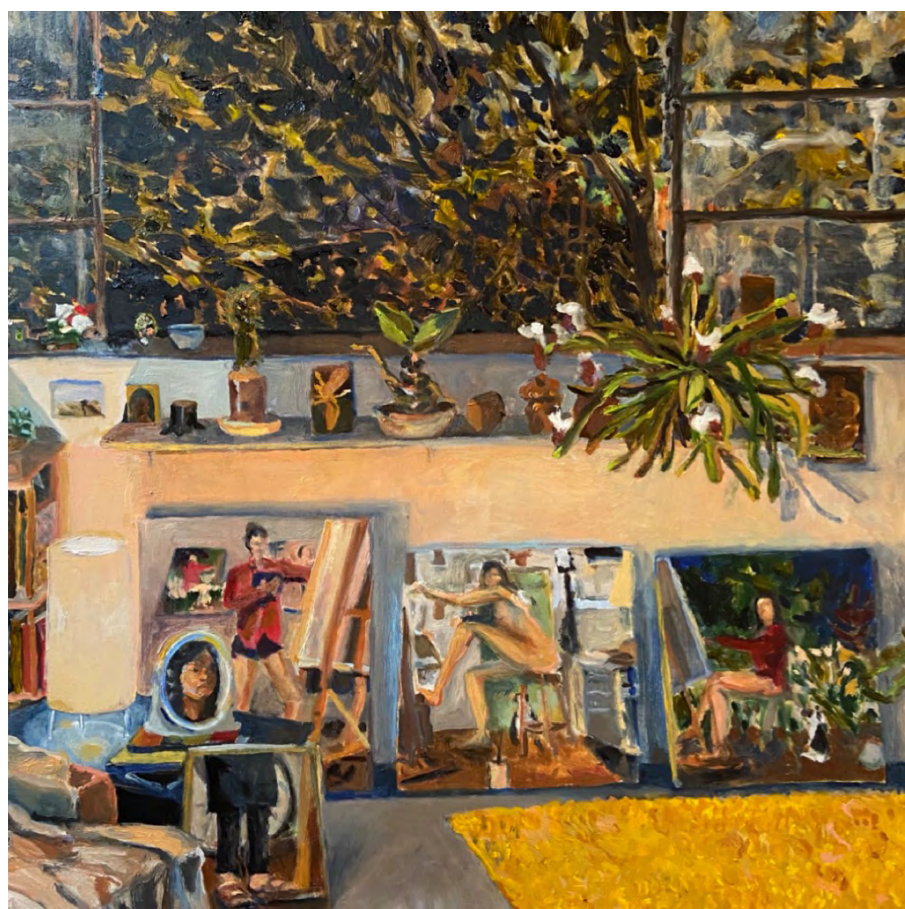
33. *Sem Título*, 2021.
Aquarela sobre papel
Hahnemühle Gravura.
20x20cm.



34. *Luar*, 2021.
Aquarela sobre
papel Arches.
28x19cm.

Não faço projeto das composições das pinturas, tampouco traço sobre o suporte antes de pintar. Norteio-me por uma ideia inicial e, diante da primeira imagem que surge, vou conduzindo o encadeamento das outras. Entretanto, em geral, imagino previamente uma paleta de cores. É possível que as altere do decorrer do encaminhamento da imagem, porém, são essas primeiras cores selecionadas antecipadamente que conduzem a escolha das próximas.

No caso da aquarela acima (figura 34), a atmosfera noturna foi delineada pelo uso de um azul escuro e dos tons terrosos. A figura do cavalo foi a primeira que pinte. Inicialmente imaginava que essa imagem se tratasse de mais um conjunto de sobreposições, mas optei por mantê-lo único por sua forma. Não tenho clareza dessas escolhas, elas são feitas de forma intuitiva à medida que pinto e, nesse caso, pareceu-me que seria mais interessante deixá-lo solitário. O luar aparece em outras imagens, mas, somente aqui, ele aparece em estado crescente. Há elementos nessa imagem específica que me remetem a uma temática infantil, mesmo que não tenha a idealizado com esse intuito, e a própria lua corrobora para essa interpretação. Talvez a figura do cavalo remeta a um jovem potro e, por isso, a relação com a cena mais pueril. Marc Chagall (1887-1985) compôs muitas imagens fantásticas nas quais cavalos eram figurados voando na parte celeste da cena. Apesar de meu cavalo aqui estar bastante terreno, reconheço que a liberdade que esse artista conduziu sua poética me amparam para aceitar as formas mais singelas ou mesmo imaginárias que o trabalho por vezes mostra.



35. *Autorretrato no Ateliê*, 2021. Óleo sobre tela 50x50 cm.



36. *Ateliê*, 2021. Aquarela no caderno *Jeans*, 24x31 cm.



37. *Ateliê*, 2022. Aquarela sobre papel arches 28x26cm.

O ateliê

William Kentridge (1955-)¹ descreve o ateliê como um espaço que é tanto físico como psíquico, uma extensão da mente do artista.

Meu ateliê é o local onde mais passo meu tempo, onde penso sobre o trabalho, o realizo e me coloco diante dele. Entretanto, também prezo pelos momentos quando desperdiço minha permanência nele. Digo desperdiçar não só porque muitas vezes realizo imagens que jogo fora, ou apago, ou pinto por cima, mas aos momentos que não rendem nada de efetivamente concreto. Pintar ou fazer qualquer coisa nele que tenha tempo limitado, horário pra encerrar me causa inquietação e acabo por não fazer nada bem.

¹ KENTRIDGE, William em (o'26"): William Kentridge – 'Art Must Defend the Uncertain'. TateShots Filme, duração: 6'06". Sem data. Disponível em: <https://youtu.be/Dnweo-LQZLU>

Preciso poder andar por ele, cuidar das plantas, varrer o chão e, nessa forma distraída também convivo com o trabalho, não só nos momentos que estou produzindo ou efetivamente analisando a produção. Não que seja intencional, mas nesses momentos de abstração às vezes me ocorrem ideias, nem sempre factíveis, mas outras vezes possíveis de serem realizadas.

Para além disso, a imagem do ateliê se repete na minha produção em pinturas e desenhos. Pintar meu próprio estúdio é olhar para ele como um assunto e como um trabalho que está sempre em curso (como se vê nas imagens acima). Imagino o ateliê como a nave que conduz e abarca tudo o que tenho feito nos últimos anos. Como há vários autorretratos dispostos nesse espaço, eles também são assunto das próprias pinturas.

Assim como tenho imagens de mim mesma nas pinturas do ateliê, também há outros trabalhos que já fiz retratadas nessas cenas. Depois que o ateliê foi sendo ocupado pelas imagens do *Cavalinho*, ocorreu-me que poderia inclusive colocar um cavalo dentro dele.

Como uma brincadeira, pintei um cavalo no ateliê, na aquarela ao lado (figura 38). Realizei essa pintura em 2021, durante uma proposta de aula a qual tratava sobre modos de se representar a perspectiva de um ambiente interno. Usei como referência uma montagem de duas fotografias — de um cavalo em sua baia e de meu estúdio — e posicionei o animal dentro de minha sala de trabalho, comendo feno, sobre o tapete. Essa imagem foi feita mais pensando num exercício didático bem humorado do que de forma intencional. Na realidade, naquela altura de 2021 ainda não tinha um montante de trabalhos relacionados ao *Cavalinho* que me dessem a clareza que eu estava fazendo uma série.

Essa aquarela ficou disposta em minha parede por algumas semanas, quando, num desses momentos de distração me ocorreu um pensamento: e se meu ateliê fosse de fato tomado por esse cavalo? Isso era possível? E como isso seria possível?

Varição de suportes e técnicas

Foi quando entrei em contato com essas questões que tomei consciência da vontade de encarar o que ainda era tratado como um ajuntamento de desenhos e aquarelas como de fato uma série coesa de trabalhos. Para mim, conceber a aparição do *Cavalinho* dentro do ateliê seria possível através da tomada desse espaço com imagens variadas tanto em formatos como em suportes.

Aparentemente, dentro da narrativa que elaboro, pode parecer que esse encadeamento de ideias ocorreu naturalmente, mas a aquarela do cavalo no ateliê e a percepção de que estava concretamente elaborando uma família de trabalhos não se deu no mesmo momento. O objeto de meu estudo no mestrado era inicialmente a aquarela. Nesse escopo, eu pressupunha que trataria de minha produção de forma abrangente e que as imagens que apresentaria seriam as paisagens e naturezas-mortas que costumo pintar. Entretanto, diante justamente do reconhecimento da vontade de colocar o *Cavalinho* “dentro” do ateliê, foi que voltei minha produção para esse tema, independentemente da técnica que utilizaria.



38. *Ateliê com Cavalinho*, 2021. Aquarela sobre papel arches 28x24cm.

Para realizar uma série seria imperativo variar nos formatos e nos suportes — não me interessava operar apenas em suportes que conheço (como o papel, em especial os ocidentais para aquarela). Já vinha me interessando pela pintura sobre madeira, como vimos na produção em têmpera. Então, para além dos suportes rígidos, desejava pintar em suportes bem maleáveis, e, por isso, escolhi a cambraia de linho, um tecido quase transparente de trama bem aberta que fizesse oposição ao peso e a rigidez do painel de madeira. Para além do linho, também me interessou buscar um papel oriental que não contivesse a mancha, como o *whenzou*. Com exceção do papel, as outras bases requerem uma preparação para receber a pintura e, como estava aumentando os formatos dos trabalhos, decidi produzir minhas próprias aquarelas. Desse modo, o ateliê ficou algum tempo voltado para a preparação de suportes e a produção de tintas.

Preparei alguns painéis de madeira somente com a cola de pele de coelho, deixando o suporte aparente, enquanto que outros foram cobertos com gesso de carbonato². Infelizmente, para esse estudo não pude explorar esses painéis exclusivamente preparados com a cola (com exceção da pintura “Invertido”, que se vê na figura 26, p. 51).

A cambraia de linho também foi preparada apenas com a cola de pele de coelho, e isso conferiu uma estrutura maior ao corpo do tecido, mas, ao mesmo tempo, manteve a aparência da trama aberta que rendeu um aspecto translúcido ao suporte.

Cambraia de linho

A escolha do suporte de uma pintura se dá através da admiração por ele próprio. Ele será a cama da pintura e determinará toda sua condução. Encantar-se pelo suporte é o começo de toda essa operação.

A cambraia do linho é um material muito sofisticado porque ao mesmo tempo em que é resistente, a trama é levemente aberta e é prazerosa de tocar. Acredito que o tato do olhar participou ativamente dessa escolha, e ter feito pinturas sobre ela foram minhas surpresas mais felizes dessa série.

Diante da translucidez que ela oferece, num primeiro momento imaginei que pudesse sobrepôr as telas, por isso as duplas que pinteí foram imaginadas como duplas que pudessem se intercalar uma sobre a outra. Foi

² Para a receita, consulte os anexos, p. 126

nesse momento que passei a pensar paisagens que compusessem com as cenas de cavalos, mas que não necessariamente figurassem a imagem do animal.

Entretanto, depois de pintar a primeira dupla (figura 40 e figura 41, p. 69), a sobreposição dos tecidos não ficou interessante. Ela nem bem revelava o que estava por trás tampouco realçava o que vinha na frente, mas, mesmo assim, a segunda dupla de imagens também obedeceu à mesma lógica — uma paisagem e uma pintura de cavalos. De todo modo, optei por deixá-las expostas sem sobrepô-las.

Esse tecido, tanto por sua dimensão como por sua natureza, consome bastante tinta, situação que me levou a produzir minhas próprias aquarelas. Parece-me que quanto mais participo de todas as etapas da pintura, mais o conjunto vai se tornando mais sofisticado.

A cambraia preparada aceita sobreposição, provavelmente pela presença da cola, o que me permitiu somar cores e deixá-las mais intensas. Assim como no papel, a aquarela fica mais aveludada se a pintura for feita em etapas e a mancha ganha mais complexidade se construída por etapas.



39. Cena do ateliê em fevereiro 2022 - pintura de aquarela em cambraia de linho



40. *Bandeira de paisagem*, 2022. Aquarela sobre cambráia de linho, 93 x 73 cm.





42. *Bandeira de paisagem com luar e montanha*, 2022. Aquarela sobre cambraia de linho, 93 x 73 cm.



43. *Bandeira do picadeiro*, 2022. Aquarela sobre cambraia de linho, 93 x 73 cm.



44. *Amarelos 1*, 2022. Aquarela sobre papel wenzhou. 57 x 50 cm.

Papel wenzhou

A aquarela em papéis orientais se comporta de forma muito diferente das pintadas em papéis ocidentais, em geral mais encolados. O papel wenzhou é bastante popular entre os gravadores (foram esses colegas que o recomendaram) e calígrafos por ser um material resistente, duradouro e, se comparado a outros papéis, barato. Ele é feito de fibras de arroz e de amoreira, é bem fino (30g/m), mas aceita fartas aguadas e sobreposições. Como é uma base pouco engomada, a tinta tende a abrir, a mancha não fica restrita à pincelada, especialmente nas primeiras demãos. No entanto, à medida que se adiciona novas camadas, ele vai ficando mais entupido e as formas tendem a se restringir mais ao gesto. Acima, (na figura 44), a mancha que compreende o céu avança sobre os limites da montanha.



45. *Amarelos 2*, 2022. Aquarela sobre papel wenzhou. 57 x 50 cm.

Aprecio essa característica insubmissa desse papel que, por sua vez, vai entregando as vibrações mais intensas das cores à medida que são sobrepostas (que brilha especialmente nos amarelos no caso dessa dupla).

Assim como nas aquarelas feitas na cambraia, a paisagem e os cavalos aparecem em quadros separados. Interessa-me elaborar cenas em que eles não necessariamente estão presentes, mas que complementam as outras figuras mesmo sendo independentes em suas unidades. A paisagem *Amarelos 1* (figura 44) é bastante similar à *Bandeirola de paisagem com luar e montanha* (figura 42, p. 70), que, por sua vez, faz fundo ao desenho em carvão do *Salto do Cavalinho* (figura 12, p. 39). Essa cena é motivada pelas lembranças que mantenho de um lugar em Goiás onde estive muitas vezes desde minha juventude, o Vale da Lua.

Painéis de madeira

Ao contrário da leveza da cambráia e do papel oriental, os painéis de madeira preparados com carbonato de cálcio tem peso e espessura, além de requererem uma preparação que leva várias etapas (corte, lixa, aplicação da cola, do gesso e, por fim, a lixa de acabamento). O gesso como suporte deixa a aquarela mais opaca, pois a presença do carbonato de cálcio, mesmo que misturado à cola, acaba se fundindo à tinta. Em contrapartida, apesar de ser um material absorvente, a lâmina de cor não é imediatamente sorvida pela superfície, e é possível esticá-la antes que a mancha penetre no gesso. Uma terceira particularidade é a maneira como esse material aceita as sobreposições — as camadas posteriores se misturam às anteriores, a sobreposição não fica evidentemente marcada como no papel ou no linho.

Essas três características impõem à pintura sobre os painéis com carbonato uma personalidade ímpar: a tinta toma aspecto de aquarela opaca, a mancha tinge a preparação de forma profunda, mas a camada mais superficial ainda permanece viva, incorporando-se às novas demãos. A cor, por sua vez, mostra-se vibrante por cima da alvura do gesso que, apesar da textura opaca, é lisa. Gosto de pintar sobre os painéis, que inicialmente eram preparados para receber pinturas à óleo, mas que, depois da sugestão de meu orientador (de que experimentasse a aquarela sobre suportes rígidos), encantei-me por essa matéria, que hoje compõe parte considerável do corpo desse conjunto.



46. *Sem título*, 2021. Aquarela sobre painel de madeira preparado com gesso. 25 x 28 cm.



47. *Picadeiro com céu vermelho*, 2021. Aquarela sobre painel de madeira preparado com gesso. 15 x 20cm.



48. *Sem título*, 2022. Aquarela sobre painel de madeira preparado com gesso. 28 x 25 cm.

Paisagens para o Cavalinho

Mesmo que o *Cavalinho* não esteja figurado nas paisagens que pinto, quando as disponho em meu ateliê o faço junto das cenas nas quais ele aparece, pois esses são lugares onde poderia estar. Se o cavalo é uma representação de movimento e leveza, posso imaginá-lo nas vistas que me remetem a esses mesmos adjetivos.

Alguns desses horizontes são baseados em locais que já estive ou já pinte, bem como imaginadas ou feitas a partir de fotografias de lugares onde jamais estive. De todo modo, a intenção não é chegar numa descrição realista; deixo que as cores determinem a própria atmosfera e, a partir delas, incluo elementos inventados como pedras, plantas, nuvens. As cores são determinantes para que se crie um clima em cada imagem, são suas combinações que ditam a temperatura do que está em quadro. Nesses conjuntos de aquarelas temos exemplos mais solares, possivelmente influenciados pelo uso dos azuis mais claros sobre o fundo branco (seja o branco dos painéis de gesso como os do papel).

A paisagem é desafiadora porque ela exige síntese. Muitas vezes prefiro pintar com pincéis mais grossos para que as minúcias sejam descartadas; outras vezes, como na cena da figura 53 (p. 81), que fiz ao ar livre, a escolha do papel *wenzhou* deixou as pinceladas mais abertas por ser um suporte pouco encolado, e também não permitiu que eu fizesse detalhes muito pequenos, mesmo usando um pincel menor.

Nesse conjunto o céu figura como protagonista, é a abóboda celeste que me interessa, pois, através dela, procuro a amplidão do horizonte. O céu se deita por trás da terra e, quando estamos diante de um campo vasto, como no cerrado ou no sertão, essa constatação é fácil de ser feita.

Vejo as paisagens como obras independentes, assim como cada *Cavalinho* também é. Entretanto, assumi-las como integrantes do conjunto, mesmo que como unidades, foi o que me possibilitou realizar um desdobramento na gravura onde reúno a imagem do *Cavalinho* na paisagem numa mesma estampa, como se verá no capítulo seguinte (figura 83, p. 111). A aquarela é uma experiência mental que possibilita que eu transponha aspectos que aparecem nessas pinturas para outros procedimentos. Como se trata da técnica que eu mais pratico, e que exige um raciocínio específico (particularmente na reserva dos brancos como também na execução de um desenho pintado que não é realista mas também não é abstrato), é por meio dela que soluciono como representar o que vejo através da cor e é esse raciocínio que muitas vezes se transfere para as outras linguagens.



49. Vale da Lua, 2022. Aquarela sobre papel *arches*. 30x23cm.



50. *Sertão da Luanna*, 2022. Aquarela sobre painel de madeira preparado com gesso, 25x25 cm.

Representar a paisagem através da cor é pensar como temperar cada tinta no godê e nas sobreposições no suporte. Os verdes em particular são muito difíceis de atingir. A meu ver essas tintas não traduzem a variação que se vê nos campos, o verde pronto dentro de um tubo tende sempre para uma artificialidade sem sensualidade. As cores tem suas nuances, mas o espectro verde me intriga especialmente — raramente fico satisfeita com os tons que chego, sobretudo se estiver pintando diante da cena. Por isso gosto de retomar os trabalhos que pinto ao ar livre quando retorno ao ateliê. Distante da cena “real” é mais fácil se conectar à imagem que está sendo elaborada, e o resquício da variedade dos verdes que ficou na memória permite que a síntese se concretize na pintura. Essa síntese não se restringe só à paleta, mas também à toda a composição: estar distante da referência exige menos compromisso com ela propriamente e mais com a imagem que está sendo elaborada. Essa conexão/ desconexão com a referência vai se fazendo de forma gradual à medida que a pintura vai tomando mais complexidade, vai pedindo soluções formais, compositivas e cromáticas cada vez menos associadas ao modelo.



51. *Vai subindo a barra do dia*, 2022. Aquarela sobre painel de madeira preparada com gesso. 20x15cm.

Quando me coloco na vastidão aplainada do sertão, do cerrado ou também no horizonte infinito do mar, percebo claramente os azuis preenchendo as montanhas mais distantes³, o céu tomado por um degradê que, em sua parte mais alta é de um cerúleo intenso e, à medida que se aproxima do horizonte, vai empalidecendo.

³ “En qué consiste el color azul del aire. El color azul del aire se origina de aquella parte de su crasicie que se halla iluminada y colocada entre las tinieblas superiores y la tierra. El aire por sí no tiene cualidad alguna de olor, color o sabor; pero recibe la semejanza de todas las cosas que se ponen detras de él-, y tanto mas bello será el azul que demuestre, cuanto mas oscuras sean las cosas que tenga detras, con tal que no haya ni un espacio demasiado grande, ni demasiadamente húmedo: y asi se ve en los montes mas sombríos que á larga distancia parecen mas azules, y los que son mas claros, manifiestan mejor su color verdadero” (VINCI, Leonardo, p. 68).

As nuvens, por sua vez, também são parecidas com o cavalo — estão em constante movimento. Quando pintamos olhando diretamente para elas, percebemos que, entre o momento em que nos voltamos para o desenho e retornamos o olhar para cima, já temos outra configuração sobre nossas cabeças. Elas vão circundando a abóboda de modo que é possível observá-las acomodando-se por detrás desse horizonte.

Nuvens foram assunto para muitos artistas como William Turner (1775-1851), John Constable (1776-1837), Christen Købke (1810-1849) e Georgia O’Keeffe (1887-1986), e suas imagens são referências importantes para minhas paisagens. Entretanto, a constatação de que a atmosfera é azul, que as nuvens tem formatos variados e que elas acompanham a abóboda é sempre assombrosa quando se dá na observação direta. Parece algo elementar abordar que a terra é redonda, mas colocar-se sob o céu, observá-lo e procurar representá-lo é experimentar essa averiguação com um gosto de novidade — quando pinto a paisagem, a desvendo, como se fosse uma descoberta.



52. *Um lugar onde ainda não fui*, 2021. Aquarela sobre papel arches. 20x20cm.



53. *Sem título*, 2022. Aquarela sobre papel wenzhou no caderno Catimbau. 33x24cm.

Cores

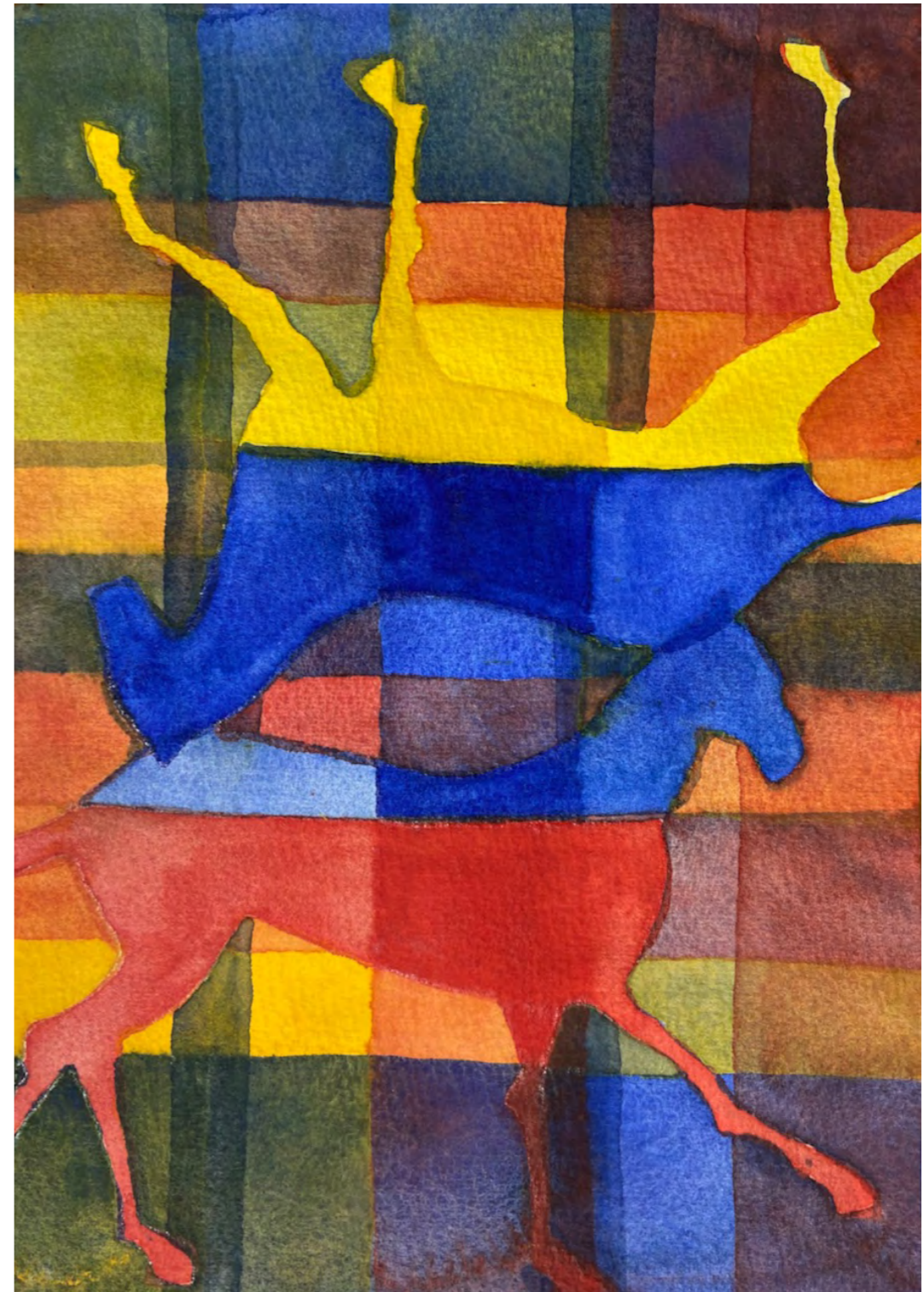
Assim que ingressei no mestrado, também passei a integrar o grupo de estudos dedicado à pesquisas sobre a cor⁴, o qual propõe encontros sob o formato de debates e seminários teóricos, mas principalmente discussões que tratam da prática poética de seus integrantes. Participar dele foi fundamental para que eu pudesse apresentar o desenvolvimento do trabalho e identificar meus próprios interesses, mas, principalmente, proporcionou que essa prática fosse entremeada pela poética dos colegas. Ademais, o grupo foi fundamental para que eu entrasse em contato com receitas para se fazer tintas. Lembro-me que, em uma das primeiras conversas que tive com o professor Marco Giannotti, quando ele me aconselhava que eu mesma produzisse minhas próprias cores, não acreditei que pudesse chegar a uma qualidade de material que fosse tão boa de se trabalhar quanto os tubos importados aos quais tenho acesso cada vez mais raramente (tanto pela oferta do mercado como pela acessibilidade de se poder pagar por eles). Entretanto, e graças tanto ao grupo de estudos, como também pelo conhecimento transmitido pela professora Denise Valarini⁵ e às receitas publicadas no “Manual do Artista”, hoje faço minhas próprias aquarelas.

Na imagem ao lado (figura 54), elaborei um estudo cromático utilizando apenas três cores, todas feitas por mim — amarelo de cádmio, vermelho de cádmio e azul ultramar. Todos os outros matizes que surgiram são fruto da sobreposição de uma, duas ou das três dessas tintas.

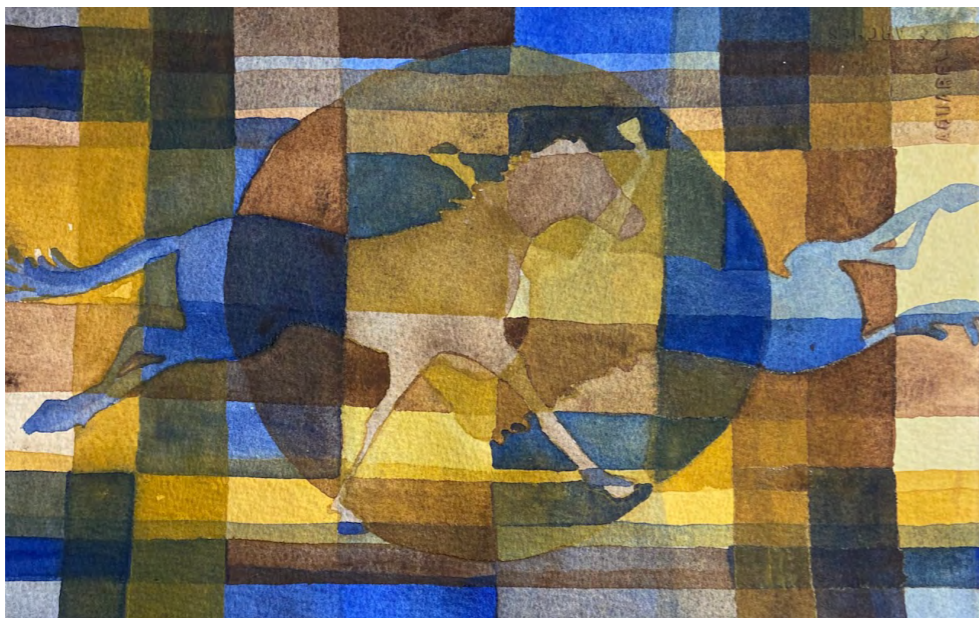
Aparentemente algo elementar, realizar esse jogo cromático é, na prática, surpreendente. A sensação de assombro diante da variedade colorida é parecida com a que descrevi anteriormente à respeito da paisagem — mesmo que já saibamos que com o azul e o amarelo se formará um verde, no momento que essa mancha colorida se forma na folha de papel, o arrebatamento é sentido como se fosse uma surpresa. Para além disso, ter realizado um material de qualidade que permite esse jogo de sobreposições é bastante satisfatório.

4 Grupo de pesquisas cromáticas — coordenado pelos professores Dr. Marco Garaude Giannotti e Dr. João Carlos Cesar e tendo como coordenadora científica a professora Dra. Taís Cabral Monteiro.

5 Informações fornecidas por Valarini durante o curso “A Poética da terra: da coleta à produção de materiais naturais” apresentada em caráter virtual em março de 2021.



54. *Cavalinhos Klee*, 2022. Aquarela sobre papel Arches 28x20cm.



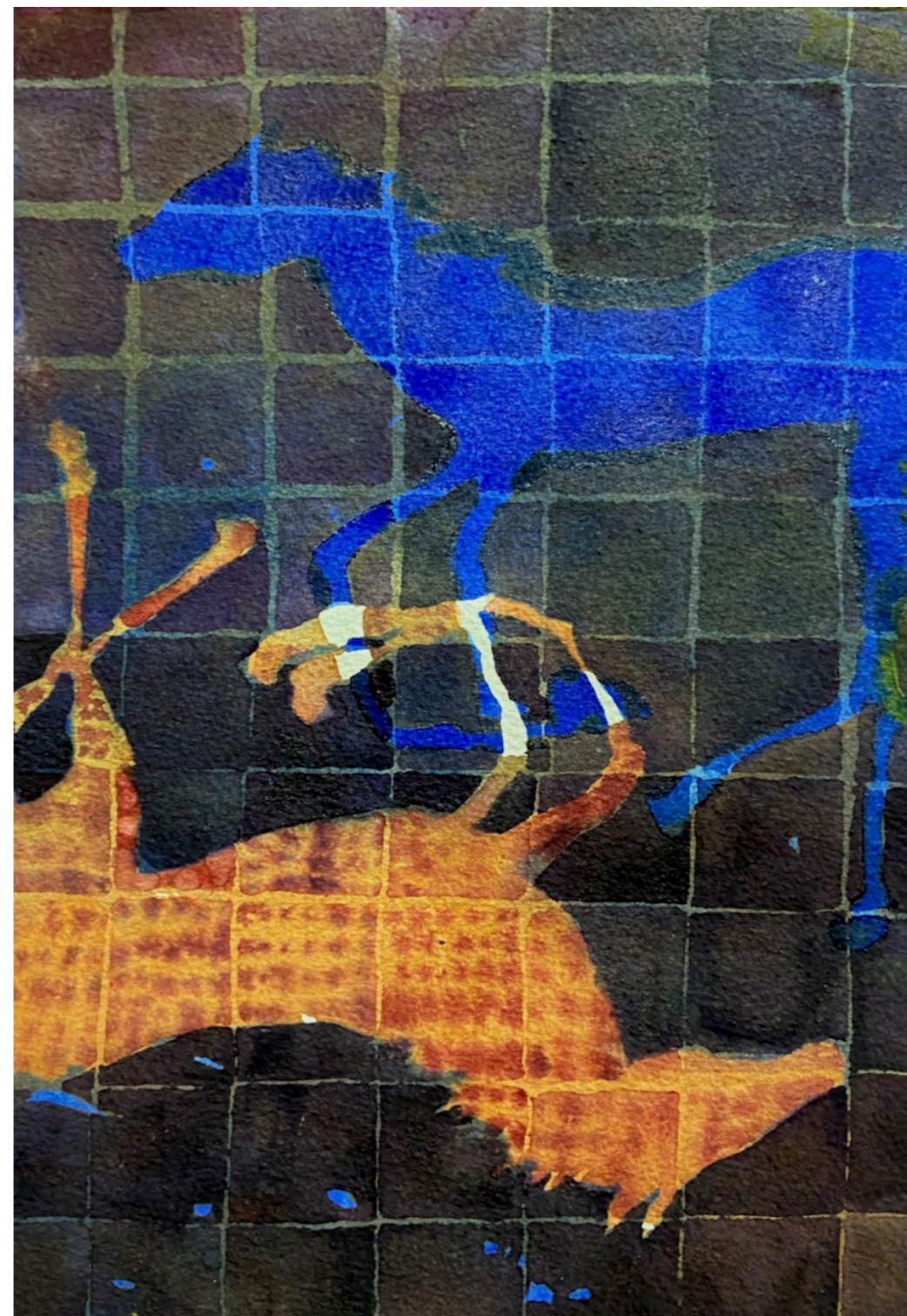
55. *Jogo cromático com círculo*, 2022. Aquarela sobre papel arches. 19x29cm.

A aquarela *Cavalinhos Klee* faz referência às pinturas de Paul Klee (1879-1940), em especial às que ele estabelece jogos cromáticos — como por exemplo na *Arquitetura do plano*⁶ (na qual as três cores primárias são repetidas e sobrepostas por elas mesmas em faixas horizontais e verticais). No meu caso, além dessas faixas, me utilizei do formato dos Cavalinhos em orientações diferentes.

A aparência das cores primárias dessa primeira imagem não é tão agradável como quando se estabelece uma combinação entre uma primária (azul), e duas terciárias — ocre e marrom, como se vê acima (figura 55). Os trabalhos que Klee desenvolveu acerca dessas variações cromáticas consistem na centelha essencial de meu trabalho — sobreposição, ausência, transparência e opacidade.

Esse conjunto de aquarelas, as quais chamo de estudos, por serem baseadas nas referências de Klee, podem ser desdobradas das mais diversas maneiras. Por isso carregam um caráter didático da repetição e da prática, mesmo que, quando terminadas sejam tão parte do conjunto como qualquer outra obra. No caso da composição ao lado (figura 56), seu processo de construção dos negros, é fruto de sobreposição de marrons e azuis. Por outro lado, identifico o preenchimento do corpo dos cavalos com um padrão manchado que mais se assemelha ao próximo grupo de pinturas — as *mosqueadas*.

⁶ KLEE, Paul. *Architektur der Ebene*, 1923. Aquarela e lápis sobre papel em cartão (28 x 17,3 cm). Alte Nationalgalerie, Berlim.



56. Aquarela sobre papel arches. 28x20cm. 2022

Mosqueadas

Algumas associações acontecem de forma distraída no ateliê e levam certo tempo para serem identificadas. Elas podem ser notadas através da distância de quando o trabalho depois de pronto é pendurado na parede do ateliê, e através do tempo que perpassa por dias de convívio com essas obras. O exercício da escrita, por outro lado, que, à sua maneira é uma espécie de distanciamento atento a esse trabalho, também pode ser uma forma de se constatar as referências que o influenciaram. Nem sempre essas relações ficam evidentes no momento em que se está trabalhando.

Quero dizer que, para escrever esse trecho sobre o conjunto *Mosqueadas* estava certa de que me referiria apenas à influência da obra de Gonçalo Ivo (1958-), especialmente na sua série recente de aquarelas que remetem a pedras, formadas por manchas coloridas, que podem ser vistas em sua conta no Instagram (@goncaloivo1). O trabalho desse artista claramente me motivou a experimentar a pintura de cores intensas em áreas molhadas e foi a partir desse desejo que realizei o trio *Mosqueadas*.



57. *Mosqueadas 1*, 2022. Aquarela sobre papel arches. 17x16cm.



58. *Mosqueadas 2*, 2022. Aquarela sobre papel arches. 17x16cm.

Entretanto, ao reunir as *Mosqueadas* para descrevê-las, relacionando-as ao momento em que foram feitas, notei uma coincidência: a chegada de Barbara Bassetto (1994-) ao ateliê que hoje compartilhamos. Essa artista tem como uma de suas características o interesse pela padronagem em suas pinturas, que exercem fascínio sobre mim.

Outra referência que se mostra mais clara enquanto elaboro essa reflexão são as padronagens que Raphael Giannini (1987-), gravador e professor no curso que atendo no Atelier Piratininga, realizou como uma mancha marmorizada que preenche a forma de seus sapos em água-tinta. Tenho uma cópia emoldurada de um desses trabalhos aqui sobre minha escrivaninha e a observo enquanto escrevo.

As *Mosqueadas* (palavra que faz referência ao tipo de pelagem manchada dos cavalos), foram realizadas a partir de sobreposições de manchas, nas quais cada área que forma um cavalo era primeiramente preenchida apenas com água — ou seja, formava-se uma lâmina molhada em forma de cavalo sobre o papel seco. Dentro dessa lâmina, pintava padrões coloridos (xadrezes, listrados, manchas ou bolinhas) e deixava que esses padrões se assentassem nessa área molhada, ficando um tanto disformes ao final, e repetia essas operações quantas vezes julgasse necessárias.

Esse processo de pintura por áreas molhadas sobre o papel seco são baseadas no que pude entender de como Gonçalo Ivo possivelmente constrói suas pedras manchadas — as cores se mesclam dentro de um território controlado. Por outro lado, esse artista se utiliza de formatos muito superiores aos que me utilizei para esse trio, o que considero um possível desdobramento para repetições futuras. Ademais, ao contrário de Ivo, procuro preencher toda a área do papel, aplicando manchas também no fundo.

Mesmo que essas aquarelas tenham sido elaboradas pela figura, com o fundo em branco, ao me deparar com a vibração presente nas oposições de cores das figuras, optei por contrapô-las a outras combinações cromáticas por trás da cena, pois o branco trazia uma ideia de limpeza, um silêncio que não combinava com a intensidade das cores. Talvez essa seja uma característica da personalidade de minhas pinturas — até tento ser comedida com o fundo, mas acabo por preenchê-lo totalmente. Importa-me ver o branco ou os claros reduzidos a espaços mínimos, de modo a dar ênfase a um contraste de cores nas quais os claros não são brancos (e estes são raros justamente por revelar o valor máximo de luz na imagem). Dessa série toda, identifico apenas a *Conjunto colorido* (p. 56), como um trabalho no qual o branco figura como fundo da imagem. Gosto de tingir o papel com a cor manchada, de modo que esse fundo passa a ser construído, pensado e, quando é revelado em sua natureza crua, é feito propositadamente.



59. *Mosqueadas 3*, 2022. Aquarela sobre papel arches. 17x16cm, 2022

Branco

O branco, raramente usado como tinta em minhas aquarelas, é o resquício do que foi deixado sem pintar, um pequeno fragmento do suporte — seja o papel, o gesso de carbonato ou o tecido.

O branco mais alvo sobre o qual pude pintar é o do gesso de carbonato de cálcio. Sua brancura produz cores muito reluzentes, porque são criadas a partir dessa cor que para nossos olhos é a luz. O branco do gesso é diferente do que vemos numa folha de papel (as quais em geral rejeito, pois procuro usar papéis menos alvejados). O branco do gesso se parece mais com uma louça branca, só que sem brilho algum. Por outro lado, um papel muito branco se assemelha às lâmpadas esverdeadas de um escritório, deixam tudo muito gelado, por isso prefiro um branco mais natural de partida.



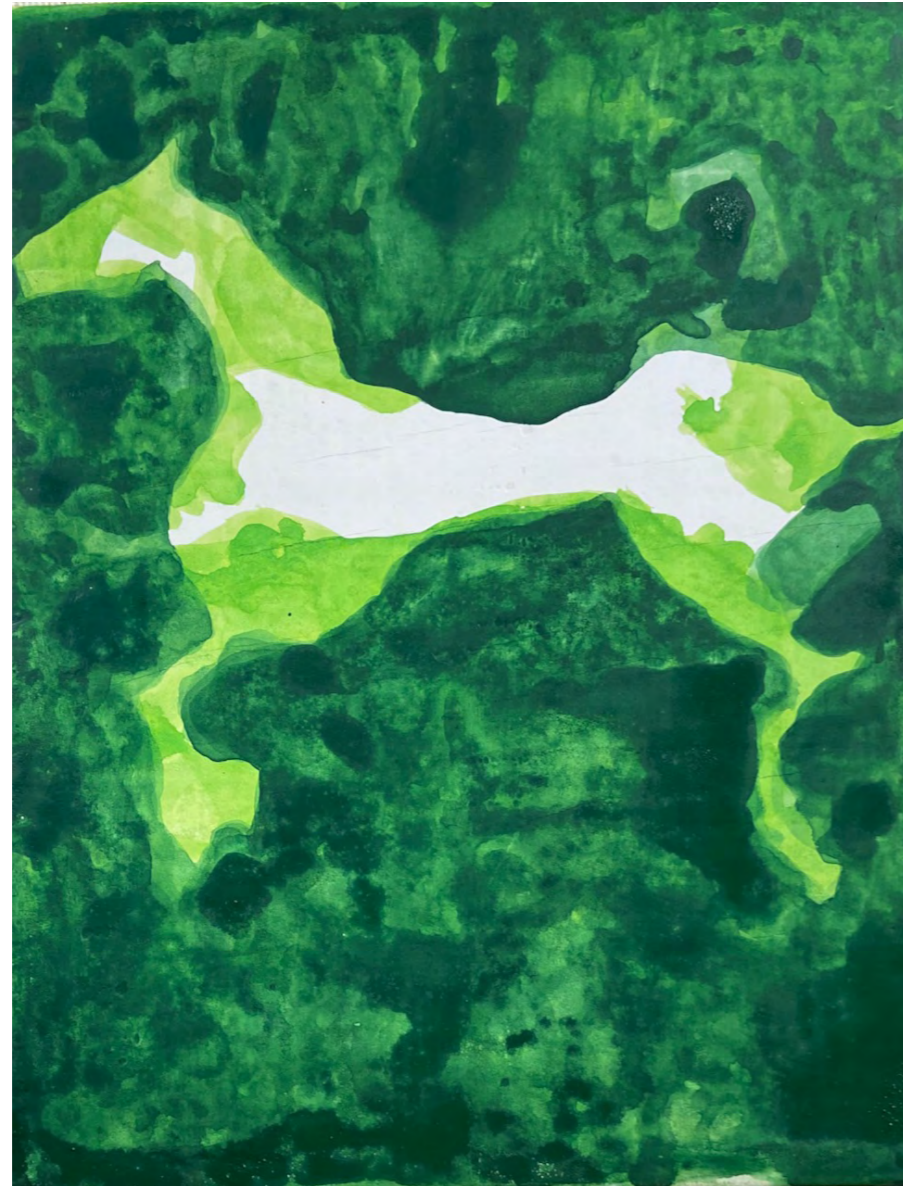
60. Estágio inicial da aquarela *Mosqueadas 1*, 2022.

De todo modo, independentemente da escolha do suporte, me interessa a representação da cor branca nas cenas. O que chamamos de branco, ou de luz é sempre constituído por cor — um branco de uma cumbuca de porcelana é representado com qual tom? Com quais tintas simularia seu volume (e, conseqüentemente, suas sombras)? Esse raciocínio, de que o branco não é um mero brilho, que essa cor deve ser cuidada, pensada, me leva a interferir quase sempre sobre essa alvura oferecida de forma passiva pelo suporte.

Por outro lado, interessa-me também relacionar as cores de figuras com o fundo. Talvez até, a palavra fundo carregue a conotação de coadjuvante da pintura e não é dessa maneira que o trato. Construir a pintura de forma abrangente, na qual o fundo muitas vezes é pintado antes das figuras parece-me mais importante, de tal modo que é ele quem passa ditar a essas formas. O ajuste que o fundo impõe sobre elas é o que me move a pintá-lo tanto quanto as figuras; por isso nem sempre me satisfaço com a brancura do suporte evidente.



61. Estágio inicial da aquarela *Mosqueadas 3*, 2022.



62. *Para Rapha*, 2022. Aquarela sobre painel de madeira preparado com gesso de carbonato, 19 x 15 cm.

Sobreposições: Carrossel

Carrossel é o nome desse grupo de aquarelas e faz alusão ao movimento de um brinquedo giratório do parque de diversões. São imagens compostas por figuras de cavalos não pintadas, coloridas apenas no fundo e seguidamente sobrepostas por outras figuras rotacionadas e coloridas da mesma maneira (apenas pelo fundo). Essas operações se assemelhavam a um jogo, no qual o objetivo era chegar a um adensamento cromático, alcançado pela sobreposição de camadas de uma paleta reduzida (dois ou três matizes no máximo), mas que permitisse escalonamento tonal.

À esquerda, (figura 62), a pintura é constituída por uma combinação exclusivamente verde, que se iniciou com um tom mais claro e bem transparente (*maygreen*) e, por cima, sobreposições de *hooker's green*, que além de mais escuro é mais opaco. Nessa composição fica pouco evidente o giro da figura dos cavalos que estão nas camadas anteriores. Isso possivelmente se deu pela presença do gesso do suporte, que fez com que as transparências ficassem menos evidentes. Noto que, sobre o gesso, apesar da aquarela ser absorvida por ele, grande parte da tinta se mescla às adições posteriores, deixando as sobreposições encobertas.

Por esse motivo, preferi realizar as outras pinturas sobre o papel *arches*, que aceita muitas camadas e permite que as transparências fiquem registradas. Em contrapartida, assim como na pintura ao lado, o branco central que aparece no corpo dos cavalos é deixado propositadamente de modo a fazer contraste entre as áreas seguidamente pintadas e uma área iluminada e não pintada.

Do ponto de vista cronológico, as aquarelas *Carrossel* não foram as últimas que fiz, mas escolho encerrar esse capítulo com elas por terem sido o conjunto que abriu caminho para que eu pudesse pensar as gravuras que serão apresentadas em seguida e que levam o mesmo título. Entretanto, para além das possibilidades de combinações formais que essas imagens despertaram, elas, por si, apresentam uma textura cromática a qual mantenho constante admiração. Sua aparência aveludada é fruto de inúmeras demãos de tintas, possivelmente mais de dez, todas feitas em intervalos de um dia para o outro, com o intuito de permitir que a tinta secasse totalmente e, a cada camada, aplicando-lhe a tinta cada vez mais concentrada, através de uma pincelada cada vez mais delicada, de modo que não interferisse na camada de baixo.

A aquarela *Carrossel Azul e Marrom* (figura 63), foi idealizada com base em uma de minhas paletas favoritas — as combinações dessas duas cores. Inicialmente imaginava que fosse atingir um fundo acinzentado mas, talvez pela escolha de um azul mais claro, começando por um turquesa, seguido por cerúleo e intercalando-o com marrons mais avermelhados como o siena queimado, surgiu um cinza quase esverdeado ao final. Nessa aquarela a figura do cavalo foi seguidamente girada em 90º, o que resultou numa área branca bem pequena (uma pata na parte direita do cavalo marrom). Talvez, olhando apenas para a imagem final, seja difícil visualizar o processo no qual os cavalos ganham cor através do fundo pintando pela camada anterior, pois cada cavalo é formado pela pintura de sua área externa. A experiência dessa pintura me preveniu para as demais, pois esse acabamento manchado demais não era meu desejo. Essa mancha muito marcada é fruto de uma secagem desigual, decorrente de sobreposições feitas sem que o papel estivesse totalmente seco.

Já nas imagens seguintes, procurei dar mais tempo entre as demãos e me certifiquei que a diluição das camadas fossem aplicadas de forma gradual — comecei com a tinta bastante aguada e optei por tons claros como o verde (na figura 64) e o amarelo (na figura 65). Com o intuito de dar mais contraste para essas figuras (que foram giradas em apenas 180º), finalizei com uma camada bastante concentrada de azul ultramar, na primeira figura, e de vermelho de cádmio na segunda, sem tocar em ambas as figuras (o que não ocorria nas camadas anteriores). Esse jogo, de giro da figura, construído pela cor do fundo é um mote que me instiga e, ao final, apresenta uma deformação das figuras centrais, uma desconstrução da imagem do cavalo.

A vibração das cores que atingi é muito particular a esse suporte (um bom papel de aquarela), as demãos dosadas de forma gradativa demonstram que consegui realizar boas receitas para minhas tintas pois tanto o azul ultramar como o vermelho de cádmio são meus.

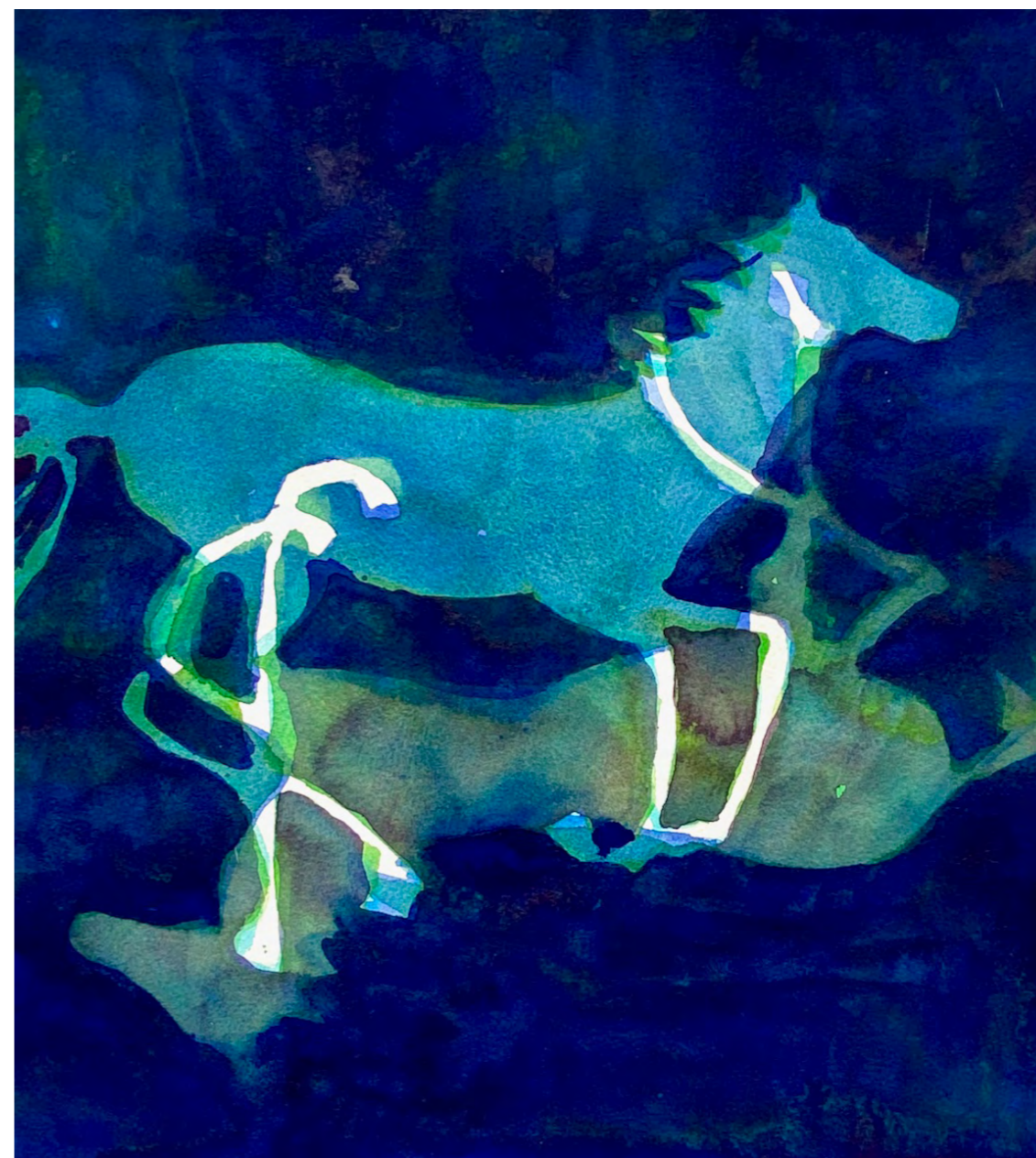
A desconstrução dessa forma — o *Cavalinho* rotacionado e repetido de tal maneira que seu corpo se mescla com o anterior — é uma síntese do processo de elaboração da série do *Cavalinho*, que se iniciou pela curiosidade de se representar um cavalo, ganhou complexidade com a observação direta desse animal em movimento (que, por sua vez, alimentou ainda mais essa curiosidade) e foi seguidamente praticada. A ressonância dessa forma gerou uma perda dela, da mesma maneira que seria repetir uma palavra várias vezes até ela que ela perdesse seu sentido, até que seu som nos soasse estranho. •



63. *Carrossel azul e marrom*, 2022. Aquarela sobre papel arches. 37,5x38cm.



64. *Carrossel azul e verde*, 2022. Aquarela sobre papel arches. 37x34cm.



65. *Carrossel Vermelho e amarelo*, 2022. Aquarela sobre papel arches. 38x35 cm.

5. Água-tinta

A repetição da forma do *Cavalinho*, rebatida em sentidos e cores diferentes é a matéria central do conjunto de trabalhos que apresento a seguir. Trata-se de uma série de gravuras em metal impressas com combinação alternada de duas das seis matrizes que realizei nos últimos seis meses. Como um desdobramento das aquarelas do *Carrossel* (p. 93), na qual a imagem do cavalo é seguidamente sobreposta por manchas de aquarela, transpus essa mesma operação para a estampa: elaborei quatro matrizes de cavalos e duas paisagens e as combinei de várias formas, às vezes rotacionando, às vezes apenas sobrepondo, e variando suas tonalidades.

A gravura em metal não é uma técnica com a qual tenho intimidade. Apesar de ter tido uma formação e alguma prática entre 2009 e 2013, só retomei essa atividade recentemente por meio de um curso que atendo no Atelier Piratininga¹ com o artista Raphael Giannini (que me orientou na produção dessas estampas). A despeito da falta de familiaridade e do curto período em que venho produzindo essas imagens, elas encerram este estudo por apresentarem um desdobramento fortuito e proveitoso dele, além de darem uma vocação para a continuidade, uma vez que não estão encerradas.

A água-tinta é uma técnica de gravura em metal que apresenta uma aparência aproximada à mancha da aquarela e por isso foi o procedimento aplicado em todas as matrizes. LEVY e ROCHA (2011) assim a descrevem:

Esta técnica permite obter manchas com variações tonais, pois cria-se uma retícula após a aplicação de uma resina sobre a placa, a qual é posteriormente levada ao ácido. A resina em pó (breu ou asfalto) é depositada sobre a placa, que, depois de aquecida, faz o breu aderir à superfície. Aplica-se o verniz nas áreas que se desejam brancas. O mordente atua apenas sobre o metal exposto, entre as partículas da resina, produzindo diferentes tons proporcionais ao tempo de exposição. Durante este processo é possível isolar áreas já suficientemente gravadas para criar novas tonalidades. Trata-se de um processo extremamente delicado.

¹ O Atelier Piratininga se situa na Vila Madalena, em São Paulo, e está em operação desde 1993. Além dos gravadores que ali trabalham atualmente, muitos outros já passaram por lá ao longo deste período.

A água-tinta permite que se utilize o pincel para fazer as formas a serem gravadas, assim, nas seis placas desse conjunto, nenhuma é constituída por linhas. Digo isso não por me opor ao desenvolvimento de imagens com elas, mas apenas para ressaltar a correspondência que há entre estes trabalhos e as pinturas, sendo essas últimas as referências para a elaboração das gravuras.

Carrossel 1

As quatro matrizes² do *Carrossel* são compostas por duas duplas: duas matrizes que tem a imagem do *cavalinho* em negativo, chamadas de *Carrossel 1* (fundo pintado, *cavalinho* em branco) e duas no positivo (*cavalinhos* pintados, fundos brancos), o *Carrossel 2*.

Minha intenção era rebatê-las, ou seja, imprimir por sobreposição cada matriz, só que girando uma delas. Dessas duplas, uma sempre seria mais clara que a outra, para oferecer a possibilidade de transparência nos locais onde as figuras do *cavalinho* coincidem. Para tanto, cada matriz foi gravada com tempos diferentes, sendo que a mais escura permaneceu por mais tempo no ácido e a mais clara, menos. Para a gravação do *Carrossel 1*, lançamos mão da vedação direta com verniz — ou seja, a área pintada com o verniz seria a parte que ficaria em branco, sem gravação. As figuras dos cavalos galopando foram pintadas sobre as chapas já aplicadas de breu (que é o elemento que vai permitir a granulação da gravura e a formação da área manchada) sendo que cada forma é levemente diferente da outra, pois as desenhei livremente.

Para a realização das sobreposições, lançamos mão da possibilidade da combinação de duas cores, uma para cada chapa. Inicialmente imprimir a combinação de pretos (pois, como disse, uma chapa é mais clara, enquanto a outra é mais negra) mas também pudemos combinar uma chapa preta sobre a chapa sépia (como se vê ao lado, na figura 66).

O processo da gravura exige muitas etapas e descrevê-las me parece menos interessante do que ilustrar os passos da realização dessa sobreposição com algumas imagens do processo.



66. *Carrossel 1*, 2022. Gravura em metal. 30x30cm (mancha), 44x40cm (papel).

² Minhas matrizes são placas de cobre de 30x30cm — todas do mesmo tamanho para permitir uma sobreposição na qual o testemunho (o relevo marcado pela espessura da placa no papel depois de passar pela prensa) coincidissem.



67. (Acima) os dois estágios — inicial (à esquerda) e final (à direita) — da aquarela/ projeto da gravura *Carrossel 1*.



68. Pintura do cavaleiro com verniz na matriz (e as imagens de referência).



69. As duas matrizes *Carrossel 1* gravadas



70. Entintagem de uma da chapa em preto.



71. *Carrossel 1*, 2022. Impressão simples da matriz mais escura.

Carrossel 2

As estampas do *Carrossel 2* são compostas pela combinação de duas imagens do *Cavalinho* em outras posições de galope, só que no positivo (fundo branco, cavalos pintados). Para a realização dessas gravuras, empregamos a técnica do açúcar (como é mostrado na figura 73, p. 106). Essa técnica permite que o verniz (o vedante da chapa) não se fixe na área pintada com a mistura de tinta e açúcar, fazendo com que a figura se revele pelo negativo — ou seja, a gravação é feita se utilizando um raciocínio de elaboração pelo negativo, de modo que a imagem final tenha aspecto de composição no positivo.

Esse conjunto estampado remete ao seu título mais do que a dupla anterior, possivelmente por figurar duas imagens em sua versão mais evidente. O sentido de seu movimento é oposto ao do *Carrossel 1*, mas recebeu as mesmas combinações de cores (preto e sépia) e, assim como na versão com fundo gravado, o cavalo mais escuro revelava-se melhor por meio da tinta marrom enquanto que o mais claro, pela negra.

Inicialmente, elaborei esses dois grupos imaginando-os combinados entre si exclusivamente em suas duplas (positivo com positivo e negativo com negativo). Entretanto, ao efetivamente me deparar com a variedade de possibilidades de combinações que as matrizes proporcionam, os arranjei entre positivos e negativos também, como vemos nas figuras da p. 109.

As possibilidades de associações entre essas matrizes agregadas às aplicações de cores rendem uma gama bastante variada de estampas que nem de longe foi esgotada. O processo de extração dessas imagens através da impressão exige o conhecimento técnico de suas muitas etapas, as quais ainda amargo a falta de experiência. Muitas cópias são perdidas e as horas de aula são insuficientes para que eu consiga tirar mais do que três impressões num dia. Longe de ser uma queixa, essa constatação vem registrar que, apesar das imagens que vemos, mais que o dobro delas são cópias perdidas, algumas ainda guardadas na gaveta da mapoteca para uma possível intervenção, mas tantas outras já descartadas — a gravura é uma técnica exigente, porém encantadora já que proporciona justamente essa sensação de combinações ainda não realizadas.

Paralelo ao desejo de dar conta dessas tantas combinações de impressões, outras imagens também me pareciam urgentes de serem resolvidas, especialmente uma que tanto se repetiu na série dos *Cavalinhos*: a *Paisagem com Luar*, que trataremos em seguida.



72. *Carrossel 2*, 2022. Sobreposição de duas matrizes (em preto e em sépia) de água tinta. 30x30cm (mancha), 44x40cm (papel).



73. (esq. e acima): pintura com técnica do açúcar.
 74. (esq. abaixo): impressão da primeira matriz
 75. (abaixo): impressão das sobreposições.



76. Carrossel 2 - impressão da matriz mais clara



77. Carrossel 2 - impressão da matriz mais escura



78. Carrossel 2, 2022. Sobreposição de duas matrizes (ambas em preto) de água tinta. 30x30cm (mancha), 44x40cm (papel).



79. As quatro matrizes do *Carrossel* — a coluna da esquerda compreendem às figuras em negativo (*Carrossel 1*) enquanto que as da direita, ao *Carrossel 2*.



80. Combinação de estampas do *Carrossel* - versão 1 (preto e sépia)



81. Combinação de estampas do *Carrossel* - versão 2 (em preto)



82. Combinação de estampas do *Carrossel* - versão 1 (preto e sépia).

Paisagem com luar

A cena de um vale iluminado pelo luar é uma paisagem recorrente nessa série de trabalhos. Ela inicialmente fez fundo a um dos desenhos do *Salto do Cavalinho* (figura 12, p. 39) mas também aparece em diversas aquarelas (figura 40, p. 68; figura 44, p. 72 e na figura 49, p. 77). Para a gravação dessa cena no cobre, recorri a vários banhos por áreas: primeiro isolei tudo que não fosse montanhas e pintei, com a técnica do açúcar, as linhas desse relevo. Depois dessa gravação, reservei as montanhas e o círculo para pintar o luar e a planície com a técnica do lavis (que se assemelha muito à aquarela, pois o ácido é aplicado diretamente sobre a chapa com um pincel). A matriz finalizada pode ser vista na página seguinte (figura 84) assim como sua cópia.

A meu ver, essa paisagem impressa avulsa não me deixa totalmente satisfeita: desde sua idealização a via como um fundo para ser estampado junto da figura do *Cavalinho* em negativo. Ela foi imaginada quando fiz as primeiras impressões do *Carrossel 1* — almejei criar uma cena na qual o *Cavalinho* a revelasse apenas em seu corpo (que, de certa forma, atingi ao sobrepor a paisagem em sépia com o *Cavalinho* em preto, como na figura 87, p. 113).

Na impressão da combinação das matrizes *Carrossel 1* com a *Paisagem com Luar* alcançamos duas atmosferas muito diferentes quando as cores das matrizes foram trocadas: na imagem *Noite 1* (figura 83, p. 111) a matriz do *Cavalinho* é sépia, enquanto a *Paisagem* é preta — revelando assim um luar alaranjado. Já na *Noite 2*, o luar sofre um apagamento, já que é a placa do *Cavalinho* que está em preto e que acaba por velar a paisagem.

No jogo de estampas *Dia* (figura 86, p. 112) a imagem da *Paisagem* se revela com mais nitidez e exige uma qualidade maior na sua tiragem, já que o *Cavalinho* do *Carrossel 2* é positivo e deixa grande parte da *Paisagem* exposta. Como não há sobreposição de cor sobre a área da figura circular, essa lua toma um aspecto mais solar por ficar branca, e, o céu, claro.

De todo modo, seja na sobreposição da figura do *Cavalinho* em negativo seja na figura positiva, me agrada vê-lo em sobrevoos sobre a paisagem. Ao contrário do quadro 9 do desenho *Salto do Cavalinho* (figura 12, p. 39), na qual ele tem um piso abaixo de si, aqui nessas estampas, ele se encontra bem acima do chão e não tem onde (nem motivos para) pousar.



83. *Noite 1*, 2022. Sobreposição de duas matrizes (em preto e em sépia). Água-tinta. 30x30cm (mancha), 44x40cm (papel).



84. Matriz da Paisagem com Luar. 30x30cm.



85. Paisagem com Luar, 2022. Água tinta. 30x30cm.



86. Dia, 2022. Sobreposição de duas matrizes (em preto e em sépia).
Água-tinta. 30x30cm.



87. Noite 2, 2022. Sobreposição de duas matrizes (em preto e em sépia) de água tinta. 30x30cm (mancha), 44x40cm (papel).

Ateliê e Ateliê com Cavalinho

Outra cena recorrente na série do *Cavalinho* é meu ateliê. A água-tinta *Ateliê* (figura 88, página ao lado) é uma imagem que se assemelha muito à aquarela que lhe serviu como referência (figura 37, p. 63) pois a composição é bastante similar. A gravura é feita de sete tons de cinza, o preto e o branco — ou seja, oito banhos de ácido. Em cada banho, o verniz vedava uma das partes que se desejava mais claras. Esse processo se assemelha muito com o procedimento da aquarela na qual não pintamos as áreas as quais se deseja que o brilho seja mantido. No caso da gravura, deixa-se sem pintar as manchas destinadas a representação dos escuros.

Diante dessa cena de ateliê, chamo a atenção para alguns elementos. O primeiro é a janela principal, talvez o espírito da luz que entra em meu estúdio. Ela, na realidade é composta por muitos cabos, já que essa abertura se dá na altura dos postes de eletricidade que passam pela rua. Os suprimi porque gosto de imaginar esse ateliê recebendo apenas a copa da sibipiruna que me avizinha. Seus galhos, repletos de formigas e outros insetos atraem os mais diversos pássaros — sabiás, bem-te-vis, pica-paus e almas-de-gato. Galhos esses que crescem frondosos ao longo de um ano até que, eventualmente, sejam cortados pela companhia de luz com a justificativa de preservar a fiação. Essa janela padece da incerteza de por quanto tempo o verde dessa árvore ficará vivo nesse quadro.

Para dentro do ateliê, na parede lateral se vê minha produção mais recente — a série do *cavalinho*. Sempre gostei de quadros que tivessem quadros dentro deles e aprecio poder reproduzir esse jogo em minhas imagens.

O piso compreende um terço dessa cena. No ateliê se pode trabalhar descalço, por isso prezo pelos tapetes, e, nessa situação idealizada, os deixei livres, sem mesas ou cadeiras para permitir circulação. Ademais, essa não é uma cena avulsa: ela, assim como as outras estampas anteriores foi feita também para receber uma combinação com outras matrizes — esse espaço está desocupado para hospedar o *cavalinho*, que vem estampado na imagem seguinte, *Ateliê com cavalinho* (figura 66, p. 101).

Com esse trabalho encerro esse recorte, mesmo que apenas para fins do estudo no mestrado, pois a produção do ateliê segue em atividade — o *cavalinho* ainda sobrevoa o estúdio, esse texto e minhas imagens. •



88. *Ateliê*, 2022. Água-tinta. 30x30cm (mancha), 44x40cm (papel).



89. (Acima e à direita): estágios da gravação da matriz e da vedação com verniz.



90. Entintagem da matriz com preto.



91. *Ateliê.com cavalinho*, 2022. Água-tinta. Sobreposição de duas matrizes (preto e sépia) 30x30cm (mancha), 44x40cm (papel).

6. Considerações finais

Essa pesquisa pretendeu oferecer uma reflexão sobre um modo de operação no campo das artes visuais a partir de uma série específica de trabalhos. Aqui trato das questões específicas com as quais me defrontei seja no momento inicial da prática, quando o interesse pelo tema ainda era mais incipiente (e como o desenho deu vigor a essa escolha), bem como quando esses desenhos foram referência para a realização de outras imagens que, em sua quantidade e variedade, mostraram-se como um conjunto de trabalhos que puderam ser foco desse estudo. Quero dizer, com isso, que não realizei essa série para que ela fosse meu objeto de pesquisa, mas que o fato de eu estar já envolvida com a pesquisa (que, na época, buscava tratar da aquarela de forma mais abrangente) me fez perceber que eu poderia dissertar sobre um processo de trabalho específico desde seu início e que isso me instigava, pois me desafiava a produzir mais imagens para o conjunto bem como me parecia mais palpável escrever esse relato. Assim eu poderia tratar de uma condução específica de encadeamento de ideias e imagens e como elas se comportavam como referências para as seguintes, assim como as questões materiais que a circundavam.

O nome da série (e da pesquisa) em princípio fazia menção ao parque onde realizei os desenhos, Água Branca. Entretanto, toda vez que me reportava aos trabalhos, ou quando meus amigos se referiam ao que me viam fazendo, chamávamos de *Cavalinho*, uma palavra no diminutivo, de conotação infantil. Com efeito, lembro-me bem de passar horas em meu quarto os desenhando quando criança e imagino que muitas outras que se tornaram artistas também tiveram o mesmo encantamento por esses animais.

Não tenho muito claro o quanto a temática seguirá como o mote principal de minha produção, mas ainda a conservo como uma indagação, pois não considero que a tenha esgotado. Todavia, essa questão, já do começo, se apresentava mais como um pretexto do que efetivamente uma causa— inicie esse estudo tendo consciência de que a representação do cavalo em movimento já foi contemplada ao longo da história da arte. Mesmo assim, enquanto procuro elaborar uma justificativa para essa escolha, não encontro uma resposta mais elaborada do que dizer que fiz os *Cavalinhos* porque não sei desenhá-los. Os repeti tantas vezes e ainda mantenho o desejo de fazê-los porque não dei conta de figurar seu movimento. Entretanto,

e por outro lado, posso dizer que me satisfaço com as formas imperfeitas, com os corpos voando alongados ou refletidos e invertidos que realizei. Porém, se uma criança me pedisse que eu desenhasse num guardanapo um belo cavalo para ela, como ele ficaria? Eu, certamente, insegura. Em contrapartida, não foi para decorar uma forma que a estudei tanto — foi para poder ver como essa ressonância se daria mudando suas variáveis: suportes, tintas, cores, composições e enquadramentos. Era para contemplar as paredes do ateliê tomadas por um conjunto colorido fruto dessa repetição que pratiquei tantas vezes essas formas, não para ser capaz de dar conta dela.

O *Cavalinho no ateliê* é a imagem que mais representa esse empreendimento — minha vontade seria de tomar todo o estúdio com suas imagens, como se ele estivesse ali. No entanto, percebo ainda lacunas nessas paredes que podem ser preenchidas por mais pinturas, seja na cambraia (suporte que me gerou um grande fascínio), seja nas experimentações mais comprometidas com a tinta à óleo (que pouco explorei nesse ano) ou com a têmpera (que explorei somente fora do ateliê). As gravuras também pedem mais investigação, assim como os desenhos ao ar livre podem ser retomados.

O relato desse estudo se encerra sem que o trabalho apresente o mesmo desfecho. A produção se apresenta ainda aberta, em desenvolvimento, e seu tempo não é necessariamente circunscrito pelos compromissos acadêmicos. Entretanto, o fato de ter podido realizar esse conjunto de forma concentrada para o cumprimento da dissertação foi o que rendeu essa sensação de variedade de possibilidades — ao invés do trabalho se esgotar, abriu-se e essas frestas foram proporcionadas pela investigação em diversos suportes e combinações cromáticas. •

7. Anexo: receitas

Têmpera com gema de ovo

1 gema sem pele (18g aproximadamente)

1/2 do peso da gema em pigmento – este incorporado em água com uma moleta

3 gotas de fungicida (mertiolate, óleo de cravo ou lavanda ou nipagim)

Deve-se adicionar água às pinceladas para ajustar a viscosidade.

Têmpera com ovo inteiro e damar

2 partes (a medida é a casca do ovo) de ovo inteiro

2 partes de água destilada

Misture os ovos e a água numa garrafa e agite vigorosamente.

Adiciona-se a essa base:

1 parte de óleo de linhaça polimerizado (casca do ovo é a medida também)

1 parte de verniz damar (dissolvido em 1 parte para 3 de terebintina)

1 parte de fungicida

Novamente, agite a garrafa com todos os ingredientes.

Pode-se adicionar mais água às pinceladas bem como se pode engordar a tinta acrescentando-se gemas.

Laca de casca de romã ou casca de catuaba

receita baseada nas aulas de VALARINI, Denise (2021).

100 g da matéria-prima seca

30g alúmen de potássio

15g carbonato de sódio

óleo essencial de cravo ou mertiolate ou nipagim (agentes antimicrobianos)

Deixar a matéria-prima de molho por 24h com uma quantidade de água suficiente para cobrir o material. Durante esse período, esquentar a água sem deixar ferver por, no mínimo, cinco vezes. É fundamental que a água não ferva. Se isso ocorrer, deve-se descartar todo o material e recomeçar o processo. Deixe o material de molho coberto com um pano, ventilado.

Peneire esse material e descarte a borra. Retorne a uma panela limpa e aqueça novamente sem deixar ferver. Verta num recipiente preferencialmente de vidro (para se acompanhar o processo de decantação) e alto, como um pote de palmito de, no mínimo, 2L de capacidade.

Dissolva o alúmen de potássio em água e aqueça em fogo brando sem ferver. Adicione à matéria-prima. O alúmen de potássio é o ingrediente responsável por aglutinar os materiais.

Dissolva o carbonato de sódio em água quente à parte. Adicione essa solução lentamente no pote com a matéria-prima. Tome cuidado para que essa mistura não borbulhe e entorne para fora do pote.

Depois que a mistura parar de efervescer, misture com uma colher.

Deixe decantar por doze horas. Descarte a água clara que fica por cima. Adicione mais água e repita a operação por, no mínimo, três vezes, a cada seis horas.

Filtre essa mistura com um coador de pano mais duas camadas de voal. Descarte a borra. Adicione 10 gotas de óleo essencial de cravo ao líquido.

Deixe o líquido colorido secar num prato até se solidificar. Moa esse material num pilão (preferencialmente de porcelana) da forma mais fina que conseguir.

Aí está a laca. Ela pode ser usada como base para aquarela ou óleo.



92. Aquarela da laca da romã. (abril 2022)

Preparação de gesso carbonato de cálcio para painéis de madeira

50g de cola pele de coelho

1L de água

Deixar de molho por no mínimo 12h fora da geladeira.

Derreter em banho-maria pela manhã (após esse aquecimento, a cola forma uma gelatina quando esfria, que pode ser conservada em geladeira por três dias, mas esse é uma base bastante perecível).

Dar uma demão só da cola (sempre na panela em banho-maria), com pincel, em cada painel (não interessa o sentido).

Reserve a cola.

Pegue um pouco da cola e junte carbonato para fazer uma pasta (medida no olho, parecida com a massa corrida, talvez um pouco mais seca). Fazer essa massa separada numa cumbuca, vá completando à medida que precisar.

Aplicar essa massa com espátula contra a fibra da madeira, para entupir.

Tirar o excesso com a própria espátula, para não deixar muito marcado.

Pese o que sobrou da cola e adicione 35% desse peso em carbonato de cálcio. Acrescente o carbonato de cálcio lentamente sempre em banho-maria.

Aplicar demãos finas e cruzadas desse mingau (sempre em banho-maria) de cola com gesso com pincel até a panela acabar (em torno de 20 - 25 painéis pequenos para médios). O ideal é dar no mínimo quatro a cinco demãos. Se a demão for muito grossa, o material tende a trincar, trabalhar com ela sempre fina.

Pode se acrescentar um pouco da gelatina de cola quando a mistura ficar muito grossa. Não usar o final grosso, parecido com uma nata, da panela.



93. Preparação de painéis de madeira com gesso de carbonato (março 2022).

8. Referências

AUPING, Michael; HEILMANN, Mary e JONAS, Joan. On Both Sides of My Line: Susan Rothenberg's Early Horse Paintings. Catálogo da exposição. Gray, Chicago / Nova Iorque, 2021.

BROWN, David Blayney. Project Overview, 2012 in David Blayney Brown (ed.), J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours, Tate Research Publication, Londres, Dezembro de 2012. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/project-overview-r1109225>.

COSTA, Maria De Fátima; DIENER, Pablo e PERLINGEIRO, Max. A arte em expedições científicas no Brasil | Séculos XVIII a XIX, Partes 1 e 2. Vídeo apresentado ao vivo em 2020 e gravado. Em: Pinakothek TV. Disponível em: <<https://youtu.be/SKPELkudFzo>>.

_____. A Arte de Viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero. In: Revista Porto Arte: 76, Porto Alegre, v. 15, Nº25, novembro/2008.

BOGGS, Jean Sutherland (org.). DEGAS (1834-1917). Catálogo da exposição sediada pelos museus Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; The National Gallery of Canada, Ottawa; The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Arnoldo Mondadori Editori, Verona 1988.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. Atlas, or the Anxious Gay Science, The University of Chicago Press, Chicago e Londres 2018. Tradução Shane Lillis. Publicado no original como Atlas ou le gai savoir inquiet. Les Éditions de Minuit, 2011.

FINLEY, GERALD E. Turner: An Early Experiment with Colour Theory. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 30 (1967), pp. 357-366, Londres. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/750750>>

FUNDACIÓN JUAN MARCH. Paul Klee: Bauhaus Master. Catálogo de exposição [22 de março a 30 de junho de 2013]. Fundación Juan March, e Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2013.

GAGE, John. Color y Cultura – La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la Abstracción. Ediciones Siruela, Madrid 3ª ed. 2001. Trad. Adolfo Gómez Cedillo e Rafael Jackson Martín. Título original: Colour and culture. Practice and meaning from antiquity to abstraction. Thames and Hudson, Londres, 1993.

_____ Emulous Of Light: Turner's Colour Revisited - Palestra do Turner Medal, Inglaterra 2009.

GIANNOTTI, Marco. Pintura contemporânea — uma breve história. São Paulo: Nova Alexandria, 2021.

_____ (org.) Reflexões sobre a cor. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

_____ A imagem escrita. In: Revista ARS, publicação do PPG-AV/ ECA-USP: São Paulo, 2003 n.01.

LEVY, Kika e ROCHA, Cris. O que é uma gravura. Proac, São Paulo, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). A Pintura. São Paulo: Editora 34, 2006.

MAHEUX, Anne. An Analysis of the Watercolor Technique and Materials of William Blake in Blake/ An Illustrated Quarterly Spring 1984. disponível em <http://bq.blake-archive.org/17.4.maheux>

MAYER, Ralph. The artist's handbook of materials and techniques. Viking, Nova Iorque. 5ª ed. 1991.

MUYBRIDGE, Eadweard (1830-1904). Horses and other animals in motion. Minesota, NY: Dovera Publications, 1985.

NAKAGAWA, Rosely. Rubens Matuck: tudo é semente. São Paulo Edições Sesc 2017.

OLIVIA McEwan. A Dürer Retrospective Celebrates His Remarkable Drawings in Hyperallergic, January 3, 2020. Disponível em <https://hyperallergic.com/535654/albrechtdurer-drawings-at-the-albertina-museum/>

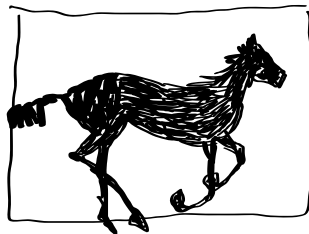
PARRAMÓN, Jose M. Vilasaó. The big book of watercolor. Parramón ediciones e WATSON-GUPTILL PUBLICATIONS / NEW YORK, 1985 Espanha, Barcelona.

PICCOLI, VALÉRIA. Field to Study. In: Catálogo da Exposição Picturing the Americas - Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic. Art Gallery of Ontario, Pinacoteca do Estado de São Paulo, e The Terra Foundation for American Art. Yale University Press:Connecticut, 2015.

VALÉRY, Paul. Degas dança desenho. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VINCI, Leonardo. El Tratado de la Pintura. Trad. Don Diego Antonio Rejón de Silva. La Imprenta Real, Madri, 1827.

WULF, ANDREA. A invenção da natureza : a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt. Título original: The invention of nature. Trad. Renato Marques. São Paulo: Planeta 1ª ed. 2016.



Esta dissertação foi composta em Fedra Serif A Pro e Fedra Sans Pro 9/13 e impressa pela Gráfica Copysset em papel Pólen 80g/m². Suas guardas foram impressas em monotipia pela autora no Atelier Piratininga e sua encadernação foi executada pela Nó Processos.

São Paulo, setembro de 2022.