

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

Paulo Renato Romero Costa

**CAMADAS, PROCESSOS E SEDIMENTAÇÃO:  
UMA REFLEXÃO SOBRE O FAZER, A COR E O TEMPO  
NA CONSTRUÇÃO PICTÓRICA**

**Porto Alegre**

**2023**

Paulo Renato Romero Costa

**CAMADAS, PROCESSOS E SEDIMENTAÇÃO:  
UMA REFLEXÃO SOBRE O FAZER, A COR E O TEMPO  
NA CONSTRUÇÃO PICTÓRICA**

Trabalho de Conclusão de Curso,  
apresentado ao Departamento de Artes  
Visuais, da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, como requisito parcial para  
obtenção do título de Bacharel em Artes  
Visuais.

Orientadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adriane Hernandez

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Bianca Knaak

Prof. Dr. João Carlos Machado

**Porto Alegre**

**2023**

## RESUMO

O presente projeto foi desenvolvido a partir de uma série de pinturas e desenhos, com foco nos processos poéticos. O objetivo é desenvolver e complexificar a fatura através da experimentação processual que, até o momento da conclusão deste projeto, acontece de formas distintas nos suportes tela e papel. Na tela, o trabalho inicia com um grau maior de planejamento, buscando-se ampliar o estudo e as possibilidades da relação entre o princípio criativo no meio digital (computação gráfica), onde são criados os “ambientes”, estruturas e a fase pictórica, mais livre, na tela. No papel, o trabalho se desenvolve de forma mais lúdica e experimental desde o início, através da pintura e do desenho, com menor ou nenhuma noção do resultado que será obtido. A sobreposição de camadas, o desejo das surpresas do acaso, o aproveitamento de materiais e resíduos numa relação entre desenho, pintura, desconstrução e reconstrução através de colagens e jogos. Na pesquisa e estudo de artistas referenciais que dialoguem com a pesquisa, busca-se o enriquecimento da poética, das experiências artísticas e do resultado estético que transmita subjetivamente as vivências que inspiraram os processos.

Palavras-chave:

Pintura; desenho; processo; poética; camada; índice; cor; tempo.

## LISTA DE IMAGENS

Fig. 1 .....	Monet, Caude. Catedral de Rouen .....	8
Fig. 2 .....	Monet, Caude. Tríptico Nenúfares .....	8
Fig. 3 .....	Romero, Paulo. Sem título. 50 cm x 70 cm .....	10
Fig. 4 .....	Romero, Paulo. Sem título. 38,5 cm x 44 cm .....	11
Fig. 5 .....	Romero, Paulo. Primeiros Testes. Exemplo 1 .....	13
Fig. 6 .....	Romero, Paulo. Primeiros Testes. Exemplo 2 .....	13
Fig. 7 .....	Romero, Paulo. Sem título .....	14
Fig. 8 .....	Romero, Paulo. Sem título .....	14
Fig. 9 .....	Romero, Paulo. Sem título. 34 cm x 49,5 cm .....	15
Fig. 10 .....	Máscaras que inspiraram as faces das estruturas em tela .....	16
Fig. 11 .....	O projeto em 3D .....	16
Fig. 12 .....	A projeção na tela .....	18
Fig. 13 .....	A pintura em processo .....	18
Fig. 14 .....	Romero, Paulo. Sem título. 50 cm x 70 cm .....	19
Fig. 15 .....	Romero, Paulo. Sem título. 50 cm x 70 cm .....	20
Fig. 16 .....	Romero, Paulo. Sem título. Grafite s/ papel e colagem. 42,5 cm x 118 cm .....	23
Fig. 17 .....	Detalhes da montagem .....	23
Fig. 18 .....	Romero, Paulo. Sem título. Grafite s/ papel e colagem. 69 cm x 100 cm .....	24
Fig. 19 .....	A pintura também como apoio para o trabalho .....	27
Fig. 20 .....	A “fase seca” do processo .....	27
Fig. 21 .....	Romero, Paulo. Sem título. Acrílica e colagens s/ papel. 70 cm x 148 cm. ....	28
Fig. 22 .....	Detalhes da montagem .....	28
Fig. 23 .....	Johns, Jasper. 0 Trough 9. 1961 .....	30
Fig. 24 .....	Pasta, Paulo. Sem título. 2012 .....	32
Fig. 25 .....	Senise, Daniel. 2ª. 2013 .....	32
Fig. 26 .....	Caeiro, Manuel. P1. 2016 .....	34
Fig. 27 .....	Laguna, Lucia. Entre a Linha Vermelha e a Linha Amarela nº 14. 2003 .....	34
Fig. 28 .....	Zerbini, Luiz. Onda. 2014 .....	36

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	5
A DESCOBERTA DO PROCESSO .....	9
A APLICAÇÃO NO DESENHO .....	21
O RETORNO AO PAPEL E À COR .....	25
DIALOGANDO COM AS REFERÊNCIAS .....	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	37
BIBLIOGRAFIA .....	39

## 1 INTRODUÇÃO

Quando fiz minha escolha pela pintura, sentia que possuía apenas o ponto de partida, mas sem ideia de que caminho trilhar ou que resultados poderiam ser alcançados. Esse sentimento sempre esteve presente em qualquer linguagem que tenha experimentado, naveguei por algumas até sair do Instituto de Artes quando mudei para um novo curso: o Design. Essa tentativa de buscar uma mudança para algo com maior relação com meu trabalho de Designer e Diretor de Arte em Publicidade, na época, pode ter sido, inconscientemente, um afastamento do desconforto provocado pela dificuldade de encontrar um caminho ou me encontrar como artista. Nos primeiros semestres, passamos por várias linguagens e, apesar de produzir trabalhos que poderiam ser considerados tecnicamente bem executados, tudo me soava falso, na forma e no discurso, e, esse último, posteriormente, percebi que era meu maior entrave. Quando substituí a preocupação com o discurso pelo mergulho no processo e no diálogo com a pintura em si, comecei a vislumbrar uma direção.

A passagem pelo Design foi rápida e logo voltei ao Instituto com a decisão de optar definitivamente por aprofundar os processos e buscar desenvolver um trabalho consistente. Os detalhes que envolvem o desenvolvimento do projeto artístico e como cheguei ao resultado que hoje apresento serão tratados mais adiante. Antes de chegar ao projeto propriamente dito, vale falar um pouco a respeito de como meu retorno e escolha pela pintura se deu e qual foi o gatilho que despertou a consciência sobre a pintura e que características deveriam ser pesquisadas e aprofundadas no sentido de encontrar uma forma autêntica de expressão artística.

A descoberta começou com a necessidade de realizar um trabalho específico sobre Claude Monet (1840/1926) e sua obra. O mergulho na sua história se tornou também um mergulho no Impressionismo, um conhecimento maior da importância do movimento e das rupturas provocadas por aquele que ajudaria a abrir os caminhos para o nascimento do modernismo. E, nesse sentido, pretendo fazer um recorte específico naquela que considero a característica mais importante desta fase específica da História da Arte que é a descoberta da pintura em si mesma. O maior desafio dos impressionistas foi romper com o padrão tradicional da pintura que ainda buscava esconder os meios e processos que a configuravam. Até então, parte da qualidade da pintura era a não evidência dos mecanismos empregados para realizá-

las como, por exemplo, a pincelada, seu aparente movimento e a materialidade da tinta. Ou seja, quanto menos pintura se pudesse identificar e mais detalhes da figura representada se pudesse perceber, melhor. Além disso, a importância do tema retratado poderia se sobrepor ao ato de pintar ou à obra em si. E foi a quebra desses paradigmas, realizada em anos de práticas artísticas atacadas pelo status quo da época, que tiraram o processo de pintar das sombras para a luz do protagonismo na arte. Como Monet mesmo mencionou sobre o ato de pintar: “O motivo não é o que é, mas o que a luz faz dele”. Cor é luz, nada mais que isso. A cor, na verdade, não existe, ela é o resultado da interação entre a luz, os objetos e os nossos olhos. A luz visível reflete sobre os objetos, sendo parte das frequências absorvidas e outras refletidas, dependendo das propriedades das superfícies. Um objeto que absorve todas as cores da luz visível e reflete apenas a luz vermelha aparecerá vermelho para nós. Da mesma forma, um objeto que reflete todas as cores aparecerá branco, e um objeto que absorve todas as cores aparecerá preto. Ou seja, toda experiência a partir da percepção da cor é absolutamente pessoal. Depende das condições de luz, do ambiente, da atmosfera e, principalmente, do observador. Isso vale tanto para a observação da natureza quanto para a observação de uma obra ou do seu processo.

Ironicamente, um processo ótico, a fotografia, uma prática nova que começava a dar conta da representação fidedigna do modelo no século XIX, foi o princípio do fim da arte que buscava trabalhar neste sentido até então. E foi trabalhando justamente levando-se em conta um outro processo ótico, a visão, que acabaria justificando os processos e pesquisas desenvolvidas pelos Impressionistas. A relação é simples: nosso olho foca numa posição central e afunilada, sendo a maior parte do nosso campo visual composto por visão periférica, ou seja, sem detalhes. A imagem é percebida com menos detalhes e cabe ao cérebro, ou seja, ao observador, concluir a composição da cena observada. E é justamente esse um dos princípios da obra Impressionista: menos detalhes dos elementos extra-pictóricos, eles não são necessários, ou fundamentais, e mais detalhes dos elementos pictóricos. Na época em que a fotografia surge, prova-se com a pintura, que uma obra com menos detalhes se torna mais próxima da fisiologia ótica humana do que tudo que foi produzido até então.

Outro princípio do Impressionismo é a cor, ou a percepção de que na natureza tudo é cor. Não existe jamais o branco, o cinza ou o preto absolutos. Tanto na natureza quando na pintura impressionista tudo é composto por cor. Nesse sentido, Monet foi

um mestre em desvendar seus mistérios. Justamente através da pesquisa sobre a cor que o modelo perdeu o protagonismo e este foi assumido pela pintura ou pela arte em si. No Impressionismo, a pintura ainda lida com a representação, mas essa se dá através de uma experiência mais pessoal e subjetiva do artista ao mesmo tempo que liberta os processos poéticos para que ganhem evidência, valorizando a pintura e o ato de pintar. O tema se torna mais um pretexto para pintar e para se investigar a pintura. Isso fica muito claro na série que Monet pintou da Catedral de Rouen, quando se mudou para um apartamento, em 1890, em frente à igreja e capturou o mesmo ângulo por cerca de 30 vezes (30 telas), cada qual com uma absorção de luz e atmosfera diferentes (Fig. 1).

A desconstrução do tema em direção à construção do universo pictórico é visível em seu trabalho e em todo o processo dos artistas que fizeram parte deste movimento. Essa investigação não começou com os franceses. Artistas como o inglês William Turner (1775/1851) já davam esses primeiros passos e a virada de rumo seria uma questão de tempo. Mas em Monet, percebemos mais claramente os primeiros passos de um percurso que, depois dele, chegaria ao abstracionismo. Isso pode ser nitidamente percebido nos seus últimos trabalhos realizados nos jardins de sua propriedade em Giverny no início do século XX: As Nenúfares (Fig. 2). O resultado de um mergulho cada vez mais intenso no ato de pintar, no diálogo com o trabalho e no processo. Três conceitos que são o tripé da investigação e pesquisa que trataremos a seguir.



Fig. 1:  
 Monet, Caude.  
 Catedral de Rouen.  
 1890/1894.  
 Óleo s/ tela.



Fig. 2:  
 Monet, Caude Tríptico Nenúfares.  
 1917.  
 Óleo s/ tela.  
 200 x 424.8 cm por cada painel.  
 200 x 1276 cm em conjunto.

## 2 A DESCOBERTA DO PROCESSO

Minha relação com a pintura é recente, iniciei em 2013 com meu retorno ao Instituto de Artes e venho focando o desenvolvimento do meu trabalho como artista nessa linguagem. No início não tinha ideia do caminho a seguir, apenas a motivação para pintar. Minha intenção sempre foi de desenvolver um trabalho com base na materialidade concreta das tintas, que fosse consistente, onde pudesse desenvolver um processo com o qual me identificasse. Após umas primeiras tentativas frustradas nessa linha, resolvi que o melhor caminho seria iniciar por modelos mais tradicionais de pintura, trabalhos figurativos onde eu poderia desenvolver melhor minha relação com os materiais, cores e processos (Fig. 3).

Nessa fase me preocupava menos com os temas e mais com a aplicação dos materiais e uma busca por aprimoramento técnico. Em alguns momentos, tentava abstrair um pouco usando o modelo ou referência apenas como ponto de partida visual (Fig. 4). Então, descobri duas coisas: a primeira foi que tonalidades fabricadas podem não se relacionar bem na pintura e constituir contrastes desagradáveis; a segunda foi descobrir que cores sobrepostas, que já se encontram sedimentadas, ainda podem mostrar sua força e ultrapassar camadas. Então tomei a decisão de que a partir dali trabalharia apenas com as primárias, construiria minhas cores e com isso produziria tonalidades originadas numa mesma base. O resultado foi cores que conversavam muito melhor entre si, além de um efeito secundário que foi um controle maior sobre a saturação sendo que prefiro os tons menos saturados.

Essa fase não se estendeu por muito tempo, pois já me sentia mais à vontade com as técnicas básicas e materiais. Nesse momento, o incômodo passou a ser: o que pintar? As referências aleatórias não me satisfaziam, alguma coisa me faltava, não havia um processo em desenvolvimento, uma investigação poética além da limitação que estava sentindo talvez provocada pela relação com o modelo ou o objeto de referência que ainda permanecia com presença intensa nessa fase da investigação.

Ainda acredito que todo o processo criativo se desenvolve a partir de referências, mesmo que subjetivas ou inconscientes, tudo é resultado de algo que precedeu, podem ser memórias ou experiências adormecidas que são despertadas através do processo artístico. Mas isso está longe de ser aquilo que chamamos de pintura ou desenho de observação, algo que não me estimulava além do processo de

investigação em curso naquela fase e um novo passo deveria ser dado na direção de construir um projeto mais pessoal.



Fig. 3:  
Romero, Paulo.  
Sem título.  
Acrílica s/ tela.  
50 cm x 70 cm.



Fig. 4:  
Romero, Paulo.  
Sem título.  
Acrílica s/ papel.  
38,5 cm x 44 cm.

Uma coisa eu tinha certeza, o que mais me absorvia durante o processo de pintar era a relação com as camadas, seus efeitos, suas surpresas, a forma como permitem a relação com as cores, as combinações, sobreposições e a construção das cores. Sentia, acho que de forma meio inconsciente ainda, que esse era o caminho que deveria trilhar, mas ainda pairava aquela dúvida na cabeça: pintando o quê? Foi então que, fazendo alguns testes sobrepondo camadas sem muita preocupação com o resultado, mas apenas com a intenção de experimentar efeitos e relações entre as cores, camadas e transparências, que o início do meu caminho se abriu. O resultado destes testes foram pequenas pinturas em papel onde finalmente eu via a materialidade da tinta, isolada do referencial narrativo, isso foi resultado de um procedimento diferente e que me agradava (Fig. 5 e 6). Pela primeira vez sentia fluência no trabalho, cada teste, cada investigação levava para uma próxima etapa. No processo, algumas coisas aconteciam sem intenção, produziam uma experiência que poderia ser usada posteriormente de forma intencional, criando uma sequência de acontecimentos e acúmulo de procedimentos que possibilitavam, cada vez mais, maior quantidade de recursos e, conseqüentemente, melhores resultados no trabalho. O início se deu basicamente tendo o papel como suporte e, além das tintas, passei a usar sobras, recortes, colagens, máscaras e mais tinta. Camadas de materiais, camadas de experiências (Fig. 7, 8 e 9).

O trabalho se dava no papel com uma fluência que me agradava, mas queria voltar para o suporte da tela e alcançar nele o mesmo nível de satisfação com o resultado que vinha atingindo até então. Mais uma vez a “sobra” e o acaso me mostraram um caminho a seguir. Os recortes e tiras de papel que usava como máscara para pintar também ficavam cobertos de camadas de tinta. Retângulos coloridos com massas de tinta que eram “cortadas” radicalmente pelas linhas do perímetro do retângulo (Fig. 10). Foi então que veio a ideia de definir áreas, faces e formas que serviriam de “pretexto” para o trabalho pictórico. E vi uma segunda possibilidade quando imaginei essas faces compondo volumes, perspectivas, profundidades, camadas de objetos e estruturas criando um ambiente tridimensional que serviria de base para a investigação pictórica. Então, resolvi juntar ao processo minhas experiências em design com softwares gráficos e projetar as bases estruturais em ambiente digital 3D (Fig. 11).



Fig. 5: Romero, Paulo. Primeiros testes. Acrílica s/ papel. 25 cm x 35 cm.

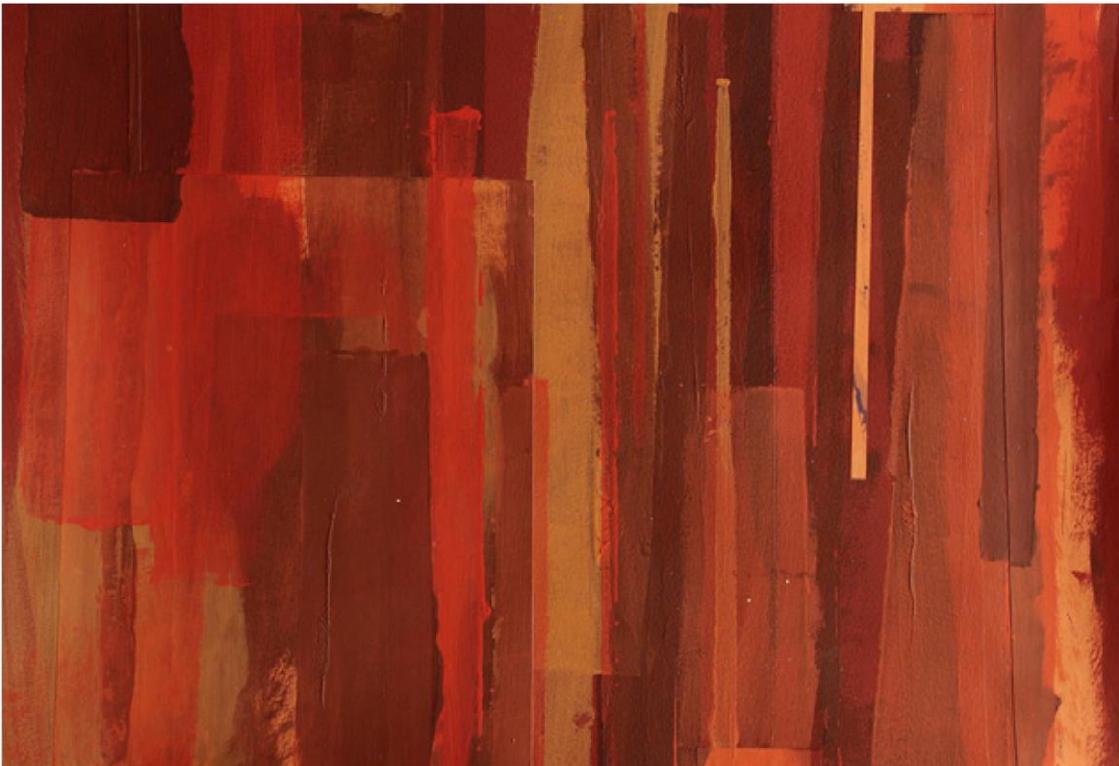


Fig. 6: Romero, Paulo. Primeiros testes. Acrílica s/ papel. 25 cm x 35 cm.



Fig. 7: Romero, Paulo. Sem título. Acrílica e colagens s/ papel.



Fig. 8: Romero, Paulo. Sem título. Acrílica e colagens s/ papel.



Fig. 9:  
Romero, Paulo.  
Sem título.  
Acrílica e colagens s/ papel.  
34 cm x 49,5 cm.



Fig. 10: Máscaras que inspiraram as faces das estruturas em tela.

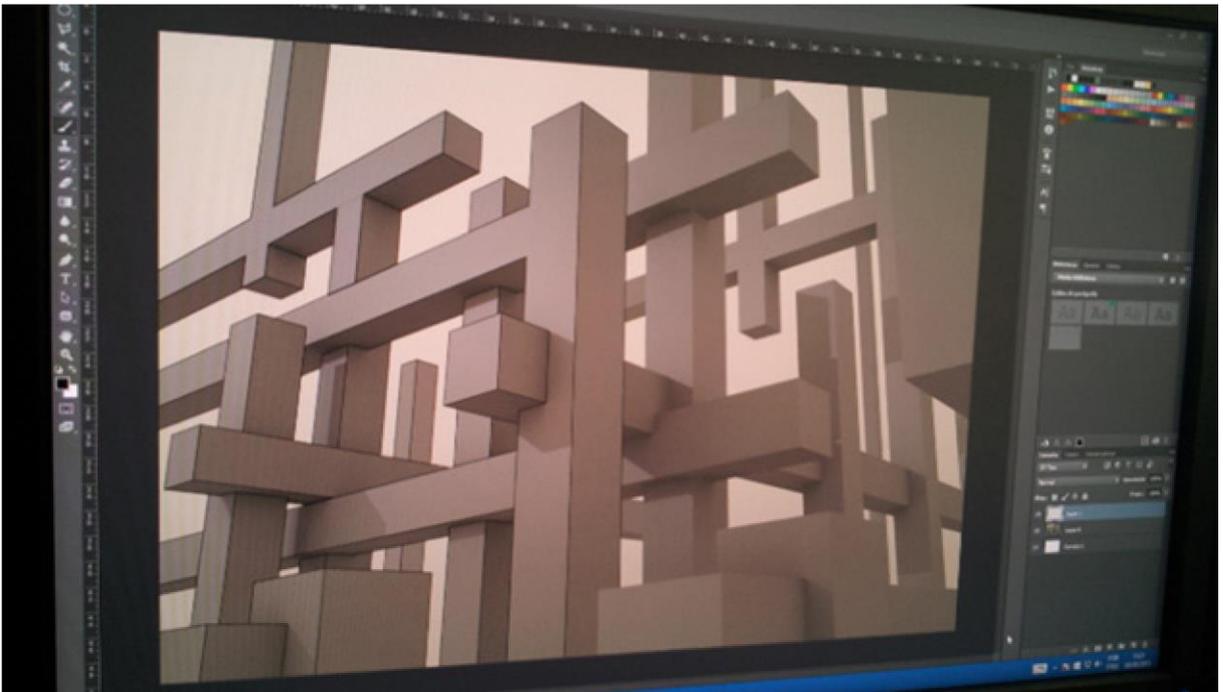


Fig. 11: O projeto em 3D.

Nesta fase do processo, a imagem base é composta em ambiente digital, depois que estou satisfeito com a forma da estrutura, essa é, a partir de um projetor, transferida para a tela (Fig. 12). Na fase de pintura, as faces da estrutura são isoladas com fita e as camadas de tinta vão sendo trabalhadas. As cores são definidas e produzidas instintivamente num primeiro momento e conforme o trabalho vai acontecendo, começa uma escolha dependendo das relações que vão surgindo. Forma e fundo são trabalhados intercaladamente e os resultados em um, vão direcionando os resultados em outro. É um processo dialético onde os primeiros atos da pintura são lançados sobre o suporte, esses produzem uma leitura e, conseqüentemente, uma resposta em forma de novas camadas e processos estabelecendo um diálogo com o trabalho (Fig. 13). Uma primeira cor ou textura pode ajudar a definir a próxima tonalidade a ser empregada e mesmo movimentos acidentais e inesperados podem ser percebidos, absorvidos e devolvidos, de forma consciente, como aprendizado e enriquecimento do vocabulário poético. A força pictórica da cor que remete a manchas e sedimentações produz um jogo com a linearidade dos limites das formas da estrutura. Camadas e profundidade acontecem tanto na sedimentação das cores quanto na composição das formas. Há sempre um diálogo em jogo: pictórico e linear, figura e abstração, digital e material, eu e a pintura (Fig. 14, 15).

Há um caminho de possibilidades longo pela frente. Considero este o primeiro estágio da pesquisa. A fase digital ainda possui muito campo de exploração não só no 3D, mas também com o acréscimo da fotografia, montagens e misturas. A fase pictórica me ensina constantemente novas possibilidades ao longo do processo. Pretendo trabalhar formatos cada vez maiores e, nesse sentido, com a ampliação das áreas de pintura, novas técnicas vão sendo descobertas. Em relação às cores, planejo criar cores específicas para determinados trabalhos e pintar com uma paleta mais definida e limitada. Encontrei o prazer na pintura quando descobri o processo e é bom saber que ele não se esgota.

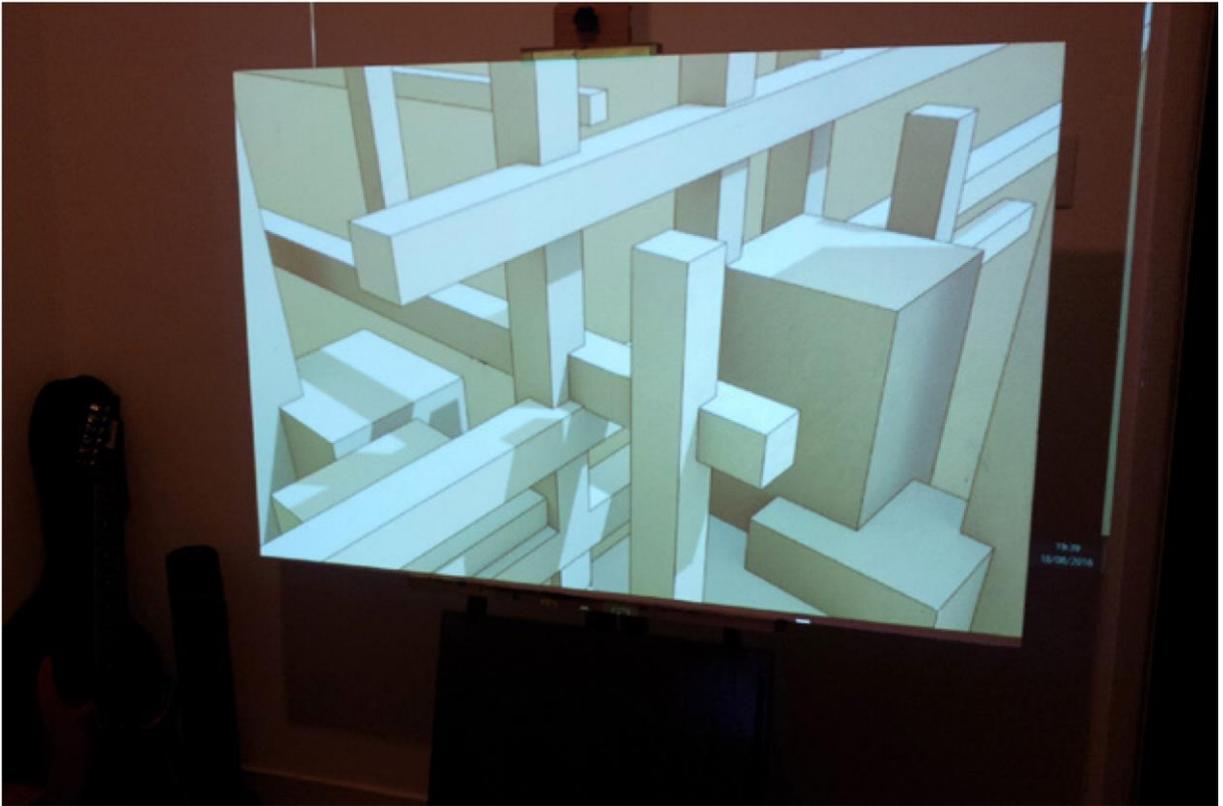


Fig. 12: A projeção na tela.

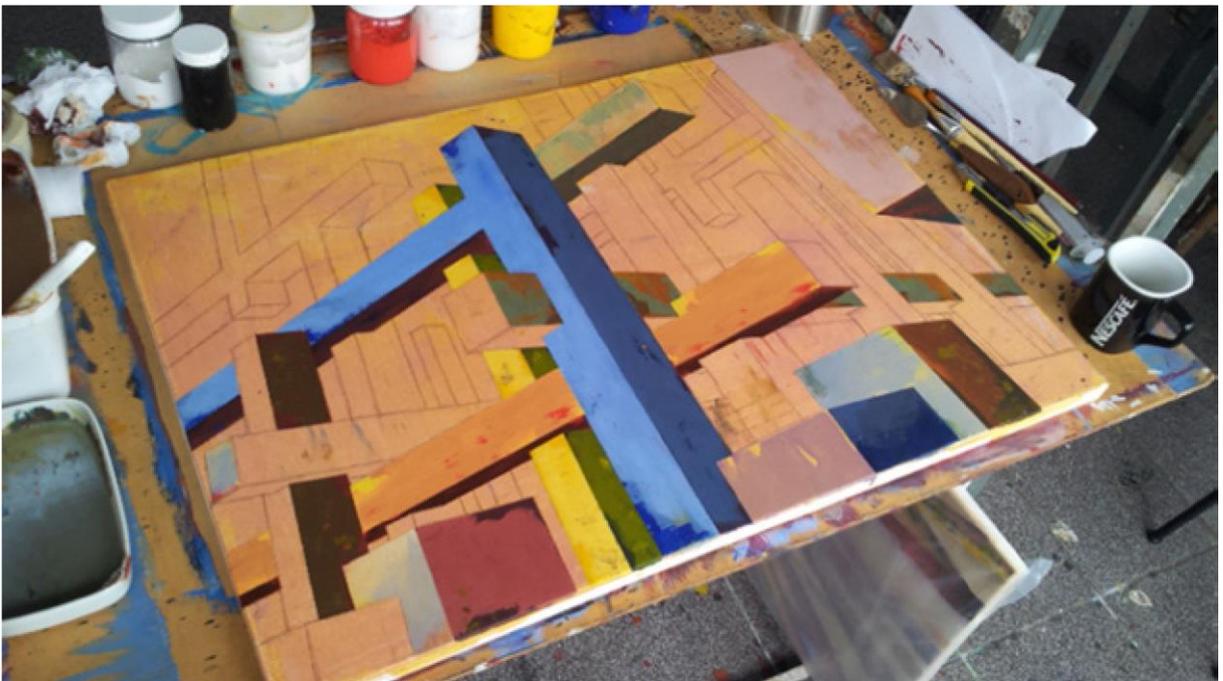


Fig. 13: A pintura em processo.



Fig. 14:  
Romero, Paulo.  
Sem título.  
Acrílica s/ tela.  
50 cm x 70 cm.

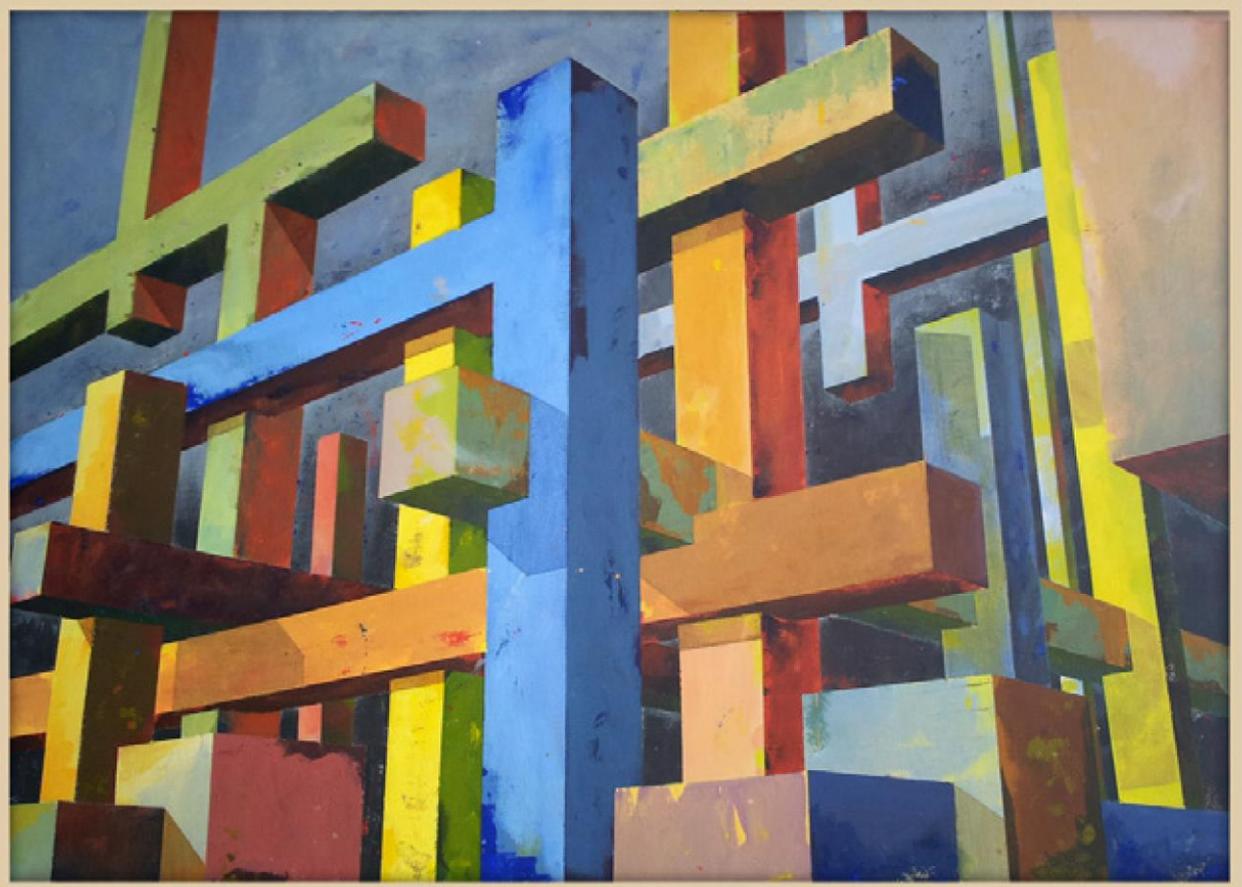


Fig. 15:  
Romero, Paulo.  
Sem título.  
Acrílica s/ tela.  
50 cm x 70 cm.

### 3 A APLICAÇÃO NO DESENHO

Um dos desafios que enfrentei no curso de desenvolvimento do trabalho e seus processos foi que até então estava realizando todas as minhas investigações no campo da pintura. As aulas na universidade sempre funcionaram como um combustível e estímulo para seguir experimentando e quando me vi diante da ausência de disciplinas de pintura disponíveis, fui obrigado a optar por alternativas de ateliê. Nesse sentido, a opção se deu pelo desenho naturalmente por ser a linguagem com que mais me relacionei ao longo da vida, mesmo que ela tenha ficado em segundo plano desde que me envolvi com a pintura.

Não queria que isso significasse um novo ponto de partida, mas que pudesse ser parte do processo em curso, algo que pudesse incorporar como mais um elemento de fatura, mas assim como na pintura o abandono gradual da dependência da referência ou modelo foi uma construção ou desconstrução pessoal das referências nas bases tradicionais, isso parecia se dar ainda de forma mais intensa no desenho, sendo que até então minhas experiências com ele sempre foram de caráter mais figurativo ou a partir de observação e representação.

Foi no desenho que o processo se deu de forma mais instintiva, sem praticamente nenhuma noção de onde aquele percurso me levaria. Assim como no início do processo na pintura, ainda numa fase figurativa, a intenção de produzir camadas me levaram a realizar os primeiros testes em papel manteiga e apreciei o jogo e as possibilidades de sobrepor as imagens com alguma transparência. Rapidamente, passei para um processo mais livre, buscando inicialmente referências ao redor que funcionassem de gatilho para o processo, passando para experimentações com a frotagem, capturando texturas dos pisos, paredes, móveis e objetos. A busca se dava também no espaço ao redor, onde, por exemplo, um conduíte sanfonado, uma espécie de cano flexível usado em instalações elétricas, praticamente esquecido no topo de um armário no ateliê, virou objeto de várias experimentações e formas de absorção de texturas.

Quem passava ao lado não fazia ideia do meu objetivo e eu muito menos. Esta é justamente a graça do processo: possibilidades e descobertas que vão sendo desvendadas e absorvidas ao trabalho, onde o resultado, muitas vezes me causam uma surpresa na experiência estética final. Depois de muitos desenhos realizados comecei a jogar com eles, sobrepô-los, misturá-los e foi lá nas experiências do início

da pintura no papel, com os cortes, colagens e montagens, que busquei a relação e percebi o quanto o desenho estava se desenvolvendo dentro de um mesmo tipo de processo, também nas relações com as camadas e sobreposições, com ou sem transparência. A impressão de que a ideia de juntar estes desenhos numa obra composta por peças com volumes parece ter surgido espontaneamente, no momento que planejava realizar os cortes para jogar com eles em um trabalho plano e único. Também pode ter sido algum tipo de ligação com as estruturas criadas nas pinturas em tela, mas isso é apenas uma especulação pessoal. O fato é que ao criar partes independentes para compor uma obra obtive também a possibilidade de trazer vida e movimento ao trabalho, já que ele pode ser montado de forma diferente tanto na ordem dos objetos quanto na forma final (Fig. 16).

A ideia da sequência do trabalho em partes e volumes já estava definida quando casualmente me deparei com algumas folhas de papel corrugado, um papel sanfonado usado para dar estrutura às laterais das caixas de papelão. Logo relatei aquilo com as texturas e padrões obtidos pelas frotagens com o conduíte e resolvi trazer este toque material ao trabalho. Com isso entendi que o processo está sempre em curso, mesmo fora do ateliê ou longe da obra em trabalho. Hoje, quando olho para ele, simplesmente não consigo imaginá-lo sem este detalhe tão significativo (Fig. 17).

O material produzido ainda possibilitou realizar uma peça mais próxima do que já havia experimentado na pintura em papel, como estava sendo pensado quando trabalhava ainda na obra anterior. Nele foi possível estabelecer o mesmo tipo de jogo, desconstrução e reconstrução. Me agrada a relação estabelecida entre os planos desenhados que na superfície se parecem soltos e aleatórios, mas que são seccionados traçando linhas divisórias que estabelecem uma ruptura entre áreas, uma estrutura composicional e de jogo, criando o fim de um padrão e o início de outro e que evidenciam escolhas mais objetivas dentro de um processo criativo mais subjetivo (Fig. 18).

A passagem pelo desenho, em especial pelo grafite, se tornou um percurso natural e necessário. É como se precisasse de um distanciamento da cor por um momento, aliviar o olho da saturação para retornar a ela com mais frescor e intensidade. Possibilitou uma atenção maior às texturas e aspectos composicionais. Talvez seja um processo parecido com aquele distanciamento que também se faz necessário quando deixamos o trabalho de lado para vê-lo no dia seguinte para uma experiência estética arejada do que aconteceu até aquele momento.

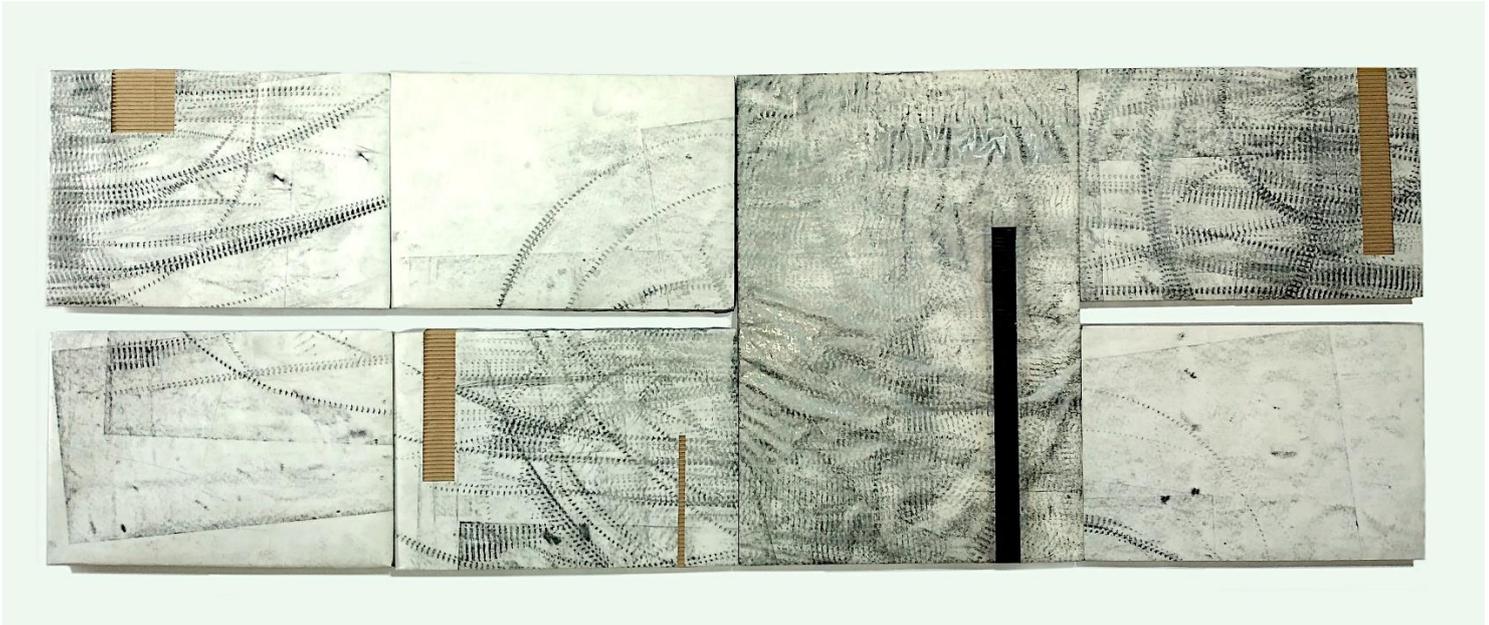


Fig. 16:  
Romero, Paulo.  
Sem título.  
Grafite s/ papel e colagem.  
42,5 cm x 118 cm.

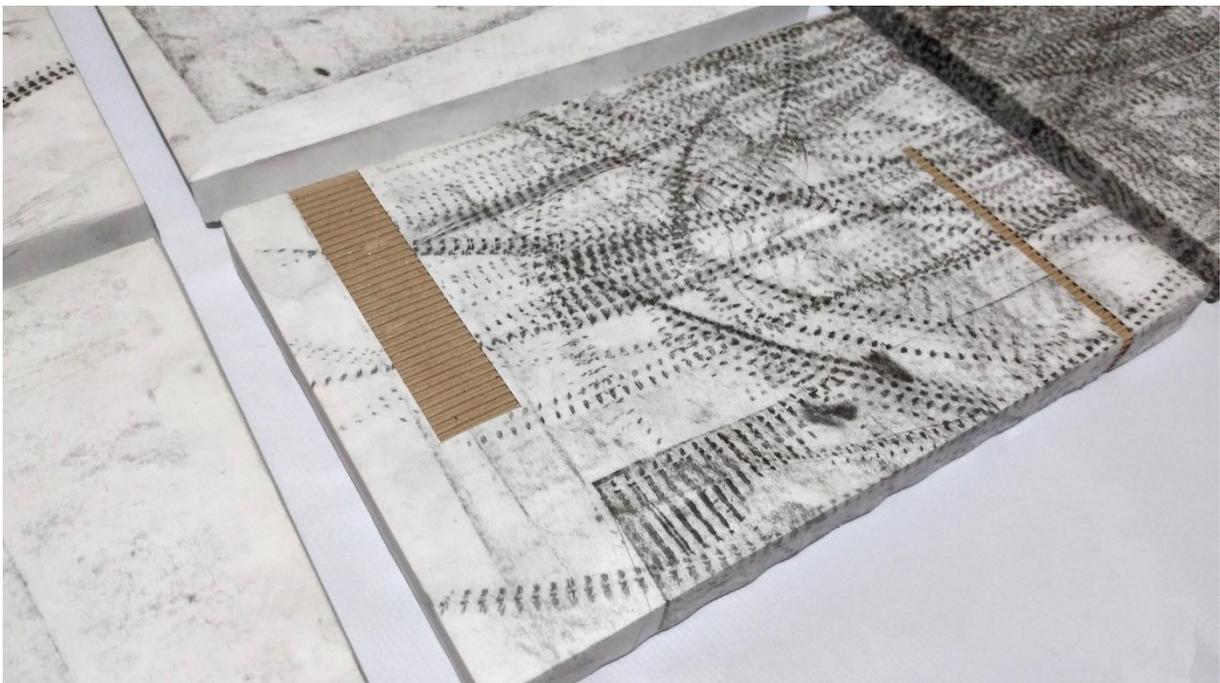


Fig. 17:  
Detalhes da montagem.

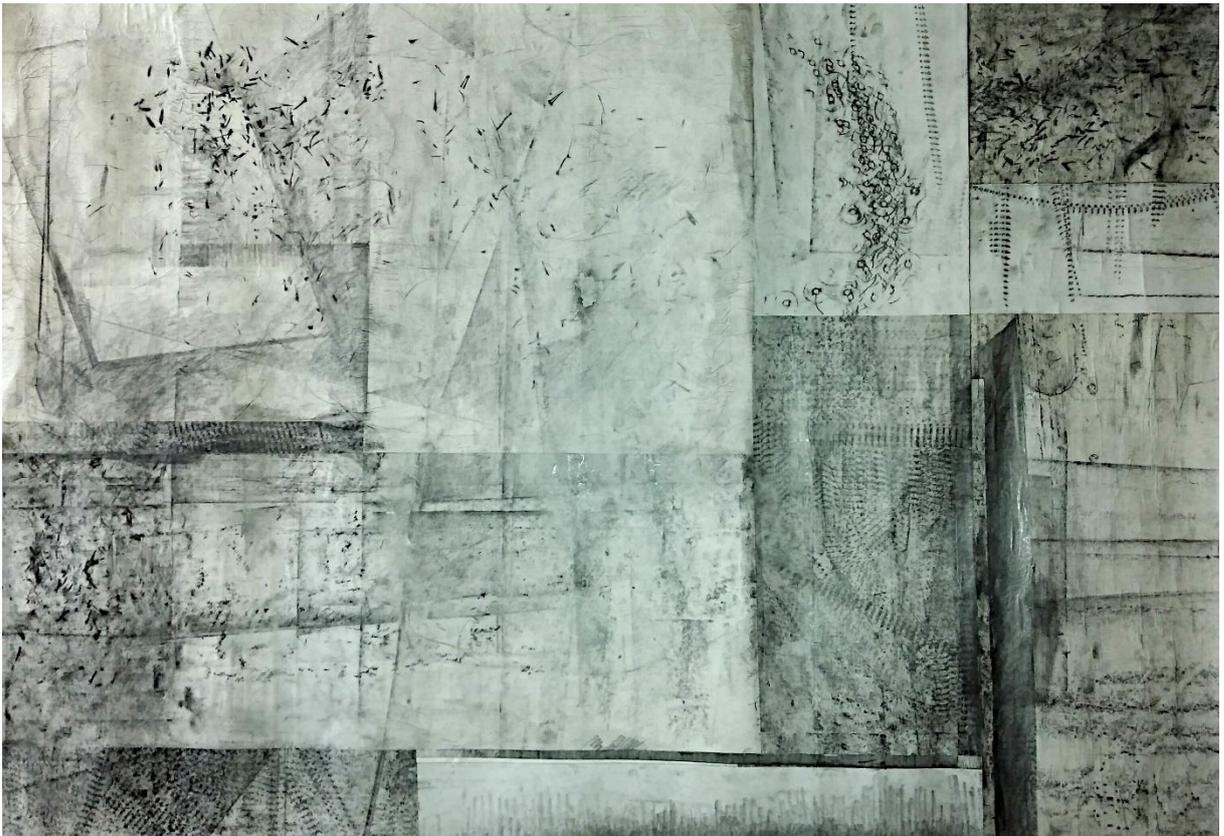


Fig. 18:  
Romero, Paulo.  
Sem título.  
Grafite s/ papel e colagem.  
69 cm x 100 cm.

#### 4 O RETORNO AO PAPEL E À COR

A experiência com o desenho e o grafite me levou às origens do processo quando comecei os primeiros testes de sobreposições de camadas no papel. O projeto inicialmente tinha a intenção de desenvolver mais as experiências com as estruturas na tela, mas esse retorno ao processo da obtenção de trabalhos que posteriormente são recriados em uma nova obra a partir basicamente de corte e colagem trouxeram a memória daquele momento inicial que parecia mais livre e lúdico. Depois que iniciei a fase das pinturas em tela, percebi que havia abandonado uma forma de fazer que me agradava na construção e no resultado.

Tenho ideias e planos para seguir o desenvolvimento na tela, ampliar a pesquisa além das estruturas e buscar as possibilidades que a relação com o suporte podem me proporcionar. Mas entendi que o projeto carecia de um trabalho final no papel e na exploração das suas possibilidades, além dos testes iniciais e pequenos formatos realizados até então, algo maior e menos contido no tamanho. Então, desta vez, decidi por dois caminhos: o primeiro foi seguir o modo de operação do trabalho plano desenvolvido com o desenho, mais focado nas texturas e composições e mais afastados das profundidades e formas que remetessem a algum tipo de representação, realizando pinturas com maior liberdade de experimentações e diálogo; o segundo foi reduzir a paleta de cores e construir um trabalho mais limitado em variações tonais, diferentemente dos trabalhos em tela e que, na verdade, eram uma característica das primeiras experimentações em pequenos formatos no papel na fase inicial.

Mais uma vez estava diante de folhas em branco, de todo o material e com pouca noção dos resultados que seriam obtidos. Resolvi partir do início, ou melhor, com o espírito do início de todo o processo, criando algumas máscaras de espessuras variadas e aplicando a cor. A escolha foi por um verde de pouca saturação, em camadas de sobreposições, buscando construir zonas de leve transparência que revelam a camada abaixo aplicando cargas maiores de emulsão acrílica à tinta para produzir este efeito. O primeiro trabalho não me agradou e fiquei um pouco frustrado se conseguiria dar no formato maior os resultados satisfatórios que obtive nos menores. Com áreas maiores, a pincelada não deslisava macia como na tela, os derrames não fluíam como esperava e o uso da emulsão como cola, que pareceu tão eficaz nos formatos pequenos, agora deixavam tudo pesado. A tentativa de solucionar

o problema me veio de uma lembrança das aulas de gravura em que se umedecia o papel. Como ideia, parecia que tornaria tudo mais leve e resolvi aplicar e ver o resultado. Deu certo, e os próximos passos literalmente fluíram. Com um pincel, apliquei água em toda a folha e passei a trabalhar com ela totalmente umedecida. Esta técnica também pareceu minimizar um efeito desagradável do primeiro trabalho que foram as rugas demasiadas. Aqui literalmente água se combateu com água e tudo ficou mais plano. A umidade dos materiais que, aplicadas ao suporte seco, posteriormente causaram rugas e “pesos” indesejados, foram aliviados justamente com a aplicação da umidade no início do processo, como uma vacina.

Este trabalho me provocou uma nova sensação, de que as coisas se resolviam mais rapidamente e sem a necessidade de avançar com mais e mais camadas. Este era um conceito muito presente e marcante no início, mas que aqui perdeu força, pelo menos na realização desta peça especificamente. Logo senti vontade de partir para uma nova pintura, de experimentar coisas diferentes e um novo padrão tonal. Comecei por tons terrosos entre o ocre e o vermelho. Neste caso abandonei as máscaras, mais duras, e apliquei tintas mais aguadas com derramamento, mais fluidas, deixando o acaso trabalhar um pouco mais, capturando excessos com papel e aplicando em outras áreas por transferência e intercalando algumas massas mais lineares com pincel. As interferências nas tonalidades iam se dando ao longo do processo, clareando, escurecendo, aguando ou intensificando transparências com emulsão.

Outra característica interessante do processo criativo são os acasos e as decisões tomadas no percurso que não estavam planejadas. Neste caso, uma escolha tomada foi provocada pela limitação do espaço. Estava com pouca área de apoio para os materiais e manipulava com cuidado tudo ao redor das pinturas na mesa. Em determinado momento me dei conta que não fazia muito sentido ficar protegendo um trabalho que está aberto justamente ao acaso e aos acidentes. Sendo assim, passei a trabalhar de forma mais livre e ter a pintura também como apoio para o trabalho. Se a investigação é poética e o fazer protagonista, tudo é parte e está conectado (Fig. 19).

Quando decidi que possuía bases pictóricas satisfatórias criadas na primeira fase, era hora de partir para a segunda fase, que escolhi chamar de “fase seca”. É quando as tintas, pincéis, emulsão e água saem de cena e a mesa passa a contar com réguas, estilete, cola e as pinturas já livres de toda a humidade (Fig. 20). É uma nova fase criativa, pois a partir da observação das pinturas vou fazendo escolhas para

as primeiras áreas que serão aplicadas no trabalho final. É um jogo, a construção vai se dando a partir dos resultados que vão sendo obtidos e as escolhas de áreas, cores, partes maiores, menores, largas, estreitas, algumas quase linhas, acontecem como resposta a algo que primeiramente é dado no novo suporte. Mais uma vez, a relação de diálogo, pergunta e resposta se dá independente do suporte ou trabalho desenvolvido. Este processo vai sendo finalizado com detalhes que assumem um sentido de retoque. Pequenas escolhas e interferências que, na minha percepção, muitas vezes, dão sentido a tudo que está em volta ou por trás, da mesma forma como a matéria do papel corrugado foi integrada ao trabalho em desenho (Fig. 21 e 22).



Fig. 19: A pintura também como apoio para o trabalho.



Fig. 20: A “fase seca” do processo.



Fig. 21:  
Romero, Paulo.  
Sem título.  
Acrílica e colagens s/ papel.  
70 cm x 148 cm.

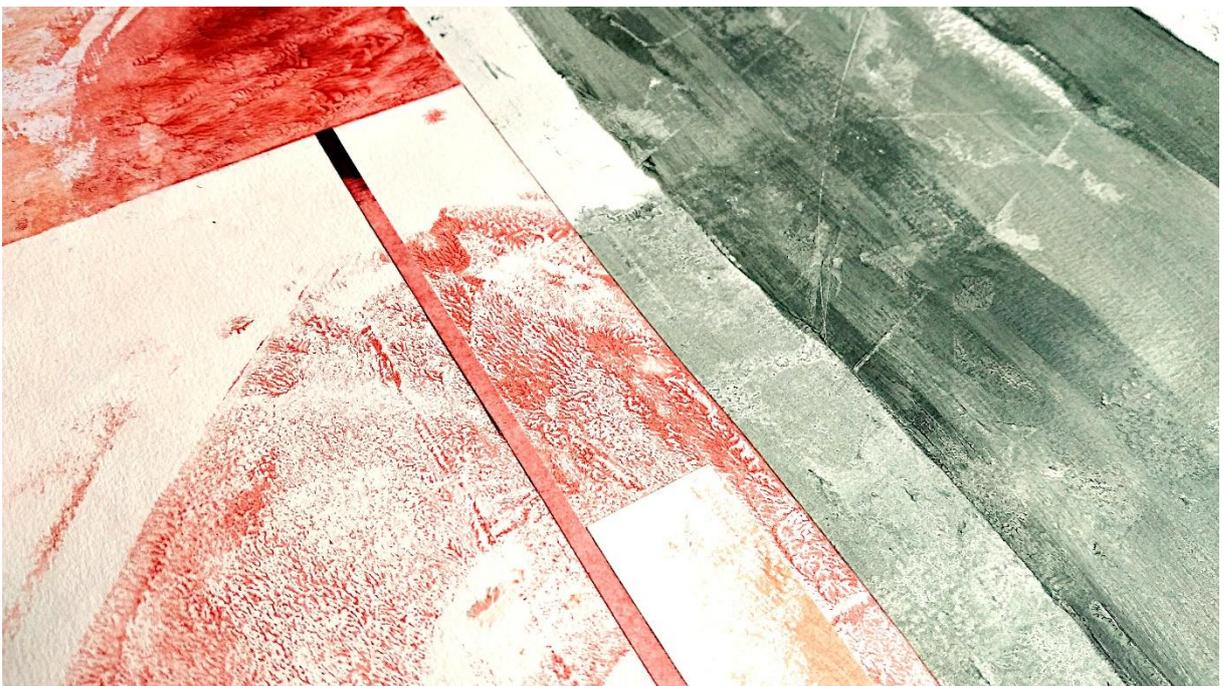


Fig. 22: Detalhes da montagem.

## 5 DIALOGANDO COM AS REFERÊNCIAS

Me considero um artista de modestas referências. O enriquecimento desta questão é parte do projeto em curso, pois entendo que isso reflete diretamente no enriquecimento do trabalho. No campo pictórico, vários nomes chamaram a minha atenção, mas minha memória e interesse por buscar mais informações a respeito se fixou em alguns nomes e, dentro deles, selecionei os mais significativos: Jasper Johns, Manuel Caeiro, Paulo Pasta, Daniel Senise, Lucia Laguna e Luiz Zerbini. Esse último, que já conhecia um pouco de sua obra, se tornou referência obrigatória depois que vi de perto seu impressionante trabalho, no Santander Cultural. No segmento teórico, me interesso mais frequentemente pelos escritos de artistas, sendo que meu interesse pela pesquisa poética me traz curiosidade sobre os processos daqueles com que me sinto identificado. Em alguns casos, percebi mais tarde, já em processo de trabalho, o porquê de determinados artistas terem me chamado a atenção em determinados momentos.

Considerando minha linha atual de trabalho, a primeira referência significativa que encontrei foi Jasper Johns (Fig. 23). Na época ainda não fazia ideia da linha que seguiria na minha pintura, mas sentia uma profunda atração pelas telas desse artista. Me encantava a forma como a mancha, a pincelada, ao mesmo tempo que pareciam tão casuais, naturais, transpareciam a técnica, a habilidade e a fatura. As formas sendo compostas com as relações entre as manchas e cores, a sensação de sedimentação, os limites entre uma área e outra da pintura evidenciados não só pelas cores, mas também pelas texturas provocadas pelas massas de tinta muito bem observadas em trabalhos monocromáticos. Entendia que esses sentimentos e interesses em relação à pintura já estavam em mim, mas não sabia ainda como fazer disso um trabalho.

Paulo Pasta também já havia me provocado uma curiosidade especial, tive a oportunidade de ver suas obras de perto em uma exposição na Fundação Iberê Camargo. Das suas pinturas me interessei especialmente pelas cores, a abstração e a força de todos esses elementos em grandes formatos, a sensação de penetrar e ser penetrado pela obra, a referência dos trabalhos com variações tonais muito sutis, que revelam uma pesquisa de cor minuciosa e me transmitem transparência.



Fig. 23:  
Johns, Jasper.  
0 Trough 9.  
1961.  
Tate Gallery, Londres.

Hoje, Paulo Pasta é uma de minhas principais referências em relação à pesquisa da cor e suas aplicações, pois, como já citei em minha justificativa, gosto da experimentação e da construção de minhas tonalidades e das relações entre as que se manifestam na pintura. Um pouco sobre isso, Paulo Pasta nos diz:

Quando penso na cor, também penso na forma (assim como também a cor só existe em relação à outra). Não as dissocio na elaboração do trabalho. Sempre gostei das cores que guardam luz, e nesse aspecto reconheço um ponto de união entre as pinturas anteriores e as atuais. Minhas cores são compostas, vêm de uma paleta derivada, isto é, são cores feitas a partir da paleta física, das cores físicas. Gosto delas quando abandonam suas características mais industriais, quando passam pelo processo da experiência, quando podem vir a se transformar em outras, quando se modificam pela vizinhança, quando somaram e sofreram mutação. (PASTA, 2011: 68)

Seu trabalho passa da mancha “despreocupada”, que aparece de forma mais indicial e material em fases anteriores, tendo como limite apenas a borda do quadro, para sua fase mais contemporânea com divisões em áreas, em campos, onde a experiência da cor acontece. E conhecendo melhor os seus processos, percebo que me identifico muito com a forma detalhada e cuidadosa da pesquisa e o quanto isso absorve o artista. Às vezes desconfio que me sinto mais interessado pelos processos do que pelo trabalho em si (Fig. 24).

O português Manuel Caeiro e Daniel Senise surgiram no meu caminho mais ou menos na mesma época. Meu trabalho já trilhava o rumo atual e foram referências indicadas por colegas que me sugeriram seus nomes. A identificação foi imediata e logo passei a buscar mais sobre a poética desses dois artistas.

Senise apresenta um trabalho menos pictórico, seu processo se dá pela retirada de texturas de superfícies como pisos, paredes, madeira, recolhendo tudo que estiver sedimentado ali, em telas de algodão embebidas numa mistura de água e cola, uma relação de processo parecida com a que percebo nas frotagens dos meus trabalhos com o desenho. Este será o “pigmento” usado para a construção do trabalho e a criação das formas, Daniel não usa tinta. A camada e a sedimentação acontecem de forma natural e são apropriadas pelo artista (Fig. 25). Nos meus trabalhos em tela, minhas estruturas tridimensionais se identificam com as suas, sendo que as minhas se encontram numa fase mais pictórica, relacionadas com a pintura a partir da experiência das cores. Nos recortes e colagens de seus trabalhos vejo semelhanças com meus processos no papel que resgato na conclusão deste projeto e nesta fase do processo.



Fig. 24: Pasta, Paulo. Sem título. 2012.



Fig. 25: Senise, Daniel. 2A. 2013.  
Monotipia em tecido e médium acrílico sobre alumínio.  
230 cm x 310 cm.

De todas as referências artísticas, são as superfícies de Manuel Caeiro que mais se aproximam da minha fase de trabalho atual. As placas que sugerem a sedimentação de camadas de tinta, manchas e ação do tempo, numa rica relação de cores são combinadas com formas estruturais, blocos, tábuas, cavaletes e nos indicam a construção ou desmonte de algo. Muitas vezes a construção de um novo processo depende do desmembramento de um processo anterior. As chapas empilhadas ou segmentadas são também como várias telas se relacionando umas com as outras (Fig. 26).

Uma contribuição importante ao meu processo que obtive vendo o trabalho de Caeiro foi que não precisamos de grandes variações em todas as áreas do trabalho. Se torna mais interessante a combinação entre áreas de maior e menor variação tonal. Uma massa tonal grande com pequenas interferências de camadas anteriores ou superiores. Esta é uma relação que continua em pesquisa e aprimoramento.

Tanto em Caeiro quanto em Senise encontro a identificação com a relação da textura sedimentada além das formas e estruturas que compõem seus trabalhos. Um jogo estrutural que, na maioria das vezes, remete a coisas tão básicas na construção como chapas, blocos, colunas e vigas. Um jogo de ordem e desordem, de começo e fim, ou apenas de um processo em curso. Mas, no meu caso, vejo um resultado mais físico e factual e menos representativo.

No processo de Lucia Laguna, encontrei conexões além da pintura em si. Lucia, assim como eu, teve um início tardio, após os 50 anos. Eu, apesar de sempre ter tido contato com o desenho e a arte digital através da atividade profissional como designer, iniciei meus passos na pintura bem além dos 40 anos. Quando Lucia fala sobre seu trabalho, a sintonia é imediata, pois no seu discurso transbordam termos como acaso, acúmulo e processo. Para ela, o acaso também é bem-vindo e incorporado ao fluxo poético. Camadas e acúmulos vão traçando o diálogo que constrói o caminho que, visto como um processo, para ela (e para mim), também é a razão de ser da pintura. Isso não quer dizer que o resultado estético seja menos importante, mas ele não seria o que é se não fosse a consequência de uma jornada guiada pelo processo. Cada passo do caminho que um trabalho percorre é o que determina o sentido dos passos seguintes e, conseqüentemente, do seu resultado (Fig. 27).

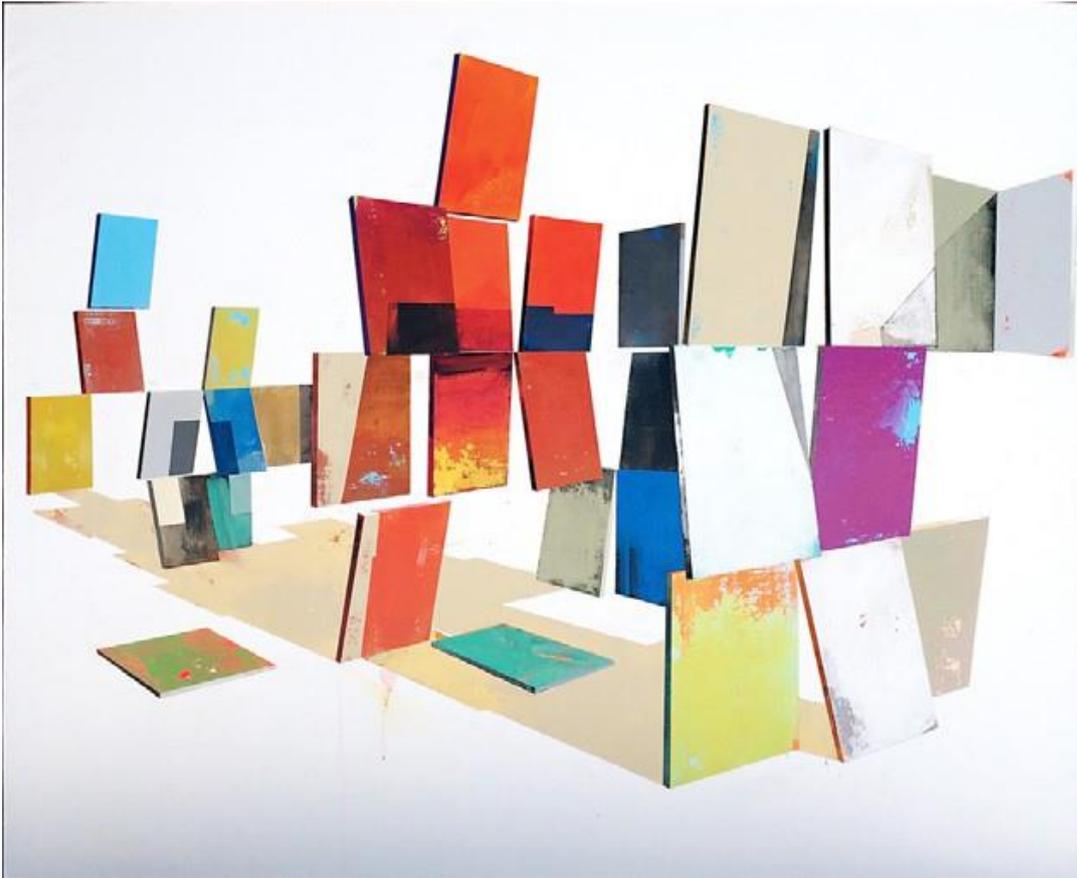


Fig. 26: Caeiro, Manuel. P1. 2016. Acrílico s/ tela. 135 x 165 cm.



Fig. 27: Laguna, Lucia. Série Entre a Linha Vermelha e a Linha Amarela nº 14. 2003. Acrílico e óleo sobre tela.

Outra característica do processo de Lucia que identifiquei no meu é o trabalho a partir de algo realizado anteriormente. Lucia utiliza telas previamente pintadas por artistas assistentes e, a partir delas, realiza a sua intervenção e processos sobre esta base. No meu caso, nos trabalhos realizados em papel, as bases são construídas por mim mesmo como obras independentes e que posteriormente são utilizadas na criação de algo novo.

Luiz Zerbini é uma aquisição recente como referência. Já conhecia seu trabalho, mas acabei deixando de lado investigações mais aprofundadas. O contato direto com suas obras na exposição do Santander me mostrou que existe muito mais a descobrir, aprender e investigar nesse artista do que eu poderia imaginar.

Zerbini joga com o figurativo e abstrato de forma genial. Há uma relação de processos e temas nas duas linhas de trabalho. Mesmo no figurativo, trata a composição de forma a criar imagens que parecem pertencer a um mundo paralelo. As camadas e sobreposições são intenções evidentes do artista. Cada camada torna-se base para uma nova, com novos elementos e, conforme indicação do próprio artista, chega o momento, que é o seu preferido, de trabalhar pequenos detalhes e compô-los na pintura. Sinto isso quando, na minha pintura, entendo que é o momento de encerrar a parte pictórica propriamente dita e começo a aplicar as sombras projetadas que vão dar a ela a luminosidade e a profundidade que me parecem abrir o espaço interno ao mesmo tempo que a projeta para fora (Fig. 28). O mesmo acontece no papel quando chega a “fase seca” do trabalho, a hora de cortar, montar, remontar, recriar, jogar.

Seus objetos e formas orgânicas lidam com os conceitos de tempo e de vida. Superfícies envelhecidas convivem com formas arquitetônicas modernas, vegetais exuberantes contrastam com plantas mortas ou em processo de envelhecimento, folhas cobertas de fungos sugerem que a vida é um processo coberto de transformações. Percebo estas relações na minha pintura em tela com as estruturas tridimensionais. Pode parecer algo “duro” pelas formas estruturais em bloco, mas é algo que não está parado, está em processo de transformação, sofrendo a ação do tempo e do mundo que o cerca. No seu caso, mais uma vez, o grande formato se mostra essencial numa pintura que envolve o espectador e tenho a certeza de que esse também é um caminho que devo seguir.

Quando comecei a lidar com a arte, nunca me senti muito à vontade com as questões temáticas, com a pintura de referências concretas sem ser mimético ou com

os conceitos narrativos ou carregando alguma mensagem a ser transmitida. Queria apenas experimentar a pintura como tal e provocar experiências visuais que carregassem sensações. O início desse processo, que se deu no papel, caminhou pela tela, passou pelo desenho e grafite, retornou ao papel e à cor, deve desdobrar e misturar essas experiências. Traz um pouco o que Rosalind Krauss chamou de “o desejo modernista pelo silêncio, sua hostilidade à literatura, à narrativa, ao discurso”. (KRAUSS, 1979: 50). Aprecio o silêncio, como as sensações reverberam dentro dele, mas nem por isso busco produzir uma arte muda, encerrada. Quero o som das cores e das formas num processo que não se esgote. Que as buscas determinem o seu tempo e não eu. Mais uma vez, Paulo Pasta sintetiza bem um pouco do que penso sobre isso:

Gosto de pensar que uma dada pintura estaria pronta quando somou todos os meus estados, quando condensou minhas sensações. Só assim poderia me reconhecer nela, que só então ganharia uma espécie de idealidade e suspensão. Por isso também é, talvez, um pouco lenta: de algum modo, ela é dia após dia e tinta sobre tinta. E, se meus temas e meus assuntos tem duração longa, repetindo-se e desdobrando-se, seria justamente porque só assim se tornariam efetivamente meus e profundamente reconhecidos por mim. (PASTA, 2011: 64)



Fig. 28: Zerbini, Luiz. Onda. 2014. Acrílica s/ tela. 300 cm x 400 cm.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do título, nada se encerra aqui. É um meio do caminho. Todos os aprendizados, escolhas e processos descritos neste projeto não possuem nenhum sentido de definição. Pelo menos, não no sentido de definir o que virá adiante. Se trata apenas das relações e escolhas realizadas até aquele ponto do processo. É até onde a minha investigação alcançou. Se faço escolhas e ainda possuo conceitos e desejos que muitas vezes são questionados por quem já viu ou estudou mais do que eu, pode ser algo que é meu e não possua vontade de abandonar ou pode ser algo que ainda não processei o suficiente para atingir um próximo ponto. Nesse sentido, posso falar do formato ou da moldura. Não consegui, pelo menos ainda, me libertar (tenho dúvidas se a palavra é essa) do quadro. É uma das coisas que sempre me atraíram a atenção e despertaram o interesse. Gosto do sentido de ruptura com o que está fora, do isolamento da obra, não busco, pelo menos ainda não, um diálogo com o ambiente, se buscasse isso, meu trabalho seria em outra linha e, talvez, me interessaria mais pela instalação ou afins. Nas exposições, as molduras delicadas que encaixam a obra e parecem guardá-las de forma sutil, construindo uma pequena linha de acabamento no entorno, sempre me atraíram a atenção. E se no desenho não aplico nada neste sentido como uma moldura ou paspatour, ainda necessito dar um corte final na borda e fazer a secção que limita o trabalho.

Assim como ainda não consegui romper com o ângulo reto. O caos pictórico pode acontecer, mas é dentro de algo que é seccionado. Mesmo nos trabalhos das estruturas na pintura em tela, não vejo o oblíquo. Paulo Pasta diz que tem dificuldade com o oblíquo e por isso não se agrada das profundidades. No meu caso, o oblíquo não me desagradava nas profundidades porque não o vejo ali. Para mim são ângulos retos em perspectiva. Me incomoda o oblíquo na planificação. Pode ser um resíduo que permanece em mim do Design, mas quando me vejo criando e processando o trabalho, vejo sempre este sentido de alto, baixo, largo, estreito e o pensamento e processo sempre se vê percorrendo estes limites.

Mesmo a pré-banca foi um processo dentro da construção do trabalho. Os questionamentos entre figura, representação e abstração foram estimulantes para o desenvolvimento e obtenção dos resultados. Aqui a questão não se dá por concordar ou não ou até mesmo por uma possível dificuldade de alcançar conceitos que ainda não me são claros. O que é representação e o que é referência. Busquei como um

exercício abandonar ao máximo formas representativas, mas entendo que tudo se estabelece a partir de referências, memórias, conscientes ou não.

O novo surge como soma ou pontos de ruptura e, se há ruptura, há um processo anterior para romper, que, ainda assim, é elemento de referência. E mesmo o novo se tornará referência para processos posteriores. Tudo passa a ser resultado do que existiu ou foi criado até aquele ponto. Pelo menos até aqui, ainda é como eu sinto. E mesmo que muitas ideias sejam amparadas pela teoria ou por realizações ou pensamentos que eu ainda desconheça, me sinto fiel a tudo que parece ser a minha verdade até esta parte do caminho. O que não significa que as discussões ou diálogos com o trabalho e com o meio não sejam sempre objetos de reflexão. E se eu deixar de ter coisas para descobrir, processar e desenvolver, tudo vai perder o sentido de ser.

## BIBLIOGRAFIA

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LANCRI, Jean. **Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade**. In: BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida. O meio como ponto zero. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

KRAUSS Rosalind. **Grids. The MIT Press Stable**. Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64.

LICHTENSTEIN, J. (Org.). **A pintura: o desenho e a cor**. Vol.9, SP: Editora 34, 2006, pp. 9-18.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975a.

OLIVEIRA, Henrique. **Matéria e Imagem**. São Paulo. USP: Revista ARS, Vol. 3, N.6, 2005.

PASTA, Paulo, **Dentro e fora da pintura**. Revista Porto Arte, UFRGS: Porto Alegre, V.18, N.31, nov, 2011. pp.63-62.

VALÉRY, Paul. **Aula inaugural do curso de poética**. In: Variedades, São Paulo: Iluminuras, 1999.