

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JAMERSON SÉRGIO PASSOS REZENDE

**UMA ÁRVORE E SUA SOMBRA:
ELEMENTOS PARA ELABORAÇÃO, REFLEXÃO E EXPOSIÇÃO DE UM
DESENHO AUTÔNOMO**

UBERLÂNDIA

2017

JAMERSON SÉRGIO PASSOS REZENDE

**UMA ÁRVORE E SUA SOMBRA:
ELEMENTOS PARA ELABORAÇÃO, REFLEXÃO E EXPOSIÇÃO DE UM
DESENHO AUTÔNOMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Artes/Mestrado da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva.

UBERLÂNDIA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- R467u
2017 Rezende, Jamerson Sérgio Passos, 1988-
 Uma árvore e sua sombra: elementos para elaboração, reflexão e
 exposição de um desenho autônomo / Jamerson Sérgio Passos Rezende. -
 2017.
 120 f. : il.
- Orientadora: Cláudia Maria França da Silva.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em Artes.
 Inclui bibliografia.
1. Artes - Teses. 2. Paisagem na arte - Teses. 3. Sombras na arte -
 Teses. 4. Desenho - Arte - Teses. I. Silva, Cláudia Maria França da. II.
 Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
 Artes. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Uma árvore e sua sombra: elementos para elaboração, reflexão e exposição de
um Desenho autônomo

Dissertação defendida em 01 de junho de 2017.

Profª. Drª. Cláudia Maria França da Silva - Orientador(a)

Profª. Drª. Roberta Maira Melo – UFU

Profª. Drª. Ana Helena da Silva Delfino Duarte – UFU

Este trabalho é dedicado aos meus pais, Sérgio e Nely,
e à minha esposa, Laíza.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Cláudia França, pela dedicação e conhecimento compartilhado. Sua sabedoria artística e acadêmica foi inspiradora para meu desenvolvimento profissional.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, com seu corpo docente e técnicos, que contribuíram continuamente para minha formação.

Aos membros da banca examinadora, professora Roberta e professora Ana, pelas valiosas lições e apontamentos dados durante a arguição de defesa.

Aos colegas de curso, pelas trocas de vivências acadêmicas.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais, pelo apoio à qualificação de seus servidores.

Aos meus pais e irmãs, pelo apoio incondicional aos estudos e à pesquisa, bem como meus familiares, pelas alegrias compartilhadas durante este período.

Ao meu sogro Luziano e minha sogra Luciana, que generosamente me acolheram em sua família, e cujos auxílios tornaram possível a entrega deste texto.

À minha amada esposa Laíza, pelas caras contribuições a esta pesquisa, desde nossas primeiras discussões acerca do tema de estudo, até a montagem final do trabalho prático e registro da exposição; e, sobretudo, pela amizade e cumplicidade em todos os momentos que me acompanhou. Sou eternamente grato pelo reencontro de nossos caminhos e pelo dia que decidimos trilhá-los juntos.

Platão e sua sombra

“[...]”

PLATÃO: Essa é boa! Não sei para que você seria capaz de servir.

SKIA: Só para começar, se não fosse eu, não haveria alternância entre o dia e a noite, você não veria a forma das coisas, tudo pareceria sem relevo nem substância...

PLATÃO (exasperado): Concordo, mas você não passa de uma comparsa: quem faz o trabalho todo é a luz.

SKIA: Protesto! A luz não sabe fazer outra coisa senão percorrer o seu caminho. Essa desmiolada sai por aí sem pensar, quando encontra um corpo tropeça e sai andando por outro lugar. Eu é que conservo o indício desse encontro. A sombra é a memória da luz.”

(CASATI, 2001, p. 80).

RESUMO

O objetivo central deste trabalho consiste no desenvolvimento de um processo de criação em desenho que problematize questões práticas e conceituais do uso das sombras em representações gráficas sobre uma paisagem, configurando, portanto, uma pesquisa poética. Em retrospectiva, observamos que a representação visual das sombras em desenho foi uma questão de crescente interesse desde o trabalho final de graduação e se torna principal tema de pesquisa nesta dissertação de Mestrado. Assim, este trabalho surge da necessidade e desejo de um estudo mais específico e detalhado sobre este fenômeno. Compreendendo a *poiesis*, segundo Passeron (1997), como todo o procedimento intelectual e técnico envolvido na execução de uma obra de arte, entendemos que esta pesquisa desenvolve-se a partir da reflexão sobre o próprio processo criativo destes desenhos. Aproximamo-nos, assim, dos caminhos metodológicos propostos por Rey (2002) para a pesquisa em Artes, estruturados em três etapas dinâmicas: a concepção, a execução e a conceituação de uma obra ou processo artístico. Definimos a concepção deste processo como a elaboração do projeto de pesquisa, o levantamento e coleta de dados, assim como os registros fotográficos e esboços preliminares; a execução como pesquisa de campo, de natureza prática, contendo os desenhos de observação ao ar livre, o trabalho posterior de ateliê para composição da forma e os estudos expositivos finais. Simultaneamente, temos a conceituação do trabalho, que consiste na pesquisa teórica, com levantamento e análises de desenhos autorais, de obras de artistas com questões afins a esta pesquisa, e a revisão bibliográfica, focada no problema da sombra como elemento visual real, suas diferentes percepções e representatividade nas Artes Visuais, sobretudo a partir de teóricos como Baxandall (1997), que classifica e apresenta análises físicas do fenômeno luminoso, juntamente com Casati (2001), que aborda o tema sob diversas perspectivas e nos auxilia a responder os questionamentos surgidos nos desdobramentos da pesquisa.

Palavras-chave: Desenho. Processo criativo. Sombra. Paisagem.

ABSTRACT

The central objective of this work consists in the development of a creation process in drawing that problematizes practical and conceptual questions of the use of shadows in graphic representations on a landscape, setting up a poetic research. In retrospect, we have observed that the visual representation of the shadows in drawing has been a matter of growing interest since the undergraduate's final work and becomes the main research topic in this Master's dissertation. Thereby, this work arises from the need and desire for a more specific and detailed study about this phenomenon. Realizing the *poiesis* according to Passeron (1997), as all the intellectual and technical procedure involved in the execution of an artwork, we understand that this research develops from the reflection on the very creative process of these drawings. We approach, therefore, the methodological paths proposed by Rey (2002) for the research in arts, structured in three dynamic stages: conception, execution and conceptualization of an artwork or an artistic process. We define the conception of this process as the elaboration of the research project, the pushing and data collection as well as photographic records and preliminary sketches; the execution as field research, of a practical nature, containing the open air observation drawings, the subsequent atelier work for the shape composition and the final expositive studies. Simultaneously, we have the conceptualization of the work which consists of theoretical research, with survey and analysis of authorial drawings, artworks by artists with issues related to this research and the literature review, focused on the shadow problem as a real visual element, their different perceptions and representativeness in the visual arts, especially from theorists such as Baxandall (1997), who classifies and presents physical analyzes of the luminous phenomenon, along with Casati (2001), who approaches the subject from different perspectives and helps us to answer the questions raised in the development of the research.

Keywords: Drawing. Creative process. Shadow. Landscape.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

| | | |
|-----------|--|----|
| Figura 1 | REZENDE, Jamerson. Natureza-morta, 2007. | 21 |
| Figura 2 | REZENDE, Jamerson. Natureza-morta, 2009. | 22 |
| Figura 3 | REZENDE, Jamerson. Estudo de anatomia, 2010. | 25 |
| Figura 4 | REZENDE, Jamerson. Ensaio para “Objetos desencadeados: enigmatização”, 2011. | 26 |
| Figura 5 | REZENDE, Jamerson. Objetos desencadeados, 2011. | 27 |
| Figura 6 | REZENDE, Jamerson. Relevo I: chapadas, 2011. | 28 |
| Figura 7 | REZENDE, Jamerson. Relevo II: serras, 2011. | 29 |
| Figura 8 | REZENDE, Jamerson. Relevo III: cordilheiras, 2011. | 30 |
| Figura 9 | REZENDE, Jamerson. Exemplos de modelos para desenho de observação de papeis, 2014. | 32 |
| Figura 10 | REZENDE, Jamerson. Exemplos de modelos para desenho de observação de pedras, 2014. | 32 |
| Figura 11 | REZENDE, Jamerson. Ensaio fotográfico com registro de luz e sombra. | 33 |
| Figura 12 | REZENDE, Jamerson. Teste de desenho de pedra com sombra cinza projetada, 2014. | 34 |
| Figura 13 | REZENDE, Jamerson. Sem título (papel), 2014. | 36 |
| Figura 14 | REZENDE, Jamerson. Sem título (pedra), 2014. | 37 |
| Figura 15 | REZENDE, Jamerson. Sem título (pedra), 2014. | 38 |
| Figura 16 | REZENDE, Jamerson. Sem título (pedras), 2014. | 39 |

Capítulo 2

| | | |
|-----------|---|----|
| Figura 17 | Ânfora de Exéquias, 575-525 a.C. | 47 |
| Figura 18 | Sala das Máscaras, séc. I d.C. | 50 |
| Figura 19 | LIPPI, Filippo. Natividade, 1466-1469. | 52 |
| Figura 20 | SIGNORELLI, Luca. A sombra de Dante (detalhe de O poeta Virgílio), 1499-1502. | 54 |
| Figura 21 | MASACCIO. São Pedro cura com sua sombra, 1425. | 56 |
| Figura 22 | BELLOTTO, Bernardo. A Residência Imperial de Verão de Schönbrunn vista do pátio, 1758-1761. | 58 |
| Figura 23 | OUDRY, Jean-Baptiste. Lebre, Ganso, Garrafas, Pão e Queijo, c. 1742. | 60 |
| Figura 24 | CARAVAGGIO, Michelangelo da. Sepultura de Cristo, c. 1602-1604. | 63 |
| Figura 25 | LA TOUR, Georges de. São José carpinteiro, c. 1642. | 65 |
| Figura 26 | DE CHIRICO, Giorgio. Musas inquietantes, 1916-1918. | 68 |
| Figura 27 | SILVEIRA, Regina. Enigma 1, 1983. | 71 |
| Figura 28 | SILVEIRA, Regina. In Absentia M.D., 1983. | 72 |

| | | |
|-----------|--|----|
| Figura 29 | IVAN, O TERRÍVEL: Parte I. Direção: Sergei Eisenstein. | 74 |
|-----------|--|----|

Capítulo 3

| | | |
|-----------|---|-----|
| Figura 30 | Vista panorâmica do modelo e seu entorno às margens da Rodovia MG-414. | 80 |
| Figura 31 | Primeiras páginas do caderno de bordo. Grafite sobre papel, caderno 11 x 15,5 cm. | 81 |
| Figura 32 | Estudo de técnica a partir de edições sobre detalhe em tronco de árvore. | 83 |
| Figura 33 | Estudo de técnica a partir de edições sobre detalhe em tronco de árvore. | 84 |
| Figura 34 | Estudo de técnica a partir de edições sobre detalhe em tronco de árvore. | 85 |
| Figura 35 | Estudo de técnica a partir de edições sobre detalhe em tronco de árvore. | 86 |
| Figura 36 | Estudo de técnica a partir de edições sobre detalhe em tronco de árvore. | 87 |
| Figura 37 | KRAJCBERG, Frans. Floração, 1968. | 88 |
| Figura 38 | Fluxo de raios de luz e sombra a partir de um esquema do Eclipse solar. | 89 |
| Figura 39 | Resultado da experiência com contorno de sombras, por Casati. | 91 |
| Figura 40 | Estudo para composição em dois suportes e desenho de árvore e sua sombra. | 93 |
| Figura 41 | Estudo de forma para proposta inicial de exposição. | 99 |
| Figura 42 | Planta baixa com destaque da posição dos suportes em cinza. | 99 |
| Figura 43 | Estudo de projeção de desenho com ponto de vista ideal para observação. | 100 |
| Figura 44 | Estudo de projeção de desenho com diferentes níveis de planos. | 101 |
| Figura 45 | Planta baixa com destaque da posição dos suportes em cinza. | 104 |
| Figura 46 | Projeção da instalação do desenho final. | 105 |

SUMÁRIO

| | | |
|--------------|---|------------|
| | INTRODUÇÃO | 12 |
| 1 | DESENHO COMO EXPERIÊNCIA | 18 |
| 1.1 | Sombras primeiras: inconscientes | 18 |
| 1.2 | Sombras intermediárias: intuitivas | 23 |
| 1.3 | Sombras conscientes | 31 |
| 1.4 | O processo criativo à luz da experiência | 40 |
| 2 | DESENHO NO ESCURO: SOMBRAS COMO VALOR | 46 |
| 2.1 | Sombreando intuições e experimentações na história da pintura . | 46 |
| 2.2 | Sombreado: intenções de sombra na história das Artes Visuais ... | 59 |
| 3 | ESTUDO DE SOMBRAS: PROCESSO DE PESQUISA E CRIAÇÃO . | 76 |
| 3.1 | Definindo tipos de sombra | 76 |
| 3.2 | Breve relato de experiência | 78 |
| 3.2.1 | <i>Registros iniciais</i> | <i>79</i> |
| 3.2.2 | <i>Estudos de técnica e textura</i> | <i>82</i> |
| 3.2.3 | <i>Retorno à paisagem e seus desdobramentos</i> | <i>87</i> |
| 3.3 | Problematizações sobre a corporeidade das sombras..... | 94 |
| 3.4 | Desenho final e proposta de exposição | 98 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 107 |
| | REFERÊNCIAS | 113 |
| | APÊNDICE A – Desenho final | 115 |
| | APÊNDICE B – Exposição | 116 |

INTRODUÇÃO

A dissertação aqui apresentada, relacionada à pesquisa de mestrado desenvolvida, surgiu como interesse continuado aos resultados obtidos nas pesquisas de conclusão do curso de graduação em Artes Visuais, voltado para a linguagem do Desenho e a determinadas questões que permeiam sua autonomia enquanto técnica e arte visual.

Dentre esses questionamentos, destacamos a sombra como importante elemento visual e compositivo em um processo pessoal/particular de criação. Nele, as sombras fazem-se importantes na medida em que contribuem para um ganho técnico e visual em seus valores “cromáticos”, possibilitando confrontos entre técnicas gráficas diferentes, e, ainda, pelo fato de auxiliarem na contextualização espacial das formas representadas.

Em experiências iniciais, o estudo do elemento sombra foi realizado em ambiente interno, com projeção de uma luz artificial em objetos de pequena escala colocados sobre uma mesa. Esses objetos, pequenas pedras e papéis amassados, tinham sua escala alterada nos desenhos finais; essa escala era acrescida da própria sombra projetada pela incidência de luz dirigida. Embora o fazer dos desenhos configurasse aproximações ao gênero¹ de natureza-morta, o resultado daqueles desenhos indicava visualidades de uma paisagem, tanto pela dimensão da forma quanto por seu espalhamento no espaço-suporte (dado por um processo de abstração gráfica da figura observada).

Posteriormente, o estudo sobre a prática do Desenho em termos poéticos revelou questões particulares de um processo pessoal – relação figuração/abstração, modos de hachura como enriquecimento das possibilidades da escala de valor, bem como a relação entre hachura e mancha. Isso evidenciou

¹ Temas de representação visual recorrentes na História da Arte. Segundo o prefácio da coletânea de textos sobre pintura, organizada por Jacqueline Lichtenstein (2007), os gêneros pictóricos – criados desde a Antiguidade – ressurgiram após um hiato na Idade Média, especializando os pintores em determinados temas: “[...] sucessivamente o retrato (sobretudo imagens de doadores), a natureza-morta (com as ‘ vaidades’ evocando o caráter efêmero dos prazeres), a paisagem (em Veneza, no início do século XVI) e por último a pintura de gênero, isto é, evocação da vida cotidiana [...]” (LICHTENSTEIN, 2007, p. 9). A especialização desses pintores seguia uma demanda local, de acordo com seu contexto histórico e, sobretudo, pela religião praticada. Por exemplo, em regiões da Europa influenciadas pela Reforma Protestante – que proibia a representação de temas sacros – predominavam pinturas de gênero, retrato e natureza-morta, enquanto que nas áreas de atuação da Contra-Reforma era preponderante a representação de temas históricos e religiosos.

o que é próprio do Desenho e de que modo ele pode dialogar com outras linguagens, para além da contribuição tradicional como estrutura para a pintura, por exemplo.

Assim, avançamos em demandas que tangenciam os limites entre categorias das Artes Visuais. Este trabalho visou desenvolver um processo poético que permitisse problematizar limites técnicos e representativos do Desenho, tendo a sombra como principal elemento construtivo. Por meio da exposição ao final da defesa desta pesquisa, vimos como a construção de um desenho em grande escala permeia procedimentos próprios da fotografia, pintura e instalação.

O filósofo René Passeron (1997) define a *poiesis* tanto como a concepção intelectual e espiritual, quanto as ações físicas e habilidades técnicas necessárias para a concretização do fazer artístico. Deste ponto de vista, procuramos descrever e discutir, aqui, um trabalho contemporâneo de arte com base em seu próprio processo de criação. A Poiética foi, desse modo, o horizonte metodológico dessa pesquisa, que assumiu o tempo presente do fazer artístico/experimental como eixo a partir do qual são acionados trabalhos pessoais anteriores, trabalhos de outros artistas relacionados a pontos importantes do processo e a investigação bibliográfica de conceitos que foram suscitados pelo próprio trabalho em processo. O percurso de trabalho e as reflexões obtidas no fazer e no diálogo com o contexto (trabalhos de outros artistas, acepções diversas sobre o tema “a sombra em processo de criação em Desenho”) constituíram a própria pesquisa.

As abordagens metodológicas da pesquisadora Sandra Rey (2002) são desdobramentos objetivos desta orientação poiética. Nelas, a autora distingue três etapas durante a construção de uma obra, sendo: 1) concepção, ou “ideias”; 2) processos de execução, ou os “procedimentos”, e 3) conceituação da obra, por meio da vinculação do trabalho com conhecimentos a ela pertinentes. A partir desse roteiro, elaboramos as seguintes etapas para esta proposta:

1. Concepção, com o levantamento e a coleta de dados que serviram de modelo para os desenhos; os esboços preliminares, que visaram a arrolar e apresentar diferentes possibilidades de composição e soluções estéticas para o tema da sombra, a fim de selecionar aquelas que melhor contemplam as discussões provocadas. Juntamente a estes esboços, previmos a necessidade de

registros fotográficos e estudos em campo de coleta, que estenderam-se até às práticas de ateliê, para a abstração das formas e para projetar a instalação desses trabalhos.

2. A execução do trabalho propriamente dito. Nesta fase, ainda foram fundamentais os documentos de processo – os esboços prévios, assim como registros das etapas de realização do trabalho. Torna-se importante destacar que a realização dos trabalhos não esgota o caráter experimental da pesquisa. Se a meta foi a realização de um trabalho em técnica mista, tendente a ser uma instalação, o estudo do espaço de destino do trabalho envolve estudos preliminares (ensaios e croquis) e o espaço expositivo como “atelier”, o que constituiria outro nível de realização da proposta final.

3. Concomitantemente à parte prática e sua documentação, ocorreu a revisão de leitura concernente aos aspectos principais que a investigação aborda e a apreciação/análise de trabalhos de outros artistas em diálogo com o fazer. A conceituação, assim sendo, foi simultânea ou alternada à elaboração do trabalho prático. Uma etapa alimenta-se da outra e, juntas, constituem a estrutura textual.

4. A finalização da construção do texto nutriu-se desses níveis distintos do fazer artístico em termos de projeção, ou seja, como a instalação do trabalho se daria quase às vésperas da defesa da dissertação, o teor do texto tem uma carga mais analítica das ideias, procedimentos e operações, diálogos com outros artistas, do que uma leitura pessoal do trabalho final.

O percurso deste trajeto, em sua execução, apresentou diversas alterações desde seu projeto inicial – *Paisagens mistas: estudo de sombras em processos gráfico-pictóricos* –, submetido à banca do processo seletivo do curso de Mestrado em Artes. A primeira delas, sugerida pela orientadora da pesquisa, adveio quando, observando a crescente convergência de interesse da paisagem para as sombras, levantou-se a possibilidade de inversão entre título e subtítulo: mudança sutil, mas significativa para a redefinição dos temas primários e secundários deste trabalho.

De fato, a paisagem enquanto tema de pesquisa tornou-se um segundo plano, um meio para as investigações sobre a representação das sombras em ambiente natural. Não que a discussão sobre paisagem perdesse importância; contudo, o que está em jogo é que o uso de tons mais escuros da escala de valor

remete a uma elaboração visual que é anterior ao reconhecimento do que é a forma formada. Muitos dos desenhos realizados na graduação foram experimentações relativamente casuais, constituídas por adensamentos de hachuras; o desejo de formar, no entanto, foi se revelando na medida em que foi se tornando mais consciente a composição com zonas obscuras, e isso proporcionou ganho técnico no uso de materiais propriamente gráficos, como canetas, bicos de pena e grafites. Por conseguinte, a relação claro-escuro – que aqui é tratada por meio desse termo “sombra” e sua amplitude de significados – é anterior a uma classificação do Desenho em gêneros ou na dicotomia figurativo/abstrato.

Daí, outro apontamento surgiu durante a apresentação do andamento do trabalho no *VII Seminário de Pesquisa em Artes*²: se, neste processo, a paisagem é apenas um “pretexto” para o estudo de sombras, seria interessante continuar uma pesquisa sobre o gênero. Tais questionamentos também se voltaram para a discussão acerca das técnicas mistas em Desenho contemporâneo: o hibridismo técnico já é dado como fato, ao menos é subentendido, na contemporaneidade, não cabendo, aqui, uma investigação mais aprofundada do assunto, visto que não é o principal tema abordado.

Entre o processo de seleção e orientações iniciais, culminando com as considerações advindas da apresentação do estado da pesquisa ao final de 2015, esta se entremeou às atividades previstas pelo programa de pós-graduação, quais sejam, a participação em disciplinas obrigatórias e optativas e a participação em reuniões científicas para a divulgação da pesquisa em curso. Todas essas experiências deram-nos subsídio para a proposição de um sumário para esta dissertação, constituído de três capítulos, descritos em seguinte.

Usando o conceito de experiência em Dewey (2010), o primeiro capítulo – *Desenho como experiência* – propõe-se a fazer um breve resgate desta trajetória poética, levantando as principais visualidades desenhadas e as questões por elas suscitadas, mesmo que ainda intuitivas naquele momento. O capítulo reflete sobre a experiência do ato de desenhar, as experiências em ateliê, com as suas

² Os Seminários de Pesquisa são reuniões científicas anuais organizadas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes que consistem na apresentação dos estágios das pesquisas desenvolvidas pelo corpo discente, avaliadas por pesquisadores vindos de outras universidades. Os seminários acabam por funcionar como uma “pré-banca” de qualificação, cujo exame ocorre aproximadamente seis meses após o seminário.

vantagens e desvantagens, e o uso do espaço aberto como ressignificador da prática e experiência do desenho, que culminaria no atual estudo das sombras. Revela, ainda, experiências anteriores com a sombra e os seus resultados, fazendo um estudo da progressiva tomada de consciência deste elemento, tendo como eixo teórico os conceitos husserlianos de consciência e intencionalidade.

Os antigos desenhos foram, em algum momento, revisitados durante a pesquisa, indicando que o olhar voltado para as sombras acompanhou-nos em grande parte de nossa trajetória. Aqueles que foram selecionados, além destes índices processuais, foram aqui expostos na medida em que contribuíam com dados poéticos, tanto para o desenvolvimento do tema abordado quanto para o entendimento dos trabalhos atuais. Portanto, serão descritos trabalhos amostrais desde os primeiros contatos com a feitura do desenho, anteriores ao ingresso em um curso superior de Artes, quando ainda participávamos de um grupo de práticas de desenho ao ar livre em Araguari/MG; alguns exemplos de exercícios do início da graduação, para vislumbrar como a prática de desenho de observação cronometrada conduzia o tratamento das formas e nossa relação com os sombreados; os desenhos com propostas mais autorais, nos quais o elemento sombra já começava a se destacar como visualidade, até os desenhos de conclusão de curso, nos quais as sombras ganham papel de destaque na busca de um desenho como pesquisa reflexiva de um processo criativo.

No segundo capítulo – *Desenhos no escuro: sombras como valor* –, debruçamo-nos em uma conceituação do elemento estudado, diferenciando-o da mancha e o contextualizando com exemplos na História da Arte, buscando pontualmente análises comparativas das obras de arte elencadas com os resultados de nosso processo criativo. Na pista do capítulo anterior, este elabora uma sequência cronologicamente não linear de imagens onde pudemos observar, nos primeiros exemplos, um uso mais intuitivo das sombras, que se torna, posteriormente, mais intencional e até conceitual. O capítulo traz descrições pessoais das imagens, ao mesmo tempo em que se baseia em análises de teóricos da Arte, como Roberto Casati (2001), Michel Baxandall (1997) e Giulio Argan (1992; 2004), entre outros.

Fazemos, aqui, uma primeira consideração sobre um mito acerca da origem das Artes Visuais e a importância da sombra neste contexto; as

adversidades técnicas enfrentadas por artistas na resolução de representações de sombras e os tabus culturais consequentes, que envolveram este fenômeno; as soluções pictóricas encontradas por determinados artistas desde fins da Idade Média, passando pelo Barroco, com as pinturas sombrias de artistas como Caravaggio e Georges De Latour; as contribuições das sombras na obra de De Chirico, no contexto da Arte Moderna; os sutis jogos conceituais e referências artísticas formulados por Regina Silveira a partir de sombras e o impacto causado por elas na Arte Contemporânea brasileira; e, por fim, um exemplo além das Artes Visuais, mais especificamente o uso simbólico das sombras no cinema a partir da montagem de Serguei Eisenstein.

Já no terceiro e último capítulo – *Estudo de sombras: processos de pesquisa e criação* –, relatamos a experimentação atual desta pesquisa, o trânsito entre espaços de criação e seus diferentes registros junto ao processo de abstração e criação destas imagens. Iniciamos esta sessão com uma breve classificação das sombras a partir de suas tipologias, como definidas pelo historiador Michael Baxandall (1997); fazemos, logo após, uma descrição relativamente detalhada das etapas de estudo e do processo criativo atual a partir do levantamento de possíveis ambientes de trabalho, os primeiros registros do modelo utilizado para a construção do desenho, até os materiais utilizados e o desenrolar dos esboços, que culminariam com a configuração da forma final; as problematizações, ou "quebra-cabeças", como chamados por Roberto Casati (2001), e as reflexões suscitadas diretamente destas referências para o desenho; e, finalmente, a proposta expositiva do resultado do trabalho para a exposição de defesa.

O encerramento desta dissertação busca responder algumas questões sobre a sombra que nos circundaram durante as etapas de pesquisa, desde o momento em que surgiram como consequência dos desdobramentos da elaboração teórica e prática de nosso trabalho. Tais motes realimentaram nosso processo, indicando novas possibilidades operativas, além de provocarem importantes reflexões sobre o tema, auxiliando-nos em sua compreensão.

1 DESENHO COMO EXPERIÊNCIA

Este capítulo propõe descrever uma trajetória pessoal e particular em Desenho, evidenciando a tomada de consciência e o desenvolvimento gráfico do elemento sombra neste processo. Para isto, fazemos um levantamento dos principais trabalhos com sombras e as atuais questões por eles suscitadas, posto que, muitas vezes, as sombras eram, à época de suas concepções em desenho, ainda intuitivas. Com isso, relembramos passos importantes desta trajetória poética, desde os primeiros desenhos, realizados antes mesmo do ingresso no curso de graduação em Artes Visuais, até a defesa do Trabalho de Conclusão de Curso, vinculado ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Passos estes que, por sua vez, culminaram em uma “descoberta da sombra”, cada vez mais evidente na busca por uma visualidade própria.

Os desenhos e suas respectivas leituras são agrupados e organizados cronologicamente em subcapítulos temáticos, de acordo com supostos níveis de tomada de consciência deste elemento sombra. Desse modo, a primeira parte é retrospectiva, pois trata de alguns dos primeiros desenhos, executados previamente à admissão no curso de Artes Visuais; a segunda, no que lhe diz respeito, abarca experimentações de meados da graduação até o seu final; a terceira, por sua vez, debruça-se sobre os desenhos pertencentes ao Trabalho de Conclusão de Curso; e, por fim, o quarto momento, que busca concluir o capítulo definindo o processo criativo como experiência, segundo os termos de uma estética pragmatista.

1.1 Sombras primeiras: inconscientes

Com o distanciamento temporal em relação aos primeiros desenhos, percebemos, hoje, algumas recorrências técnicas ainda não conscientes naquele momento, mas que se revelam pouco ou nada aleatórias em conjunto, visto que todas nossas escolhas, mesmo quando intuitivas, acabam por denunciar características pessoais, como relatado pela artista Fayga Ostrower (1993):

Mais do que um simples ato proposital, o ato intencional pressupõe existir uma mobilização interior, não necessariamente consciente, que é

orientada para determinada finalidade antes mesmo de existir a situação concreta para qual a ação seja solicitada. É uma mobilização latente seletiva. (OSTROWER, 1993, p. 10).

O primeiro destes desenhos é uma natureza-morta feita antes do início da graduação. Em 2004, foi criado um grupo formado por alguns alunos e o professor da disciplina Desenho do Conservatório Estadual de Música e Centro Interescolar de Artes Raul Belém (CEMARB), de Araguari/MG³. Em atividade extraclasse para os interessados, eram propostos encontros semanais nas manhãs de domingo para desenhar ao ar livre, em praças da cidade. Os motivos representados variavam desde árvores, casas e igrejas antigas a qualquer outro modelo fixo, no local, que pudesse ser registrado em desenhos, aquarelas ou mesmo pinturas de cavalete.

Lembramo-nos que, muitas vezes, durante essas práticas, havia uma escolha muito pessoal de ângulos desfavoráveis para a composição do desenho, mas cuja vista do motivo posicionava-se estrategicamente em frente a um local com sombra. Tal fato é interessante, pois interferia diretamente no tempo do desenho: estar sob o sol, o calor e a intensa luminosidade refletida no papel criavam situações desconfortáveis para a permanência no ato de desenhar, o que resultava em desenhos precipitados, ao passo que, à sombra de uma árvore, por exemplo, a situação era de certo conforto e, conseqüentemente, de qualidade e prolongamento dessa experiência do desenho, resultando, indiretamente, em trabalhos mais satisfatórios.

É curioso notar que, sob a árvore, há várias condições que geram conforto na hora de desenhar: proteção à exposição direta do sol, evitando iluminação e calor excessivos tanto no suporte de trabalho, quanto no artista; apoio para o corpo em situações nas quais o artista senta-se no chão, na busca por determinados pontos de vista, dentre outros motivos possíveis; além de uma sensação de frescor proporcionada pelo conjunto árvore-sombra. Por estas vivências e memórias, podemos dizer que, de algum modo, a atenção inicial era voltada sempre, em primeiro lugar, à sombra e, em segundo lugar, a uma árvore,

³ *Grupo Colmeia de Pintores*, organizado pelo artista plástico e professor Júlio Monteiro. Além da prática criativa, era promovida uma exposição desses trabalhos no mesmo local onde o grupo instalou-se durante determinado tempo. O objetivo era incentivar a produção dos alunos e compartilhar os resultados obtidos com a comunidade local e municipal. O grupo manteve suas atividades até 2006.

mesmo que esta acontecesse na busca e escolha de um lugar confortável, sob ambas, para desenhar.

Além de tal experiência ao ar livre, o professor ofereceu, ainda, horários adicionais aos encontros, como um “reforço” para aquelas práticas. Como já possuíamos afinidade com o Desenho, vislumbramos, nos exercícios, a chance de experimentar e praticar outras técnicas. Esses momentos davam-se aos sábados à tarde, no ateliê do professor, com possibilidades de composição em ambiente externo (paisagem) e interno (natureza-morta).

No ano seguinte à extinção da *Colmeia*, ainda com a supervisão do professor em seu ateliê, demos início a uma série de estudos em aquarelas, observando frutas e outros objetos utilitários dispostos sobre uma grande mesa. Cabe notar que a relação de ensino-aprendizagem dessas práticas artísticas aproximava-se muito ao tradicional ofício renascentista de ateliê, no qual o aprendiz instruía-se segundo o modo de criação do mestre, reproduzindo seus motivos e técnicas familiares (muitas vezes com demonstração de soluções técnicas no próprio trabalho do aluno).

Desses estudos, destaca-se a natureza-morta com uma jarra de cerâmica predominante ao centro da composição (Figura 1). Assim como nas outras aquarelas, antes da aplicação da cor era feito um delicado desenho preparatório, organizando e contornando as figuras. Tais formas primárias recebiam, então, a aquarela e, muitas delas, aos moldes do professor, eram reforçadas com hachuras a grafite. O acabamento com grafite sobre aquarela visava sugerir mais volume para as formas através do contraste pelo sombreado a lápis e também pela simulação de uma modelagem de hachuras – como no detalhe de objetos esféricos, por exemplo –, além de um enriquecimento de texturas visuais, criando padrões orgânicos de acordo com o espalhamento da mancha de tinta.

O arranjo desses objetos para a observação foi iluminado por fonte de luz natural vinda de uma janela próxima. Percebemos, no desenho, que a maior incidência de luz vinha da parte inferior direita de quem observa; assim, a parte menos iluminada ficaria oposta, à esquerda. Vale lembrar que todo o tratamento da forma ocorria, inicialmente, preenchendo os contornos no modelo representado, em suas gradações de claro e escuro, e todas as outras sombras mais pronunciadas, como aquelas na porção baixa da composição, eram

geralmente feitas durante a fase de acabamento do desenho, conferindo mais peso visual à base das formas, contextualizando-as no espaço.

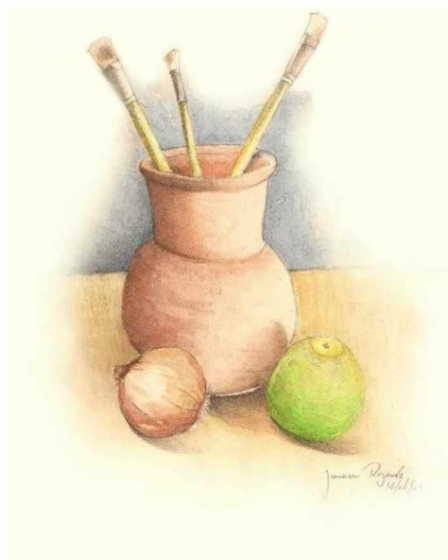


Figura 1: REZENDE, Jamerson. **Natureza-morta**, 2007.
Aquarela e grafite sobre papel, 22 x 15 cm. Acervo pessoal.

Ocorre que, pela falta de perícia técnica em aquarela, este desenho demandou um longo tempo de observação. Tanto o foi, que a luz mudou muito de direção até a finalização do exercício, fato este que fica evidenciado pelas sombras na mesa onde os modelos foram dispostos. Naturalmente que estas sombras também deveriam estar do lado oposto à parte iluminada dos objetos, mas, por esta mudança da luz, ela ficou do mesmo lado da parte iluminada, gerando dissonâncias e incoerências visuais no desenho.

Durante o primeiro período da graduação, para a disciplina “Fundamentos do Desenho”, foram feitos diversos exercícios de observação para estudo e aplicação de texturas, proporção e perspectiva, entre outros conceitos básicos. Estes desenhos eram feitos em natureza-morta, a partir da disposição de objetos variados – como plástico, vidro, metal, tecido, entre outros – sobre uma mesa preparada ao centro do laboratório. Aqui, diferente do caso anterior, o tempo de execução de cada desenho era limitado, não por uma demanda psicológica pessoal, mas por um fator externo, no caso, o tempo cronológico, computado pela professora, e que, ao término de cada seção, rearranjava os mesmos objetos, para uma rotação de pontos de vista.

Nestes, permanecia a maneira de sua construção, sendo os desenhos feitos inicialmente com demarcação de contornos, para, depois, com o tempo restante da observação, serem preenchidos com sombreados precários (Figura 2). E precários porque, mesmo coerentes com a imagem total – sem as dissonâncias anteriores pela mudança de luminosidade –, mostravam-se sem grandes contrastes de luz/sombra, tanto pela limitação do tempo em desenho, quanto pela redução do material utilizado, limitado a uma pequena gradação de grafite, que conferia à composição alguns poucos tons de cinza na escala de valores e, conseqüentemente, uma noção básica de volume.

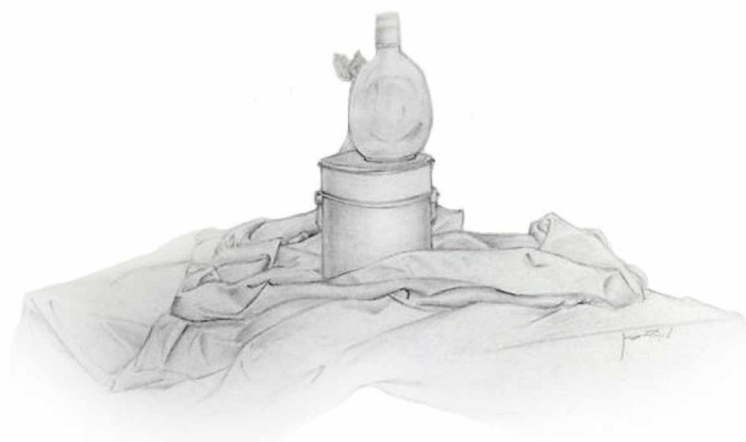


Figura 2: REZENDE, Jamerson. **Natureza-morta**, 2009.
Grafite sobre papel, 30 x 44 cm. Acervo pessoal

As sombras, à época, ainda não eram elementos de estudo e sua representação visual era feita, de certa maneira, inconscientemente, e é afirmativo que o tratamento dessas sombras torna-se relativamente mais cuidadoso com a experimentação de outros materiais para além do grafite. Tal inconsciência, contudo, é aqui entendida não como desconhecimento da presença da sombra, mas como um valor expressivo no desenho. Ela deixa de ser simplesmente elemento visual para ser um elemento simbólico, pois sua

expressividade é mesmo o signo de uma intencionalidade: a de que ela se exceda nos contrários (claro/escuro, luz/sombra) e/ou de que ela demande um determinado afeto (excedente emocional) ao fazê-la ou ao percebê-la em outras imagens.

1.2 Sombras intermediárias: intuitivas

Os próximos materiais experimentados foram, respectivamente, caneta esferográfica e nanquim. Nos desenhos realizados a partir de ambas as técnicas, já se notam graus mais escuros de cinza, por meio de hachuras observadas a média e longa distâncias.

O artista e arquiteto Manfredo Massironi (1982, p. 26) distingue, assim, a superfície hachurada:

Quando o traço sobre o plano se repete sempre igual a si mesmo, ou mudando em progressão sistemática, com intervalos regulares, ou ainda irregulares, mas sempre muito pequenos, a superfície interessada neste tipo de intervenção é definida como 'textura'.

No percurso aqui descrito, a esferográfica continuou sendo material de preferência técnica por muito tempo, não apenas pelo controle do traço, mas também pela “descoberta” de variações tonais em uma mesma linha de acordo com a pressão da caneta sobre o papel, e sem perder sua espessura mínima (o grafite nos dá esta mesma possibilidade, mas com uma variação tonal menor, enquanto o nanquim proporciona apenas a linha preta).

Ora, se este material já proporcionava uma gradação tonal em uma mesma linha, naturalmente foi usado em sua potência para criar novas texturas gráficas e hachuras, desta vez mais próximas, quase imperceptivelmente espaçadas, até a obtenção de zonas de manchas mais ou menos densas, dependendo do gradiente de tons.

Em sua dissertação, a artista e pesquisadora Cláudia França Gozzer destacou certas peculiaridades do comportamento agrupado de linhas em hachuras. Analisando seu próprio desenho, ela fez uma leitura da linha unitária como portadora de uma característica visual leve, ao passo que, quando justaposta a outras, este elemento adquire determinada sensação de volume.

[...] as formas desenhadas, possuindo zonas densas de hachura, apresentam uma certa opacidade da forma, possuem um 'quê' de escultórico. A linha nega sua tradição de leveza em favor desse peso; torna-se uma mancha, mas não compacta. (GOZZER, 2002, p. 45).

Por outro lado, eis como o artista Glayson Sampaio (2006) descreve a hachura em seu processo de criação: “Este traçar REPETITIVO é que vai permitir-me explorar as possibilidades de gradativas variações do cinza e do branco no suporte escolhido.” (SAMPAIO, 2006, p. 33, grifos do autor).

Com isso, a partir das duas colocações, temos que a repetição de um mesmo elemento (linha), em virtude do material com que é feito, pode produzir outra função para si além do contorno, bem como outra possibilidade visual: ser mancha e ter peso.

Tal efeito pode ser visualizado em um desenho de cópia para estudo anatômico⁴ (Figura 3), visto que, na medida em que esta técnica foi aplicada no desenho, o foco na anatomia foi sendo subtraído para dar lugar a um crescente interesse na representação das sombras, cujo contraste pôde ser amplamente explorado, ultrapassando as indicações no próprio modelo. Intuitivamente, a inclinação de desenhar direcionou-se para a potencialização dos sombreados, com o objetivo de testar os extremos de sombra e como eles reagiriam em relação aos volumes representados.

Este ato acumulativo de hachurar, por sua vez, desdobrou-se para outras práticas, e citamos, em consequente, uma experiência tridimensional com a linha no espaço físico em uma experimentação objetual com cadeados. Na disciplina “Ateliê: escultura”, foi proposta uma série de interferências sobre objetos de uso cotidiano, com base nas quatro operações objetuais propostas por Jean-Clarence Lambert citado por Moraes (1999), a saber: desrealização, enigmatização, dramatização e seriação. Em um destes objetos-cadeados foi aplicada a operação de enigmatização (Figura 4), buscando descaracterizar parcialmente o objeto. A ação dificultaria o pronto reconhecimento da matriz objetual, provocando leituras equívocas do mesmo.

⁴ A partir de Jenó Barcsay (1973). Os desenhos contidos no livro “*Anatomy for the artist*” foram escolhidos como modelo de estudos pelo impacto visual causado, em parte, pela expressividade das suas linhas de construção, mas, principalmente, pela maneira intensa como foram sombreados.



Figura 3: REZENDE, Jamerson. **Estudo de anatomia**, 2010.
Esferográfica sobre papel, 30 x 22 cm. Acervo pessoal.

Alguns cadeados foram agrupados e envolvidos totalmente em várias camadas de linha preta de costura, em uma ação que já evocava, por repetição gestual, o insistente ato de hachurar, até a obtenção de uma massa densa, tanto visual como fisicamente. Além de justapostas, aquelas hachuras passaram por outro processo de acúmulo, com constantes sobreposições, como em camadas, até fechar totalmente o preto. Esta massa criou uma mancha tridimensional no espaço, por assim dizer, antecipando a ideia de sombra como elemento de estudo por intenção, não apenas por uma prática do desenho. Aquele modo de composição intuitiva foi sendo pensado como possibilidade de exploração de relações formais mais definidas, com proposição de situações visuais de peso, leveza, movimento, entre outras.

Os primeiros registros fotográficos destas esculturas-objeto, colocadas sobre um fundo branco (Figura 4), revelaram, no contraste entre o objeto e a forma, uma sombra diferenciada do pequeno bloco. Esta sombra destacou-se por sua opacidade com crescente difusão, na medida em que se distancia do volume (criando zonas de penumbra), e revelou, ainda, suas propriedades cromáticas, sendo relativamente mais “fria” que as linhas negras, e, especialmente, por sua própria (i)materialidade, diferente da massa objetual.



Figura 4: REZENDE, Jamerson. Ensaio para “Objetos desencadeados: enigmatização”, 2011. Objeto, dimensões variadas. Acervo pessoal.

Esta distinção, no entanto, desapareceu na apresentação final do trabalho (Figura 5), quando todos os módulos foram colocados sobre uma placa de ferro polido, a fim de potencializar a desconstrução dos objetos. O que ocorreu foi uma duplicação de todos os elementos e, com isto, a única mancha criada com o objeto enigmatizado foi um reflexo, que repetia suas mesmas características visuais, tornando-se quase indiferente ao original.

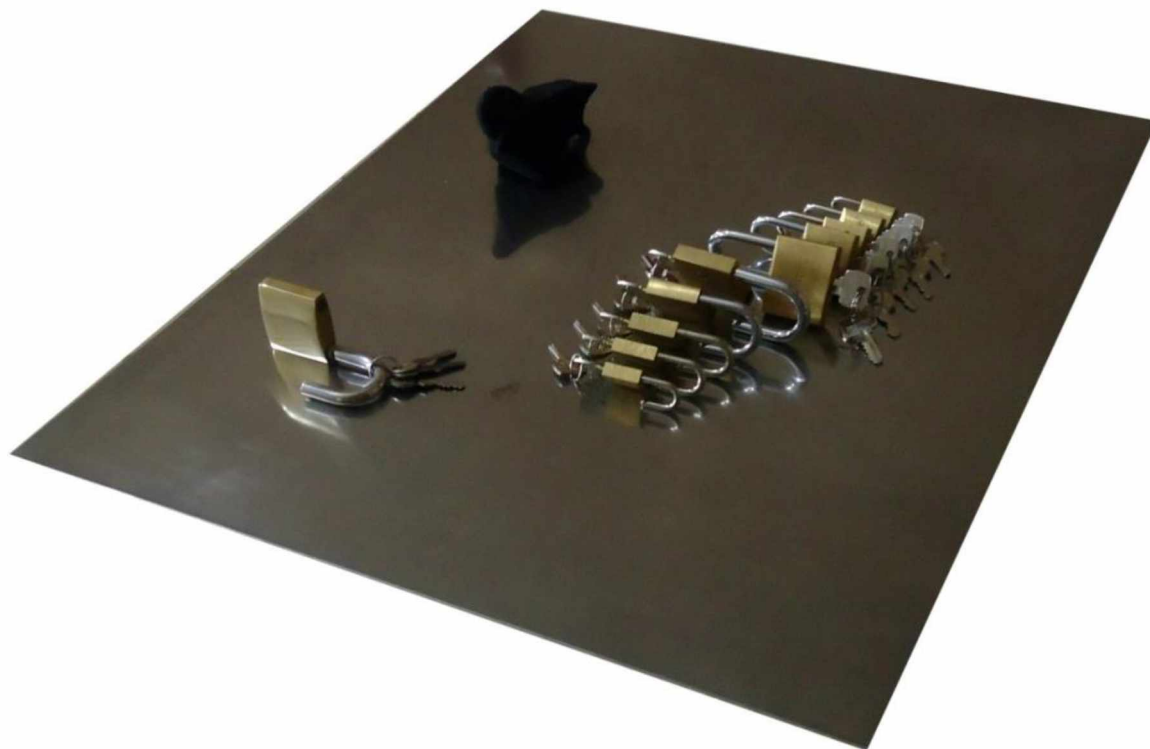


Figura 5: REZENDE, Jamerson. **Objetos desencadeados**, 2011.
Objeto, dimensões variadas. Acervo pessoal.

Em uma pequena série de três desenhos (Figuras 6-8), realizada para a exposição coletiva dos alunos da graduação no Festival de Artes Visuais⁵ em 2011, novas possibilidades de ocupação do espaço bidimensional foram apresentadas. Este trabalho trouxe a temática da representação gráfica de paisagens a partir da densidade matérica de hachuras obtidas com caneta esferográfica. A redução da distância entre cada linha e a sobreposição de suas camadas fizeram com que tais hachuras comportassem-se como mancha compacta, com pouca gradação de cinza no todo, gerando alto contraste com o fundo branco original do papel.

Percebemos, nestes desenhos, que a sobreposição de hachuras cria uma camada de tinta não opaca que reflete a luz ambiente diretamente dirigida a ela, ou seja, justamente onde deveria ser sombra, criam-se focos de luz, produzindo contradições de nível técnico e simbólico. Isso se tornou um dos motivos para a busca de materiais outros durante a execução dos trabalhos posteriores, para além da efemeridade da tinta destas canetas em reação química à luz.

⁵ *Festival de Artes Visuais 2011: Possibilidades*, promovido pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

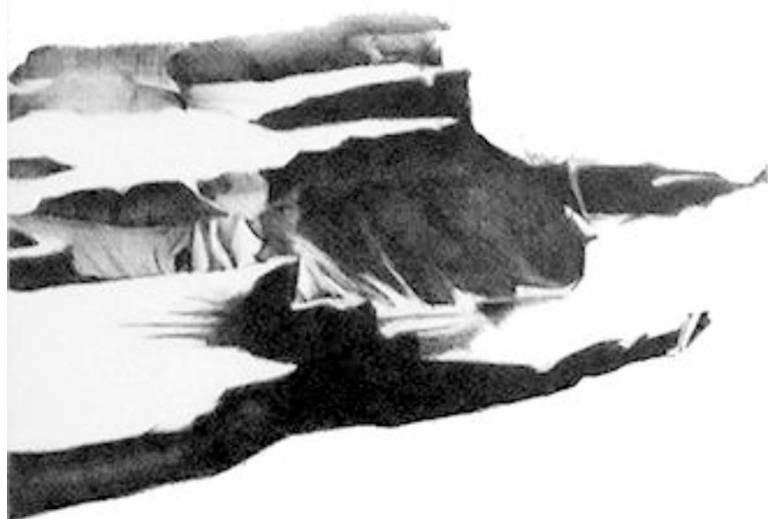


Figura 6: REZENDE, Jamerson. **Relevo I: chapadas**, 2011.
Esferográfica sobre papel, 44 x 30 cm. Acervo pessoal.



Figura 7: REZENDE, Jamerson. **Relevo II: serras**, 2011.
Esferográfica sobre papel, 44 x 30 cm. Acervo pessoal.

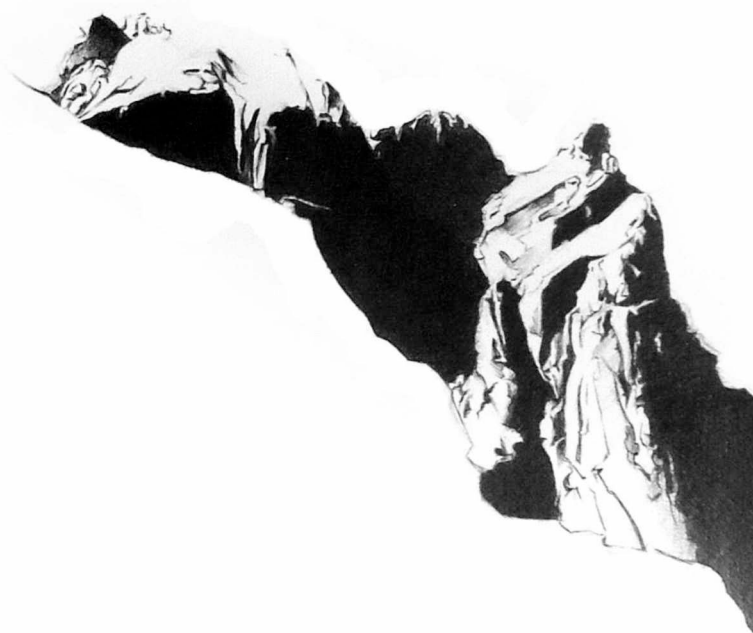


Figura 8: REZENDE, Jamerson. **Relevo III: cordilheiras**, 2011.
Esferográfica sobre papel, 44 x 30 cm. Acervo pessoal.

1.3 Sombras conscientes

Ao mesmo tempo em que a sombra tornava-se um elemento buscado, sua representação mostrava-se mais cuidadosa do ponto de vista gráfico, o que culminou em uma série de desenhos para o Trabalho de Conclusão de Curso. A investigação final da graduação suscitou questionamentos sobre potenciais índices de inacabamento/finalização dos desenhos, interessando-nos saber por que aqueles primeiros exercícios não incomodavam em seu inacabamento. Após algumas reflexões, constatamos que eles estavam em situação finalizada por contemplar uma proposta específica de estudo, mas que, quando comparados com desenhos posteriores – com escala tonal ampliada –, diferenciavam-se por contemplar uma visualidade própria, ou seja, estariam finalizados por si, e um dos índices de acabamento observados era um sombreamento minimamente consistente (com contraste, gradação de tom, cor e textura coerentes com cada proposta desenhada).

Assim, se naqueles primeiros desenhos distinguíamos umas poucas tonalidades de cinza em seu valor “cromático”, na medida em que as hachuras tornaram-se mais pronunciadas, as sombras ganharam crescente importância nos desenhos seguintes, mostrando-se mais escuras e em contraste com o fundo branco do suporte a partir da experimentação de materiais alternativos em relação ao tradicional grafite.

Os “testes” realizados encontram-se em uma série de desenhos feitos para o trabalho final da graduação, e que abarcava, entre outros objetivos, a busca de uma síntese formal em confrontos técnicos recorrentes: dos diferentes materiais utilizados em diferentes representações gráficas das sombras. Para esta prática, foi criada uma série de desenhos de observação de objetos de pequena escala, facilmente manipuláveis, mas que também apresentavam suficiente complexidade de planos em sua forma para oferecer uma gama diversa de sombras.

A partir deste critério, foram criados desenhos de alguns papéis amassados (Figura 9) – retorno a um tradicional exercício de desenho – e, posteriormente, também houve a reprodução de pequenas pedras irregulares de cortes bem definidos (Figura 10). Em diferentes momentos, tais objetos foram

dispostos sobre uma base plana e firme, iluminada com uma luz próxima e difusa, que criava sombras tanto no modelo (objeto real) quanto na base de apoio.

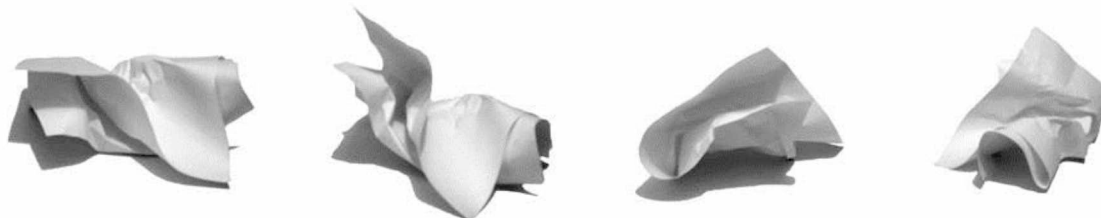


Figura 9: REZENDE, Jamerson. Exemplos de modelos para desenho de observação de papeis, 2014. Fotografias digitalmente tratadas com o software Adobe Photoshop. Acervo pessoal.



Figura 10: REZENDE, Jamerson. Exemplos de modelos para desenho de observação de pedras, 2014. Fotografias digitalmente tratadas com o software Adobe Photoshop. Acervo pessoal.

Um aspecto de destaque manifestou-se com as sombras presentes nesses desenhos. Houve um “volume” de estudos realizados, cada qual como resposta a um problema surgido a partir da representação das sombras, estabelecendo uma espécie de “diário” ou “caderno de artista”, que preparava a execução do que seria um “desenho finalizado”. Nos estudos iniciais já se fez relevante a variação de texturas nas formas gerais do desenho, dadas primeiramente com hachuras rápidas e evidentes. No entanto, o estudo das sombras mereceu uma demanda temporal maior, fazendo perceber que a sombra é um indício importante não somente para conquistas técnicas, mas, igualmente, para ganhos composicionais.

Para tal, foram utilizadas situações de um foco e de dois focos de luz, na intenção de multiplicar as sombras dos referentes. Assim, onde havia sombras médias (difusas), este conjunto de linhas careceria acontecer unidirecionalmente, no sentido dominante (de maior peso) em cada parte. As sombras projetadas nos objetos deveriam se dar por dois momentos hachurados, em direções opostas e sobrepostas, como se cruzadas. A sombra de situação, responsável por situar o

desenho em seu espaço, necessitaria se destacar por uma segunda técnica gráfica, limitando uma área de mancha escura (obtida com nanquim, têmpera ou caneta hidrográfica).

Desse modo, esta sombra destacada – que apoiava e dinamizava a composição –, tornou-se uma sombra idealizada, visto o distanciamento de sua representação visual em relação ao referente, sobretudo em sua forma sintética: “congelada” em um momento fecundo por um contorno rígido (fazendo, inclusive, desaparecer aquelas zonas de penumbra) e preenchida com um preto totalmente opaco, subtraído de qualquer gradação de cinza, ao passo que a sombra real, produzida por uma luz de vela (Figura 11), era “quente” e oscilava no espaço, de acordo com o movimento da chama.



Figura 11: REZENDE, Jamerson. Ensaio fotográfico com registro de luz e sombra (pedra, papel e vela). Acervo pessoal.

Houve, então, uma diferenciação de duas sombras, e, com elas, a necessidade de representação de diversos instantes no desenho: representações do objeto, de sua sombra natural (difusa) e da sombra de situação – esta focada e projetada tanto no objeto como no espaço circundante. Cada uma dessas partes exigiu uma particularidade de tratamento visual na textura e na técnica utilizada. A premissa e o desafio, aqui, eram justamente fazer corresponder a materialidade do desenho à materialidade do referente, aproximando-os.

Nas primeiras experimentações (Figura 12), notamos uma disparidade indesejada, fragmentando o desenho em dois, com prejuízo das formas em

grafite. Julgando ser um conflito de ordem técnica, buscamos uma aproximação entre as hachuras, sendo menos evidentes em sua individualidade, para que se comportassem também como mancha. Com isso, foi esperada uma coerência maior entre as partes da forma e a unidade do todo.

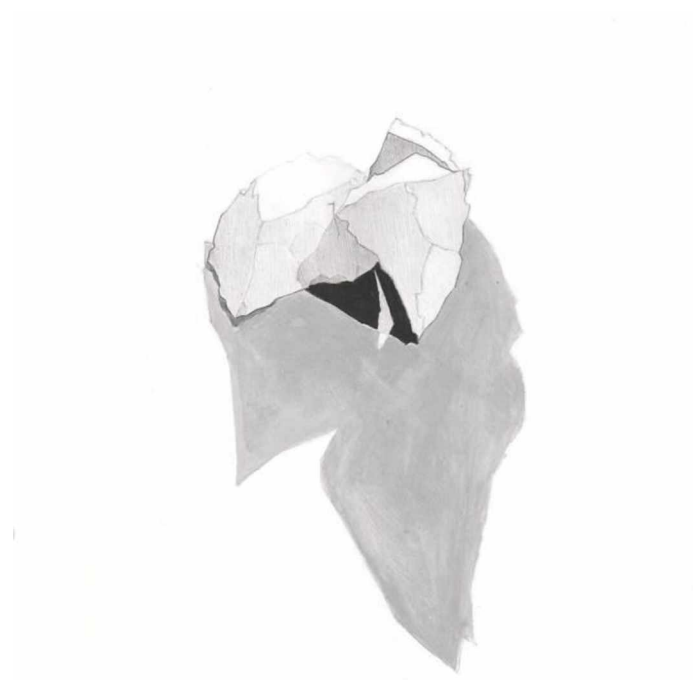


Figura 12: REZENDE, Jamerson. Teste de desenho de pedra com sombra cinza projetada, 2014. Grafite e têmpera sobre papel, 30 x 44 cm. Acervo pessoal.

O que aconteceu ali foi um grande distanciamento entre os tons de cinza e o preto: os cinzas aproximavam-se mais do branco do suporte do que da mancha escura, demandando uma revisão desta escala de valores, com tons médios. Uma ambiguidade de ordem técnica continuava gerando um conflito visual, já que ambas concorriam pela atenção do espectador, prejudicando a totalidade do trabalho.

Naquele momento, foram testadas outras densidades de grafite e espalhamentos da forma em suas manchas, com a projeção de um foco de luz

mais denso em posição diferente da primeira fonte luminosa. Nesse caso, as sombras secundárias claras também seriam feitas com técnica úmida, como a mancha escura, para se diferenciar, em textura, do material observado.

A mancha clara no desenho, pela falta de domínio no preparado e na aplicação da têmpera, criou um preenchimento desigual do contorno, gerando um sombreado heterogêneo e “sujo”, que não cabia na composição proposta. Este desenho passou por uma variação, voltando a destacar somente a sombra de situação, reduzindo as demais. Assim, somente a mancha escura uniforme passou a dividir espaço com o objeto representado.

A partir de então houve uma distorção na sombra desenhada, um ligeiro alargamento da mesma, em virtude de uma liberdade de estilização gestual na configuração do contorno, de modo a espalhar a forma escura no espaço branco. Estas novas formas, no espaço total, geraram um resultado mais satisfatório com relação à composição (Figuras 13-16). Aqui, as sombras tornaram-se vetores de direção mais propositais, norteando a produção dos trabalhos seguintes, e com um processo de relativa abstração das formas, como um novo padrão de criação, nesta série.

Aquela disparidade nas tonalidades de cinza-claros não mais incomodou quando os tons foram colocados no objeto, em vez de suas sombras. As hachuras davam conta desta ligeira gradação, mantendo aquele mesmo modo próprio na construção e preenchimento das formas. O contraste da mancha preta, os cinzas do objeto e o branco do suporte tornaram-se desejáveis.

Como a investigação daquela pesquisa de graduação debruçava-se sobre questões de inacabamento/finalização de um desenho, concluímos que a conquista da técnica e o sombreado consistente com a unidade total da composição configuravam índices potenciais de acabamento desses desenhos. Aliado a isto, a ampliação do formato também contribuiu na “entrega” do trabalho, visto que o caráter intimista do caderno de esboços não dava plenas condições para esta contemplação final.

O espalhamento das formas no espaço-suporte do papel e a ampliação dos formatos indicaram visualidades de paisagem cujos desdobramentos anunciaram a saída do ambiente de ateliê, em vistas a procurar situações naturais de sombra, processo este que será descrito no capítulo 3.



Figura 13: REZENDE, Jamerson. **Sem título (papel)**, 2014.
Grafite e têmpera sobre papel, 84 x 60 cm. Acervo pessoal.



Figura 14: REZENDE, Jamerson. **Sem título (pedra)**, 2014.
Grafite e têmpera sobre papel, 84 x 60 cm. Acervo pessoal.



Figura 15: REZENDE, Jamerson. **Sem título (pedra)**, 2014.
Grafite e têmpera sobre papel, 60 x 84 cm. Acervo pessoal.



Figura 16: REZENDE, Jamerson. **Sem título (pedras)**, 2014.
Grafite e têmpera sobre papel, 84 x 60 cm. Acervo pessoal.

1.4 O processo criativo à luz da experiência

Dewey (2010) define a experiência como imediata, ativa e dinâmica. Esse processo/movimento ordena as interações de fluxo de cada etapa de uma dada experiência de modo orgânico, isto é, sem perda de continuidade ou ligação entre cada uma das fases, e sem a conversão para uma determinada finalidade, mas para um desfecho. Nas palavras do autor,

[...] temos uma experiência *singular* quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução. Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências. (DEWEY, 2010, p. 109-110, grifo do autor).

Continuando seu raciocínio, Dewey (2010, p. 110) exemplifica:

Conclui-se uma obra de modo satisfatório; um problema recebe sua solução; um jogo é praticado até o fim; uma situação, seja a de fazer uma refeição, jogar uma partida de xadrez, conduzir uma conversa, escrever um livro ou participar de uma campanha política, conclui-se de tal modo que seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação.

De tal modo, relacionando finalidade a uma ideia de função, ela seria um objetivo externo de dado fenômeno, enquanto entendemos desfecho como a conclusão do fenômeno em si, não necessariamente vinculada a um propósito outro.

Além disso, somente é estética aquela experiência autossuficiente, sendo seu fim a “consumação de um processo” (DEWEY, 2010, p. 115), ou seja, não necessariamente tornando-se uma obra de arte finalizada, no sentido estrito do termo.

Dessarte, aquela pesquisa da graduação podia assentar-se, para nós, na possibilidade de apreciar um caderno de notas como desenho, ou mesmo em se ver um desenho inacabado como veículo estético. Então, a consumação de um processo de interação estética, de acordo com Dewey (2010), não ficaria impossibilitada diante de um esboço ou de um trabalho inacabado, visto que ele é o desfecho de seu próprio desenvolvimento constitutivo e a conclusão de uma etapa, em um processo mais amplo. E, ainda, a relação estética com um objeto

não passaria apenas por um “deleite”, assim sendo, podemos ter experiências que não as de prazer estético com um objeto artístico, como o estranhamento, por exemplo.

Para Dewey (2010), há uma continuidade, tanto entre as experiências estéticas e as do cotidiano, quanto dentro da própria experiência estética: uma experiência singular, que define a qualidade de seu desenvolvimento interno e que possibilita a vivência desse percurso, e não somente um conhecimento sobre ele.

O poético, enquanto distinto do prosaico; a arte estética, enquanto distinta do científico; a expressão, enquanto distinta da afirmação; tudo isso faz algo diferente de conduzir a uma experiência. Constitui uma experiência. (DEWEY, 2010, p. 184).

Entendemos, aqui, que o processo de criação é também uma experiência estética, e, por isso, Dewey (2010) auxilia-nos na compreensão de uma sorte de problemas formais surgidos durante o desenvolvimento de um processo pessoal em desenho.

A forma é essencial para a experiência estética, só se manifesta em material acessado pelos nossos sentidos. O material, já dotado de significados e valores culturais, torna-se um meio para fins na experiência estética, e, como todo fim, traz as marcas do processo – no processo criativo, meios e fins ligam-se íntima e inseparavelmente.

De acordo com a estética deweyana, é somente na expressão que o material transforma-se em veículo para uma experiência estética: “A luta constante da arte, portanto, é converter materiais que gaguejem ou emudeçam na experiência comum em veículos eloquentes.” (DEWEY, 2010, p. 403). Sendo a forma expressiva, ela pode tornar-se estética, significante e, assim, reflexiva e compartilhada. É o caso, portanto, da percepção das sombras naqueles primeiros desenhos: antes, a sombra era vista apenas como tal, como mais um elemento para dar forma ao desenho; posteriormente, ela foi vista como potência expressiva pela dinâmica em sua forma, e passou a funcionar como vetor de direção nos desenhos de 2014 (Figuras 12-16).

Uma das metas desta pesquisa é desdobrar alguns desenhos selecionados do caderno de processo para a elaboração de “desenhos instalados” no espaço

expositivo (seja por ampliação, adaptação ao espaço e à luz ambiente, etc.), ao mesmo tempo em que este mesmo caderno seria disponibilizado para o público, o oferecendo, além do compartilhamento, a possibilidade de aproximação desse espectador com a experiência processual de formação dos desenhos expostos por meio de uma série de estratégias formais (quando aqueles estudos de desenho de observação voltam para o ateliê, para passar por um trabalho de abstração⁶ e outras operações) e expositivas.

A distorção das linhas e os desvios das coisas reais não apenas contribuem para o efeito estético, como resultam em uma expressividade maior. É que, nesses casos, o material não se subordina a um dado significado anterior, subordinado à pessoa em questão [...], mas é reconstruído e reorganizado para expressar a visão imaginativa do artista sobre todo o ser daquela pessoa. (DEWEY, 2010, p. 194).

Ou seja, se arte é experiência, não na medida em que representa a natureza, mas sim quando a apresenta mediada pela percepção de um artista, a estilização formal pode se tornar um poderoso recurso na proposição de novas experiências para o interlocutor, oferecendo-lhe novas leituras à realidade visual que o cerca. Ao ordenar uma nova experiência, por ser expressivo, o objeto artístico promove uma comunicação interpessoal, não por sua função, mas pela consequência dada na experiência de terceiros.

Para muitos autores da estética pragmatista, a experiência em arte deve se aproximar do cotidiano e não se constituir como algo isolado. Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu (2008), a arte deve educar em vez de apenas transmitir “impressões pessoais”. Por sua vez, o filósofo Richard Shusterman (1998) enfatizava a dimensão experiencial e social da Arte, reconhecendo sua dimensão cognitiva e certa “funcionalidade” pelo intuito de não apenas educar, mas também integrar arte e vida cotidiana, estimulando a melhoria mútua de ambas.

Por desvelar ao espectador o processo de criação junto à forma criada, esta exposição nos daria uma possibilidade artística vinculada ao seu próprio contexto; ela nos revelaria seu processo criativo, reafirmando um sentido pedagógico da arte para com o espectador, uma vez que ofereceria, além de sua contemplação estética, todas as etapas de sua construção, aproximando-se ao

⁶ Na ênfase de situações de sombreamento no objeto representado, por exemplo.

público visitante e lhe permitindo até inferir sobre aspectos gerais da criação em arte, a partir do conhecimento de uma produção específica.

Temos consciência que as teorias de John Dewey são menos vinculadas a pesquisas poéticas do que a práticas de ensino de arte, mesmo que ele escreva sobre a experiência. O autor é aqui citado principalmente por contribuir para reflexões sobre uma breve trajetória própria e pessoal, a saber, a de um artista que fez Licenciatura em Artes Visuais, atuou na rede de ensino pública estadual e que, hoje, é docente em um Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia. As primeiras investigações em Iniciação Científica, Estágio Supervisionado e Trabalho de Conclusão de Curso, ainda na graduação, alimentaram propostas de ensino e, tal como esta interlocução, contribuem para essa atuação profissional, pautada na proposição de experiências práticas com Desenho, dadas a partir da memória de uma experiência com desenho de sombras, primeiro em ambiente interno (feitos na graduação) e, posteriormente, em ambiente externo. Ademais, para auxiliar no entendimento destas ações, complementaremos o conceito de experiência em Dewey (2010) com as reflexões do pedagogo Jorge Bondía (2002).

Este processo de ensino e aprendizagem vivenciado no meio acadêmico repercute não somente em nossa atividade artística, mas também em nossa atividade docente, na qual buscamos, sempre que possível, trabalhar os conteúdos disciplinares a partir de uma experiência prática com o Desenho⁷, por vezes anterior ao conceito trabalhado em sala.

Bondía (2002) defende uma educação do ponto de vista da experiência. Diferenciando-a de um experimento científico, o educador define experiência como algo que ocorre a um sujeito receptivo – não previamente informado e sem opiniões pré-estabelecidas – e cuja potência é significativa o bastante para afetar aquele indivíduo em seu modo de pensar e agir. Adiante, Bondía (2002) pondera acerca de um conhecimento consequente dessa experiência:

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. (BONDÍA, 2002, p. 27).

⁷ Abordado em sua sintaxe visual, seus materiais e outros tópicos trabalhados dentro das referências trazidas pelo aluno ou, quando possível, a partir da observação do real.

Podemos, neste momento, fazer um paralelo ao caderno de bordo utilizado durante esta pesquisa-estudo – e que acompanha toda a criação prática, desde as primeiras visitas em campo. Nele, cada desenho é consequência de um desdobramento técnico surgido no processo, isto é, são como uma "resposta" ao esboço anterior, e, por isso, os desenhos acabam por se constituírem um repositório de experiências e memórias, recordados e consultados durante a trajetória da pesquisa.

Ao utilizar, neste capítulo, aquelas classificações tópicas de acordo com o progresso dos supostos níveis de tomada de consciência do elemento sombra em nosso processo criativo, entendemos intuição como meio termo entre o inconsciente e o consciente, o que torna intencional a busca pelas sombras.

Revisitando o método cartesiano sob um viés fenomenológico, o filósofo alemão Edmund Husserl (2001) conclui que o pensamento é necessariamente pensamento sobre alguma coisa. Em outras palavras, a fonte do conhecimento, segundo o autor, seria dada a partir de uma relação intrínseca entre sujeito e fenômeno percebido. A partir dessa relação, ele estabelece o conceito de intencionalidade, que define tal característica do conhecimento, a de se referir sempre ao fenômeno percebido.

A palavra *intencionalidade* não significa nada mais que essa particularidade fundamental e geral que a consciência tem de ser consciência *de* alguma coisa, de conter, em sua qualidade de *cogito* [pensamento], seu *cogitatum* [objeto pensado] em si mesma. (HUSSERL, 2001, p. 51, grifos do autor).

O objeto existe no mundo físico independente do sujeito, porém, segundo esta filosofia, este sujeito não pode ter conhecimento daquele direta e imediatamente. De maneira resumida, o conhecimento se daria no que Husserl chama de consciência intencional, que direciona a percepção e faz a mediação entre ela e o conhecimento, analisando, na consciência, o objeto ou fenômeno percebido. Assim, neste estado de consciência, o fenômeno é significado, e, uma vez dotado de sentido, ele passa a ser intencional, ou seja, transforma-se em algo buscado.

Logo, é nesse sentido que pensamos a crescente consciência do elemento sombra em nosso processo criativo: chamamos *inconscientes* as sombras

representadas na primeira fase desses desenhos, momento em que ainda não havíamos feito aquele movimento de análise das sombras mediada pela consciência; enquanto que as sombras intituladas *intuitivas* seriam as presentes no período de conhecimento da presença desse fenômeno, ao passo que as sombras *conscientes* aparecem somente a partir de uma revisão dos desenhos anteriores, analisados pela consciência e desdobrados em outros desenhos que dão significado ao elemento sombra, ao mesmo tempo em que ela é evidenciada pelo escurecimento das formas e outras soluções técnicas experimentadas nos desenhos posteriores.

É com esta “consciência” da presença das sombras como elemento singular em alguns desenhos que foram destacados neste capítulo que podemos dar continuidade às reflexões subsidiadas por esse novo olhar, pela produção e pela leitura de textos afins, o que compõem o corpo textual de nossa pesquisa.

2 DESENHO NO ESCURO: SOMBRAS COMO VALOR

Neste capítulo, partiremos para uma conceitualização do elemento sombra, diferenciando-o da mancha e o contextualizando com exemplos na História da Arte, não organizados cronologicamente – de modo diferente, portanto, do realizado na seção anterior –, mas citados na medida em que problematizações afins surjam, no intuito de corroborar as discussões em evidência. Buscaremos, sempre que possível, relacionar estes exemplos entre si e com desenhos já mencionados anteriormente, correlacionando-os por aproximações ou distanciamentos em relação ao tema deste estudo através de uma prática comparativa de leitura de imagens. Com esta abordagem comparamos, por exemplo, o espalhamento da sombra no espaço do papel em nosso processo criativo, que se assemelha às pesquisas plásticas de Regina Silveira, diferenciando-se, porém, na composição espacial: enquanto a artista projeta as sombras em espaços tridimensionais para obter, nelas, distorções visuais, este trabalho voltou-se para a percepção bidimensional, procurando a ativação do espaço branco do suporte a partir das formas desenhadas.

2.1 Sombreando intuições e experimentações na história da pintura

Seja como elemento puramente visual e estético, ou conceitual e simbólico, as sombras sempre estiveram presentes na história das Artes Visuais. De acordo com muitos teóricos, como Baxandall (1997) e Casati (2001), devemos à sombra uma das hipóteses sobre o nascimento da pintura e da escultura, a partir do desenho. O último destes teóricos narra, em detalhes, o mito contado inicialmente por Plínio, o Velho (século I a.C.), cujo excerto anunciamos a seguir:

Participam três autores: Butade, o oleiro de Cición que trabalha em Corinto, sua filha e o namorado dela. Antes da partida do namorado, para o estrangeiro, a moça traça o perfil da sombra dele na parede. No dia seguinte, o pai faz um baixo-relevo a partir do perfil. A pintura e a escultura nascem quando a sombra é fixada num muro pela mão que desenha. (CASATI, 2001, p. 215-216).

O mito procura explicar a suposta origem das pinturas murais e, sobretudo, das cerâmicas gregas no período Arcaico (Figura 17) – que, por sua vez, recebem

influências gráficas das pinturas egípcias –, cujas silhuetas negras e redução de detalhes internos às figuras remetem-nos às propriedades bidimensionais das sombras.



Figura 17: Ânfora de Exéquias, 575-525 a.C. Cerâmica, 61 cm.
Museu Gregoriano Etrusco, Vaticano.
Fonte: Centro de Pesquisa em Arte Clássica, Universidade de Oxford.

Casati (2001) ainda afirma que a representação visual das sombras sempre ocorreu por tentativa e erro, o que às vezes, consequentemente, gerava incongruências ou ruídos na relação com outros elementos de composição, prejudicando em maior ou menor grau a apreensão do conjunto total da obra. A dificuldade de uma reprodução pictórica convincente das sombras, do ponto de

vista perceptivo, suscitou, com o tempo, uma resistência geral por parte dos artistas a trabalharem com sombras projetadas, o que culminou em um “tabu cultural” assentado, segundo o autor, em três motivos principais. O primeiro deles é de ordem simbólica, sendo justificado por propriedades metafísicas das sombras: “As sombras são imagens inquietantes, perigosos esconderijos para bandidos de tocaia, são duplicações aborrecidas das figuras. No fim das contas só enchem o quadro e desviam a atenção.” (CASATI, 2001, p. 217). O segundo motivo articula que os artistas são geralmente desatentos em relação às sombras, e que as obras seriam, então, o reflexo desse comportamento. Por fim, a terceira razão defendida por Casati (2001) é uma dificuldade de ordem técnica: diante da complexidade física e perceptiva que é o fenômeno da luz, os pintores precisam dispor de uma série de escolhas e soluções criativas para representá-las. Em suas palavras:

Uma sombra no ambiente altera significativamente a quantidade de luz refletida por certa área. O pintor deve resolver a equação da sombra, calcular quanto deve escurecer certa zona do quadro para que as relações entre as luminosidades sejam suficientes para sugerir o claro-escuro natural. (CASATI, 2001, p. 218).

Seguindo seu pensamento, o filósofo adverte:

É fácil errar por excesso. Os novatos em pintura escurecem demais as zonas que representam as sombras; o resultado são manchas negras sem nenhuma relação com a luz. A representação da sombra deve falar da luz que cria a sombra; o mínimo erro congela a sombra e a faz falar sozinha de si mesma. (CASATI, 2001, p. 218).

Devemos nos atentar para o fato de que, nesta passagem, Casati (2001) está considerando apenas as propostas e operações naturalistas para a representação das sombras, excluindo as experimentações formais e os níveis de abstração delas consequente. Em pinturas cuja composição é complexa, no sentido da quantidade de formas e na organização de relações espaciais e cromáticas entre esses elementos, a busca de um equilíbrio visual a torna imperativa, com a finalidade de criar não somente ritmos de leitura visual, mas, antes, criar harmonia na totalidade da imagem, para que nenhuma das formas torne-se demasiadamente destacada, concorrendo com as demais pela atenção

do espectador – salvo os casos em que esse equilíbrio é intencionalmente perturbado.

Essa perturbação pode ser observada nos desenhos monocromáticos descritos no capítulo anterior (Figuras 6 a 8, por exemplo). Nestes desenhos, como mencionado, há um deslocamento da forma inicial que a afasta do centro do suporte, fazendo com que ela crie outras relações com o espaço. Aqui, a harmonia não se dá por simetria das formas, nem por uma relação de escala tonal, diferente de uma pintura tradicional (como no caso do uso de pinturas monocromáticas), ainda menos por uma relação cromática – por semelhança, como nas cores análogas, ou por diferença, como nas cores complementares. Nas relações pictóricas mencionadas, de fato, o exagero no escurecimento de uma sombra criaria uma série de complicações visuais, não somente por diminuir a luminosidade da obra (limitando a saturação das cores na reflexão da luz), mas, também, por romper com o equilíbrio das formas, criando “buracos” na imagem, uma vez que essas sombras pretas não encontrariam resistência em outras formas que as contrabalanceassem.

Nos desenhos descritos, a harmonia total do conjunto consiste, justamente, na relação de oposição máxima entre o preto e o branco. A redução dos elementos dispostos no suporte dispensa as relações entre grupos de formas, priorizando a relação fundamental entre figura e fundo, o que garante, pela polarização radical de tons claros e escuros – de luz (fundo) e sombra –, uma harmonia total na percepção do espectador. Os tons médios, usados para diferenciar a origem e o tipo das sombras não interferem nessa relação dialética por não oferecer peso visual suficiente para alterar esse jogo de opostos.

A estas questões de iluminação, Casati (2001) ainda acrescenta a dificuldade da representação das sombras projetadas, que possuem caráter geométrico, perspectivado.

A sombra nos fala de luz indicando o lugar de onde ela provém. Na imagem, as linhas físicas da luz devem ser projetadas de modo a reproduzir a relação espacial entre a fonte de luz, o objeto que faz a sombra e a figura da sombra num anteparo ou no chão. Essas projeções se baseiam na mesma matemática subjacente à perspectiva. Resolver adequadamente o problema da projeção da sombra significa resolver o problema da perspectiva. (CASATI, 2001, p. 218).

Para melhor visualização destas questões, façamos uso de exemplificações semelhantes às fornecidas pelo autor. A primeira delas é um dos afrescos de estilo arquitetural⁸ pintado na Sala das Máscaras, na casa de Augusto, em Roma (Figura 18).

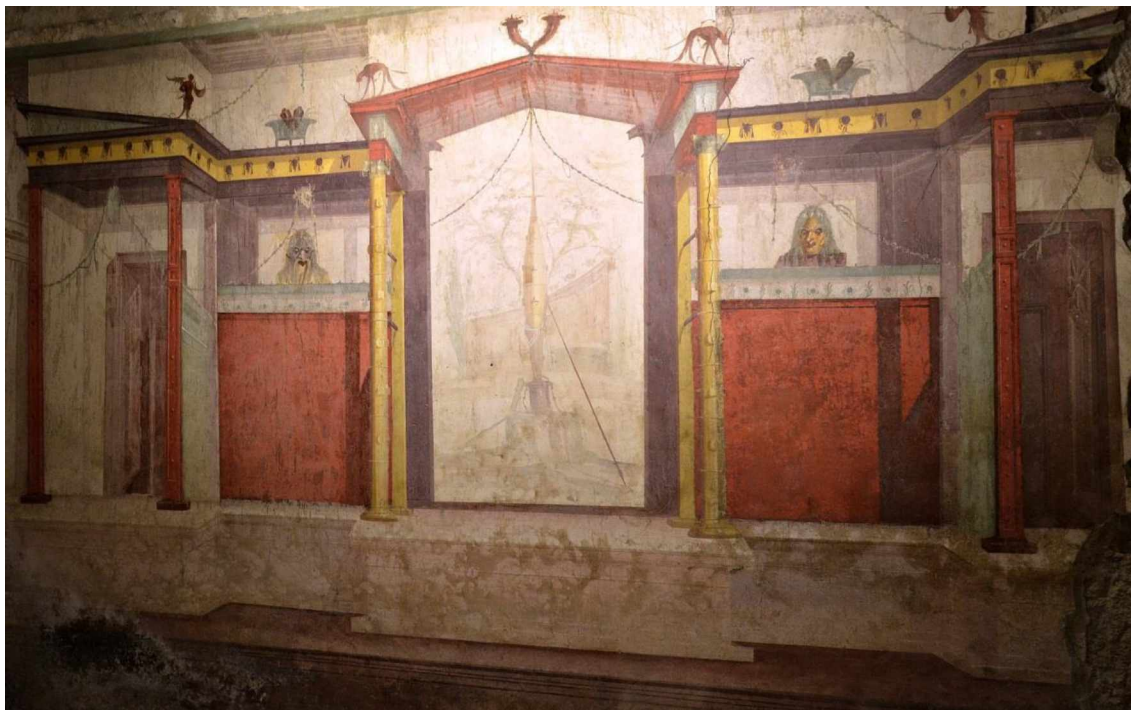


Figura 18: Sala das Máscaras, séc. I d.C. Afresco.
Parede sul da Casa de Augusto, Monte Palatino, Roma.
Fonte: *Following Hadrian Photography*.

Pela perspectiva e tratamento de cores e sombra, que criam uma ilusão de profundidade nesta pintura mural, podemos dizer que se trata de um *Tromp l'oeil*. A perspectiva linear, que aponta para um ambiente externo a partir de um portal ou janela, é reforçada pela perspectiva atmosférica, que atenua a intensidade das cores exteriores.

Segundo Casati (2001), os pintores romanos teriam conhecimento do uso das sombras para criar uma ilusão espacial mesmo antes de uma sistematização ou teoria das mesmas, e usaram seus conhecimentos para causar o efeito

⁸ Que corresponde ao chamado Segundo Estilo Romano, caracterizado pela presença de elementos arquitetônicos, como colunas e arcos, que se abrem em janelas para ambientes externos, emoldurando paisagens naturais ou edifícios romanos. (ROMAN Painting, In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. Nova Iorque: Museu Metropolitano de Arte, 2004. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/ropt/hd_ropt.htm>. Acesso em: 05 mar. 2017).

tridimensional no afresco. Por isso, a aplicação das sombras nesta pintura ainda nos parece um tanto intuitiva se observarmos a sequência de colunas e as sombras projetadas nos mezaninos onde se situam as máscaras teatrais.

Não podemos afirmar com certeza a origem destas sombras, pois: 1) a silhueta delas não corresponde a nenhum outro formato arquitetônico presente, já que as colunas projetadas fundem-se a outra sombra diagonal, que nos dá a leitura de um parapeito, existente somente no mezanino onde as sombras se projetam; 2) não oferecem testemunho fiel de uma fonte de luz em qualquer ponto dentro e fora da imagem que a coloquemos, porquanto, em qualquer ângulo hipotético, a fonte de luz não poderia projetar as sombras onde as vemos – se imaginarmos, por exemplo, a fonte de luz do lado esquerdo da imagem, a sombra no mezanino esquerdo também deveria ser projetada do lado oposto, e supondo que a luz parte da abertura da janela, ela não poderia projetar as sombras das colunas longitudinalmente nos mezaninos (o resultado seria uma projeção diagonal, expandindo-se pelo no chão) –, nem como as vemos – devendo ser mais distorcida perspectivamente na medida em que se afasta da fonte de luz, como do lado oposto a ela.

Concluimos, desse modo, em consonância a Casati (2001), que, no caso desta pintura parietal, as sombras projetadas foram feitas a partir da observação anterior de outro modelo e, depois, transportadas para esta composição, não havendo um estudo sistemático ou uma adaptação para a situação específica deste ambiente, gerando essas discordâncias visuais.

Outro exemplo é a obra *Natividade*, de Filipo Lippi (Figura 19), pintada no domo da Catedral de Santa Maria Assunta, na comuna italiana de Espoleto. Na imagem observamos, em primeiro plano, o grupo da Sagrada Família centralizada na parte inferior do afresco, e um grupo de três anjos voando sobre uma nuvem na parte superior, levemente deslocados para a esquerda, como se entrassem na cena no momento em que ela foi retratada.



Figura 19: LIPPI, Filippo. **Natividade**, 1466-1469. Afresco.
 Domo da Catedral de Santa Maria Assunta, Espoleto, Itália.
 Fonte: Tópicos em História da Arte: escritos e leituras sobre arte e artistas, UFRGS.

Sob os anjos, um caibro diagonal avança da parede mais ao fundo. Este elemento se repete três vezes, horizontalmente, na parede perpendicular à direita em direção ao lado esquerdo. A sombra do caibro da esquerda é projetada na parede de onde ele sai, seguindo uma diagonal descendente, para a direita, levando-nos a supor uma fonte de luz na diagonal oposta, situada fora da cena representada. Os caibros da parte direita, por sua vez, projetam sombras paralelas à anterior. O problema surgido aqui, contudo, é que a primeira sombra projeta-se em uma parede perpendicular à fonte de luz, enquanto as demais se projetam em uma parede paralela àquela fonte, ou seja, seria fisicamente impossível estas sombras descreverem a mesma direção e terem o mesmo formato da primeira.

Isto posto, o termo “coerência das sombras” é, então, definido por Casati (2001) como sendo a capacidade de a percepção visual apreender a totalidade de uma imagem, mesmo diante de pequenos desvios, como este.

A mente do espectador diante de um quadro se contenta com poucos indícios para reconstruir a cena representada e a reconstrução não é (muito) atrapalhada por uma eventual contradição entre as sombras. Para encontrar a incoerência, é preciso levantar uma hipótese: ‘Se a sombra à direita tem essa direção, *então* a sombra da esquerda não pode ter essa outra direção...’. (CASATI, 2001, p. 222, grifos do ator).

E conclui: “Nesses raciocínios, as sombras se revelam objetos que fazem pensar, que se dirigem não apenas ao olhar, mas também à mente.” (CASATI, 2001, p. 222). Adiante, o filósofo afirma que, para encontrarmos tais detalhes, é preciso uma investigação mais atenta, com formulação de hipóteses, tal qual fizemos na leitura acima. Em outras palavras, assim como no processo de criação, também na apreciação de uma obra de arte faz-se necessário que determinado fenômeno seja buscado por uma percepção intencional, voltada para um fato específico, para que ele adquira significado.

Podemos pensar, com isso, que, à primeira vista, as sombras são elementos complementares à percepção visual do espectador, passando despercebidas por ela em nível pré-consciente. Para que a presença das sombras seja de fato notada e percebida em suas relações formais, é preciso um exame mais cuidadoso da obra de arte, levando a percepção para nível consciente. Sendo a sombra, então, um possível índice de tomada de consciência visual, podemos usá-la em práticas de leitura, estimulando o espectador ou o aluno a se atentarem para as sombras como elemento visual e simbólico e, a partir disso, desenvolverem sua sensibilidade interpretativa e comunicativa.

Com relação à configuração das sombras, Luca Signorelli, pintor do século XVI, nos dá outro testemunho de soluções visuais essencialmente práticas para a sombra quando representa, na Capela de São Brizio, passagens da Comédia de Dante. De acordo com Casati (2001), no *Conto V* do *Purgatório*, as almas purgadas espantam-se com o fato de não identificarem Dante como sendo uma delas, justamente pelo fato de seu corpo projetar uma sombra: “As almas dos mortos (por serem sombras) não fazem sombra. Dante é um estranho entre as almas e sua sombra o desmascara.” (CASATI, 2001, p. 223).

No detalhe do afresco de Signorelli (Figura 20), notamos, em primeiro plano e no canto esquerdo, um grupo de almas espantadas com a figura central: a alma de trás aponta para Dante, enquanto a alma mais próxima do espectador vira-se para as outras, ao mesmo tempo em que, com o braço direito estendido, tenta tocar o estranho protagonista. Dante parece caminhar em direção à direita da imagem – para onde aponta seu guia, Virgílio –, porém, com sua mão esquerda, levanta suas pesadas vestes e se volta para o lado oposto, observando diretamente sua sombra projetada no chão. Todos, na cena, com exceção dos grupos em segundo e terceiro planos, parecem dirigir-se para o inusitado acontecimento (o grupo da direita também observa o chão onde se forma a sombra dos personagens centrais).



Figura 20: SIGNORELLI, Luca. **A sombra de Dante** (detalhe de O poeta Virgílio), 1499-1502. Afresco. Capela da Madona de São Brizio, Orvieto, Itália.
Fonte: CASATI. A descoberta da sombra.

Observamos, por conseguinte, uma diferença entre texto e imagem em relação à descrição das almas: no afresco, as almas também têm sombras – uma sombra esguia e achatada, diferente da sombra projetada por Dante e Virgílio. Com este novo detalhe, as almas parecem, agora, estranharem-se não com o fato

de os protagonistas terem uma sombra, mas, sim, com a diferente silhueta que elas adquirem ao observá-las quando em comparação ao corpo de seus criadores. Ora, se a sombra é uma projeção de formato semelhante, um duplo sintético do corpo referente, tais sombras não poderiam, a princípio, pertencer aos poetas pela não correspondência entre suas formas.

Em sua análise, Casati (2001) chega à conclusão de que as sombras projetadas pelas almas são somente o que ele chama de “sombras de ancoragem”, isto é, uma porção de sombra que se projeta em uma pequena área, no ponto em que a base de um corpo toca o chão, e que, por sua simplicidade e dimensão reduzida, não causa muita interferência visual em uma composição. Esta sombra teria a finalidade de inserir e situar, “ancorar” as figuras em seu espaço de modo claro para a percepção visual, sem que elas pareçam à deriva, na imagem.

As sombras de Dante e Virgílio, em contrapartida, não se resumem à indicação espacial das figuras, elas se expandem em formato ovoide, de maneira que em nada correspondem à silhueta de seus criadores. Ainda segundo o filósofo, o pintor Signorelli, não dispondo de uma teoria das sombras que o auxiliasse na composição, adota a forma abstrata oval como signo genérico do elemento sombra para solucionar formalmente sua representação e concluir a obra. Não obstante, outra possibilidade seria isolar a figura central e, com algumas fontes de luz incidindo sobre o modelo, observar a sombra real produzida e esboçá-la em estudos preparatórios, para, então, transcrevê-la para a pintura final – podemos afirmar que a sombra observada nestas análises não sofreria alterações em sua configuração original, visto que o relevo onde os personagens estão localizados é plano.

Pensamos que a estratégia de isolar a figura e sua sombra correspondente de outros elementos circundantes, para estudo, foi fator determinante para a escolha do motivo a ser trabalhado nesta pesquisa. Assim afastados de outros corpos, a relação sombra-referente poderia ser mais bem observada e problematizada. Este isolamento é evidenciado no desenho pela economia de seus elementos compositivos, reduzidos à relação visual essencial de figura e fundo, como veremos no capítulo 3.

Outra solução para os problemas causados pelas projeções de sombras nos é dada por um afresco da Capela Brancacci, concluído em 1425 por Masaccio, *São Pedro cura com sua sombra* (Figura 21).

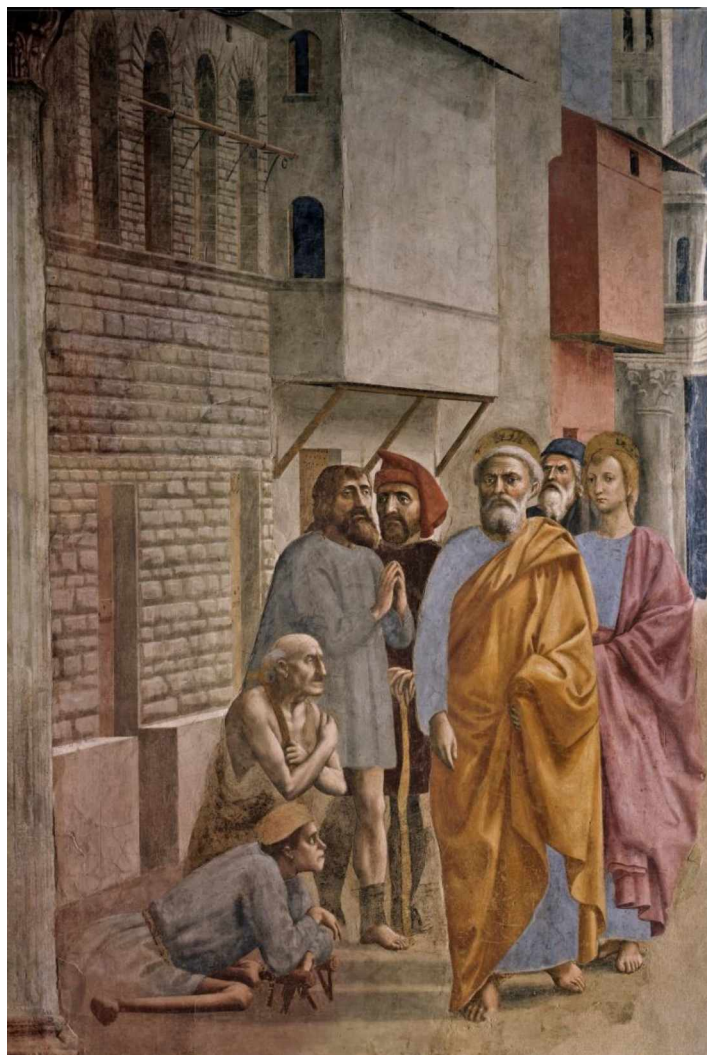


Figura 21: MASACCIO. **São Pedro cura com sua sombra**, 1425.
Afresco, 232 x 162 cm. Capela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florença.
Fonte: Museus Cívicos Florentinos.

Nesta representação, correspondente à Figura 21, vemos São Pedro em primeiro plano, à direita, passando por outros personagens, deixando-os em planos subsequentes na medida em que caminha por eles, até o momento em que se coloca ao lado de um jovem bem debilitado, este deitado, com pernas atrofiadas e usando de apoios de braços para se inclinar ligeiramente em direção a Pedro. Ao chegar nesse ponto, nossa visão é conduzida novamente para o

fundo da imagem, quando passamos o olhar os personagens secundários, um a um. Nesse movimento, observamos, em curva ascendente, os enfermos se curando gradativamente enquanto Pedro passa por eles, até chegarmos às duas últimas figuras, totalmente de pé, já curadas⁹. Temos, com isso, um indicativo de tempo na narrativa visual, dado pelo apóstolo.

O elemento de ligação entre Pedro e os enfermos é a sua sombra, que toca o grupo da esquerda, realizando o milagre. É interessante notar, nesta obra, que as figuras à esquerda estão do lado oposto à fonte de luz e são interceptadas por Pedro e João; o que acontece, porém, é que as sombras projetadas por estes não cobrem os personagens enfermos, como deveria acontecer naturalmente – elas simplesmente os tocam, ou passam por baixo dos indivíduos, como sugere Casati (2001), sem escurecê-los. Para o teórico, diferente dos casos anteriormente citados, este detalhe refere-se menos a uma questão puramente pictórica do que poética, em relação ao elemento sombra, fato que está implícito no título dado à pintura. Neste afresco, portanto, o uso conceitual da sombra já parece intencional.

Conceitual ou prático, a sombra é um elemento que dá ao espectador o testemunho do corpo-objeto ao qual se refere. Notamos, na pintura de Bellotto (Figura 22), uma paisagem urbana, que retrata uma cena de cotidiano no Palácio de Schönbrunn (ou Palácio de Versalhes).

Nesta imagem, cada elemento tem sua sombra correspondente – inclusive, as figuras sob a sombra do muro, à esquerda, também projetam uma sombra, o que seria fisicamente impossível: tanto projetar uma sombra daquela densidade em outra, quanto as figuras da esquerda projetarem suas sombras para a esquerda, do mesmo lado onde se situaria a fonte de luz, que projeta a sombra de todos os demais elementos para o lado direito da composição. Lembramo-nos dos três princípios fundamentais de uma teorização das sombras, propostos por Casati (2001, p. 71): “um, toda sombra é sombra de algum corpo; dois, um corpo

⁹ Segundo a passagem bíblica: “E muitos sinais e prodígios eram feitos entre o povo pelas mãos dos apóstolos. Estavam todos unanimemente no alpendre de Salomão. E a multidão dos que criam no Senhor, tanto homens como mulheres, crescia cada vez mais, de sorte que transportavam os enfermos para as ruas e os punham em leitos e em camilhas, para que ao menos a sombra de Pedro, quando este passasse, cobrisse alguns deles. E até das cidades circunvizinhas concorria muita gente a Jerusalém, conduzindo enfermos e atormentados de espíritos imundos, os quais eram todos curados.” (At. 5. 12-15).

não projeta sua sombra através de outro [corpo]; três, para fazer sombra, um corpo tem de receber luz.”.



Figura 22: BELLOTTO, Bernardo. **A Residência Imperial de Verão de Schönbrunn vista do pátio**, 1758-1761. Óleo sobre tela, 135 × 235 cm. Museu de História da Arte, Viena.
Fonte: Museu de História da Arte em Viena.

Entretanto, o que nos chama atenção de imediato é outra ocorrência, produzida também no muro, à esquerda, e por sua sombra: vemos, na parte mais alta da arquitetura, um vaso decorativo, que pressupomos, pela simetria, existir um par que está fora dos limites de enquadramento da composição. Observando o chão onde a sombra desta construção é projetada, não vemos a sombra que corresponderia a este segundo vaso e, logo, questionamo-nos se de fato este elemento decorativo existiria.

Casati (2001), por sua vez, nos dá uma hipótese:

Isso nos faz pensar que as sombras foram traçadas em separado e que Bellotto, ou um ajudante, tenha se achado na embaraçosa situação de ter de decidir se punha uma sombra a mais (caso o vaso não existisse) ou uma sombra a menos (caso o vaso fizesse parte da arquitetura). (CASATI, 2001, p. 267).

O fato de a sombra deste elemento arquitetônico nos parecer acrescentada durante o processo de criação da obra, ou mesmo após a finalização, pode ser

plausível por meio daquelas mesmas figuras à esquerda, visto a iluminação intensa que recebem, mesmo à sombra do muro, bem como pela própria sombra que projetam (também para o lado esquerdo), em direção diferente das demais figuras (que projetam sombra para direita). Essas figuras parecem receber iluminação de uma fonte de luz diferente daquela que ilumina o muro.

Voltando-nos para as conclusões de Casati (2001):

A opção conservadora eliminou a sombra. Mas, assim fazendo, eliminou também o testemunho do objeto que a produz. Mais do que pelo acontecimento histórico que representa, o quadro se faz lembrar por seu conteúdo singular: ele nos diz que certo objeto situado fora da cena representada não existe. (CASATI, 2001, p. 267).

Esta obra confirma o primeiro daqueles princípios definidos por Casati (2001), em que ele afirma a condição necessária da existência de um corpo que intercepta a luz para que a sombra exista, ou seja, sem o objeto referente a sombra não pode existir. Na pintura de Bellotto, é mais naturalmente aceito, por nós, o fato de que o vaso não existia no momento de execução da pintura do que a suposição que o mesmo existia e o artista, por algum motivo, não pintou sua sombra.

Por meio de escolhas como as exemplificadas aqui, o uso das sombras parece tornar-se progressivamente intencional por muitos artistas e, a partir de então, temos estudos visuais empíricos ou mesmo fenomenológicos para com a sombra.

2.2 Sombreado: intenções de sombra na história das Artes Visuais

Tomemos, como exemplo, uma natureza-morta de Jean-Baptiste Oudry (Figura 23), de, aproximadamente, 1742. O título descritivo da obra, *Lebre, Ganso, Garrafas, Pão e Queijo*, evidencia os elementos usados em sua composição. Podemos apreender a pintura como um estudo de texturas; contudo, para Baxandall (1997), um dos temas da pintura é a luz, tendo o artista representado a sua fonte em cinco superfícies: como uma forma extremamente alongada no gargalo de cada uma das duas garrafas à esquerda, claramente na concavidade do bojo destas mesmas garrafas e, uma última, mais sutil, na parte

posterior da garrafa da esquerda, que se encontra com a parede. O brilho da fonte luminosa ainda se reflete em duas outras superfícies lisas: na garrafa retangular, ao centro, e na pequena gota de sangue, que parte do nariz da lebre.

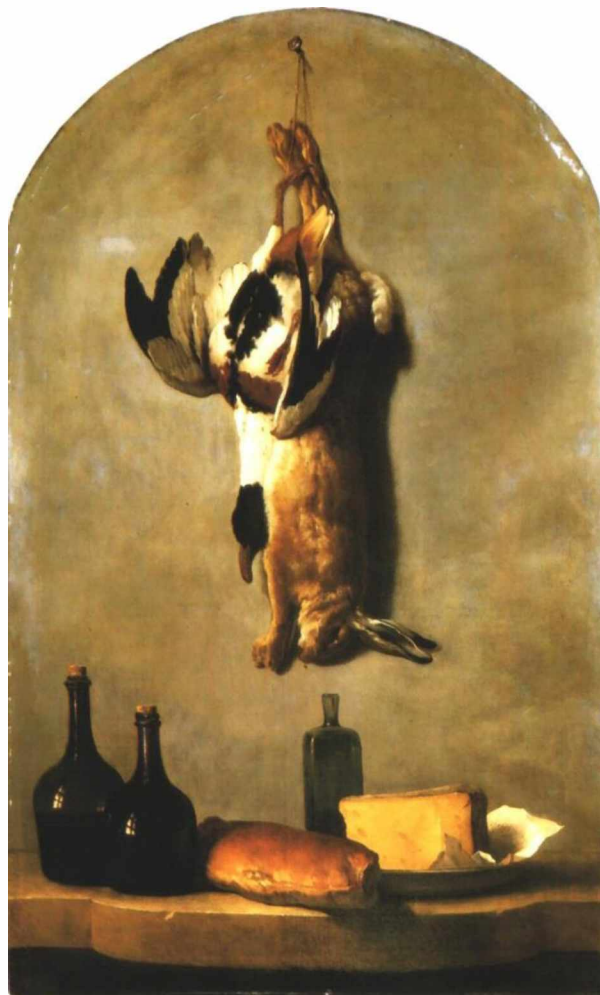


Figura 23: OUDRY, Jean-Baptiste. **Lebre, Ganso, Garrafas, Pão e Queijo**, c. 1742. Óleo sobre tela, 46 x 29 cm. Museu do Louvre, Paris.

Aqui, a sombra nos dá um referencial da distância dos objetos em relação ao fundo neutro. Partindo do prego fixado na parte superior da imagem, acompanhamos verticalmente a linha que suporta os animais, suspensos pelas patas, e suas sombras projetadas na parede. Pela proximidade das sombras com os objetos referentes, sabemos que estes estão próximos do fundo, na medida em que a observação desce e os corpos tornam-se imediatamente mais volumosos, fazendo com que se toquem: lebre, sombra e parede. De acordo com Baxandall (1997), sem estes recursos de localização, dados pelas sombras, este

plano de fundo seria mais um “vazio” do que um anteparo, pela pouca definição de forma que apresenta.

Além deste índice de distância em relação ao plano de fundo pintado, no espaço real, o espectador veria aqueles reflexos moverem-se à proporção em que se desloca da cena observada, acompanhando-o em direção oposta – se o observador se move para a esquerda, ele percebe os reflexos percorrendo o corpo dos objetos convexos para a direita. Tal suposição é interessante, pois, segundo o autor, modifica a percepção da obra de acordo com o lado em que o observador se coloca diante dela.

Considerando os elementos dispostos em dois grupos – o grupo suspenso (conjunto prego-lebre-pato) e o grupo apoiado sobre a mesa (garrafas, queijo e pão) –, temos, a rigor, uma linha vertical e horizontal, que geram uma composição em cruz. O único objeto que destoia desse rigor direcional é o pão, em diagonal, que, pela quebra de ritmo, acaba por se destacar. O estranhamento pela tensão visual causada é, então, acentuado pela sombra deste elemento, que se sobressai não apenas pela outra diagonal que cria, mas, também, pelo seu tamanho desproporcional em relação à iluminação global da cena: estendendo-se mesmo após a aresta da mesa, ela nos sugere a continuidade de sua forma pelo esmaecimento de seus contornos.

Segundo Baxandall (1997), esta pintura poderia ter sido feita sob encomenda para ocupar um lugar específico, já que, se o espectador deslocar-se do centro da imagem para visualizá-la pela esquerda, ele estaria situado em um ângulo favorável, aproximando-se do ponto de vista idealizado pelo artista, sendo que, neste novo enfoque de observação, as distorções de distância, tamanho e sombra seriam corrigidas pela perspectiva real. O teórico descreve o efeito:

Uma série de coisas mudam quando se passa para a vista esquerda [...]: o pato e a garrafa à esquerda, com os três reflexos da janela, avançam para o primeiro plano, enquanto a sombra da lebre, pouco satisfatória, recua. O pão, a única diagonal verdadeira no plano da pintura, revelou-se semi-anamórfico: ele precisava desse escorço, não para assumir uma forma reconhecível, como o crânio nos *Embaixadores* de Holbein, mas para assumir um papel positivo. (BAXANDALL, 1997, p. 159, grifos do autor).

Esse papel positivo, desempenhado pelo pão e sua sombra, pode ser entendido como o elemento que provoca o deslocamento do espectador, ao

mesmo tempo em que atesta esse movimento, reajustando-se, na percepção visual do espectador deslocado do centro da pintura, fazendo coincidir sua posição com a posição em que hipoteticamente estaria a fonte de luz usada no momento da pintura, justificando a relação de todas as sombras representadas.

Diferente de Oudry, que, com a sombra projetada das figuras suspensas em primeiro plano, aproximam-nas da parede, oferecendo-nos sua contextualização espacial, as sombras de Caravaggio, pelo contrário, afastam as figuras do fundo, fazendo-as emergir das sombras em um espaço circundante indefinido, enquanto as figuras são diretamente iluminadas por uma luz focada, “dura”, causando contrastes extremos, tanto em relação ao fundo, quanto em si mesmas, nos jogos de luz e sombras projetados em seus próprios corpos. Isto descola as figuras do fundo, fazendo uma oposição radical entre grandes picos de luz e densas massas de sombras, o que Argan (2004) chama de uma “contradição entre um espaço visto [figuras] e um espaço intuído [fundo].” (ARGAN, 2004, p. 106).

Na pintura *Sepultura de Cristo* (Figura 24), notamos cinco figuras interagindo ou reagindo a Jesus Cristo, morto após sua crucificação, indicada pelas cicatrizes em sua mão direita. O conjunto agrupa-se na tradicional composição em pirâmide, apoiando-se em uma base de pedra regular que identificamos como sendo o tampo da sepultura. Dois homens erguem o corpo de Cristo, para sepultá-lo: Nicodemos, em primeiro plano, com seu corpo incomodamente contorcido, assinalando o esforço físico empregado na realização de sua tarefa, e João Evangelista, em segundo plano, segurando o tronco de Jesus. O grupo das Três Marias está presente na cena: no mesmo plano de João, à sua direita, temos a jovem Maria Madalena levemente curvada, enxugando um choro contido; atrás dela, em terceiro plano, a Virgem Maria, identificada pela manta e pela postura serena, estendendo sua mão esquerda, como se amparasse ou abençoasse seu filho, e Maria de Cleófas, à direita, erguendo seus braços e se destacando dos demais pelo exagero de sua expressão corporal trágica.

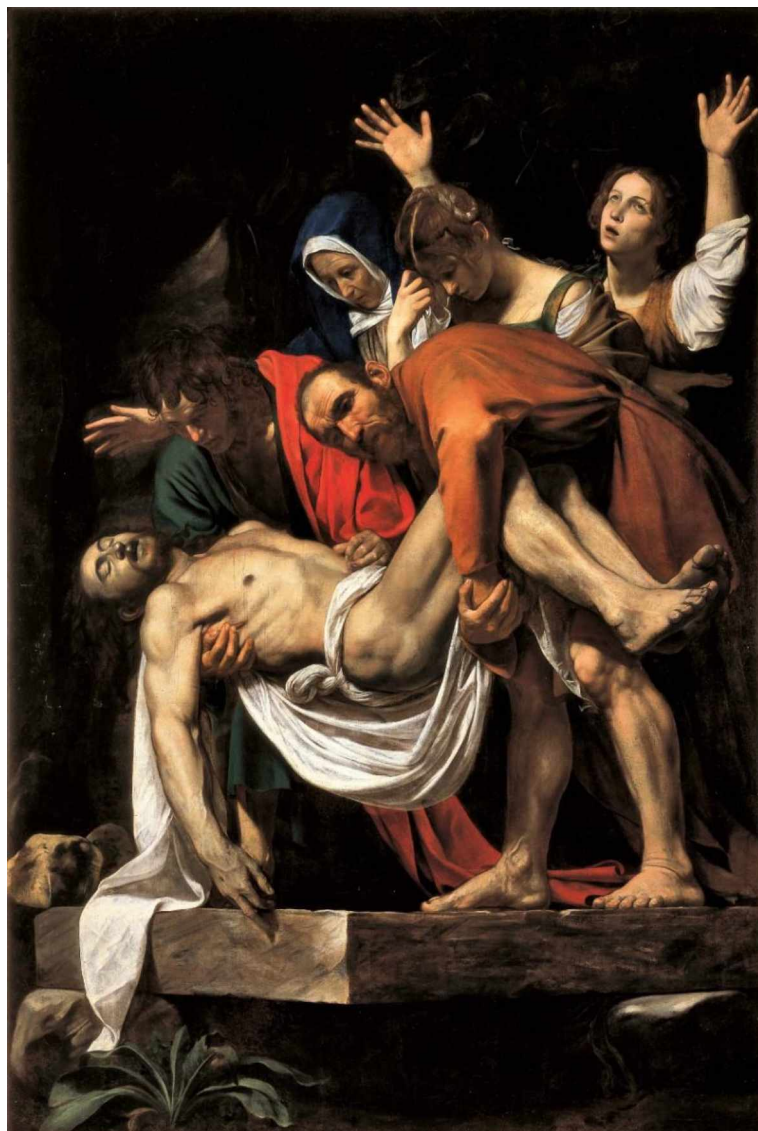


Figura 24: CARAVAGGIO, Michelangelo da. **Sepultura de Cristo**, c. 1602-1604.
Óleo sobre tela, 203 x 30 cm. Pinacoteca Vaticana, Roma.

A composição é rigorosamente estabelecida nas relações entre as formas e o espaço total da obra. Com exceção das linhas diagonais formadas pela pirâmide geral do conjunto (e outros detalhes, como planejamento, por exemplo), a disposição das figuras se dá por linhas-guias horizontais e verticais, como em cruz: as linhas horizontais presentes no tampo, o corpo de Cristo deitado, a marcada e principal linha consequente do alinhamento entre a mão da Virgem, as cabeças de João e Nicodemos, as sombras do planejamento em seu tronco, que se estendem até a mão esquerda da mãe de Cristo, sutilmente à extrema direita da imagem; e as linhas verticais, formadas pelas arestas do tampo, pelo braço

caído de Jesus e pernas de Nicodemos e, sobretudo, a forte linha vertical de seu braço esquerdo que sobe para o lenço de Madalena e culmina no ponto onde se situa a mão esquerda de Maria de Cleófas, e que coincide com o vértice superior da pirâmide compositiva. O pulso da jovem marca a exata vertical do centro físico da tela, contudo, é o braço de Nicodemos que nos conduz ao centro perceptivo¹⁰ da obra, marcado pelo seu protuberante cotovelo, que também é ponto de interseção daquela cruz imaginária, eixo que ancora o olhar do espectador.

Vemos os personagens em ambiente externo, com um fundo escuro, o que nos induz a pensar em uma cena noturna, diferente das pinturas renascentistas, cujos retratos ou temas históricos eram geralmente ambientados em uma detalhada paisagem em perspectiva. Porém, aqui, o choque de uma cena noturna com as figuras demasiadamente iluminadas por uma fonte de luz desconhecida convence-nos de que se trata de iluminação artificial, montada, ao contrário das pinturas características do barroco francês Georges De Latour (Figura 25), onde a fonte de luz não só está presente na composição, como é, também, elemento integrante da narrativa visual, dizendo-nos, ao menos à primeira vista, que é uma fonte natural à ambientação da imagem, quando vista em relação ao ângulo de luz que atinge os personagens e objetos.

Divergências à parte, ambos os artistas, independente do uso narrativo ou simbólico da luz, utilizam-na para criarem contextos espaciais específicos, reduzindo-os ao essencial para o entendimento da cena apresentada, sem elementos secundários – como o fundo em perspectiva, por exemplo – que possam, por ventura, desviar o olhar das figuras destacadas e/ou do tema em questão. Procedimento semelhante foi utilizado em grande parte dos desenhos apresentados no capítulo 1, todavia, invertendo-se as relações de valor cromático entre figura e fundo: em oposição ao uso de um ambiente escuro com luz dirigida, que revela os corpos presentes, nestes desenhos é a sombra que molda os volumes, que surgem e se destacam em um fundo branco ideal.

La Tour não admite uma concepção a priori do espaço, rejeita qualquer ilusionismo de perspectiva, não considera nem mesmo a hipótese de um

¹⁰ Arnheim (2015) diferencia o centro físico do centro perceptivo de um quadro. Segundo o psicólogo, o primeiro é matematicamente mensurável de acordo com os limites externos de um formato, enquanto o segundo é assimétrico, decentralizado e de domínio visual, responsável por gerar uma sensação de equilíbrio psicológico no observador.

espaço possível além do breve halo de luz em que situa suas figuras. Ele não ignora que esta zona é apenas um fragmento do espaço, mas, depois que define a situação que o interessa e que ocupa toda sua consciência, aquela mínima porção de espaço se torna universal e não mais particular. Para ele não há espaço que não se construa a partir de um evento, de uma figura, de um conjunto de objetos (ARGAN, 2004, p. 106).

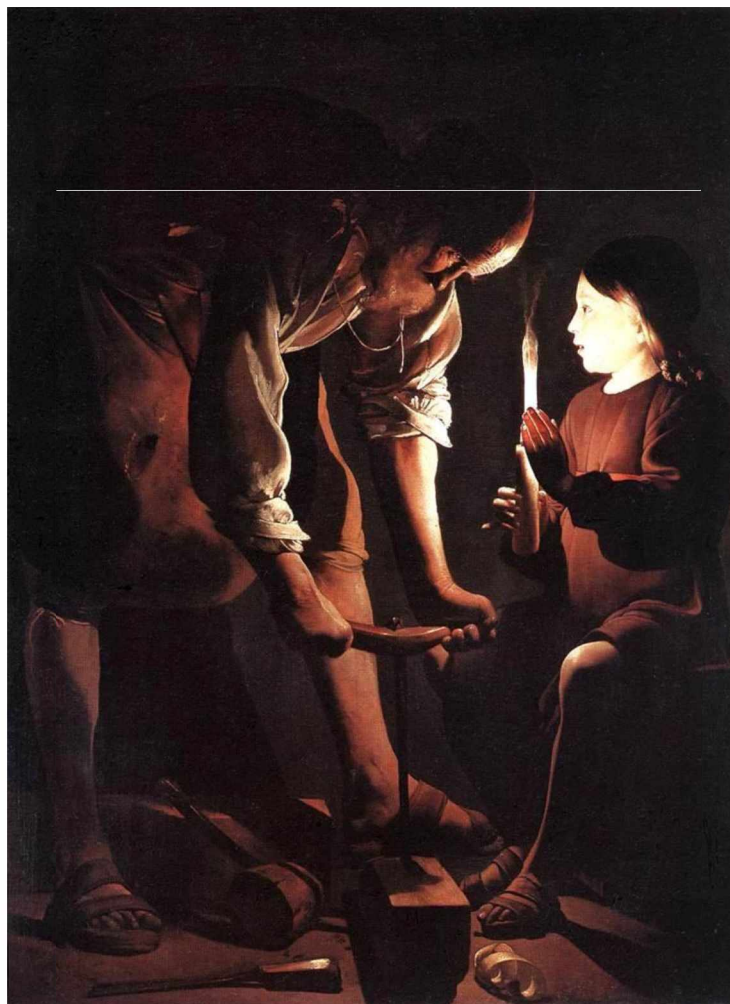


Figura 25: LA TOUR, Georges de. **São José carpinteiro**, c. 1642.
Óleo sobre tela, 1,37 x 1,02 m. Museu do Louvre, Paris.

Segundo Argan (2004), o fundo negro de Caravaggio – e possivelmente de De Latour, por influência do mestre italiano – seria mais proveniente de um tratamento posterior do suporte (com uso de vernizes, por exemplo) do que propriamente uma mistura de pigmentos realizada durante o processo pictórico, como em Rembrandt¹¹. O pintor italiano utilizaria este recurso não apenas para

¹¹ Diferente de Caravaggio e De Latour, que nos apresentam um fundo escuro quase totalmente opaco, Rembrandt trata o fundo de maneira mais heterogênea, inclusive deixando manchas, até

definir o espaço narrativo essencial da obra e aumentar a densidade dramática do ambiente e figuras teatrais, mas para potencializar a dinâmica da narrativa visual da obra. Nas palavras do historiador:

Na pintura escura de Caravaggio, os contrastes nítidos de luz e sombra queimam todas as variações intermediárias de cor, a perspectiva desaparece para dar lugar a ligações diretas entre figura e figura [sem que o olhar passe por quaisquer formas ao entre elas], os escorços contraem e precipitam a forma, cada abertura ao verossímil é bloqueada pela verdade inquestionável da imagem, tão certa que pode dispensar o 'crível'. (ARGAN, 2004, p. 200).

Além da sombra geral ambiente, que elimina quaisquer informações visuais irrelevantes entre as figuras, as sombras projetadas nos corpos dos personagens também contribuem para a criação de uma realidade interna à obra, juntamente com a concepção de uma realidade interna de cada indivíduo nela representado, independente de seu contexto espacial externo. “Caravaggio ‘exagera’ os escuros ‘servindo-se bastante do preto’, e, como o preto não é cor natural, o relevo que nasce daí é um relevo inatural, que destrói a gama de cores naturais.” (ARGAN, 2004, p. 201).

Continuando seu pensamento, Argan (2004, p. 201) completa:

Assumindo um relevo excessivo ou inatural, os corpos saem do espaço ou da cena, não se subordinando mais à ordem espacial da perspectiva nem à ordem temporal da história; deixam de ser valores ou funções e adquirem subitamente a urgência, a exclusividade e a contingência da matéria ou das coisas. Na pintura de Caravaggio, o fato absolutamente novo é, pois, a intuição de um ser-em-si que substitui o ser-no-espaço ou na natureza.

Esse é o realismo caravaggesco de que nos fala Argan (2004): realismo não no sentido moderno, de representar fielmente uma realidade externa ou uma realidade social observável, mas uma realidade própria dos sujeitos imersos em si e no espaço-tempo conceitual, intuído, perene, podendo alcançar camadas de uma experiência estética correlatas ao sublime religioso, de acordo com os almejados propósitos pedagógicos da Contrarreforma.

mesmo marcas de pinceladas em determinadas áreas; não para isolar a figura do fundo, a partir de seus contrastes, mas para integrá-las. “Sua pintura extrai lentamente cada sinal pictórico do espaço profundo e escuro, como se os átomos de luz, suspensos no ar fosco, viessem pousar sobre a tela invisível de uma muda presença humana.” (ARGAN, 2004, p. 149).

Um diferente uso conceitual da sombra, que também contribui para o sentido da obra, resvala no caso da pintura de Giorgio De Chirico. Com a mudança da Tríplice Aliança para lutar ao lado das Potências Aliadas (eixo bélico formado pelos países da Tríplice Entente, na Primeira Guerra Mundial), a Itália esperava ter acesso ao desenvolvimento europeu, entretanto, com o enfraquecimento do ideal futurista, a arte italiana, segundo o historiador Giulio Carlo Argan (1992), começa mostrando uma intenção menos nacionalista e tecnológica para buscar uma autonomia artística, supostamente independente de seu contexto histórico-cultural.

Com este espírito emergente, De Chirico decididamente opõe-se às vanguardas artísticas de sua época, de características progressistas. Sua arte é denominada metafísica por propor temas desvinculados da realidade na qual se insere, contrastando com o Futurismo, que era um elogio às tecnologias surgidas no final do século XIX e início do século XX, sobretudo pelo desenvolvimento das indústrias elétrica, petroquímica e siderúrgica, na chamada Segunda Revolução Industrial.

Na obra *Musas inquietantes* (Figura 26), por exemplo, observamos representações de objetos e construções com referências ao mundo externo, sem que nenhum desses elementos possua qualquer relação lógica com os outros.

Em primeiro plano, o pintor apresenta-nos uma série de monumentos de características classicistas: à esquerda, uma grande escultura de base circular, da qual se ergue uma coluna greco-romana, bruscamente transformando-se em um torso de costas, com sua cabeça substituída por uma forma oblonga – como um balão – que associamos aos manequins, tipicamente usados por De Chirico em outras obras. Conforme a observação desloca-se para a direita, temos, respectivamente, uma forma cilíndrica alongada com faixas vermelhas espirais, uma escultura de peito vazado e braços cruzados, sentada sobre uma caixa azulada, e, logo abaixo dela, outra caixa, colorida. É interessante notar, neste grupo, que a escultura sentada possui sua cabeça desproporcional em relação à figura que está de pé. Contudo, o que à primeira vista parece ser um pequeno crânio escuro, é, na verdade, o suporte de encaixe do que seria sua verdadeira cabeça, que foi retirada do corpo e simplesmente colocada de lado, aos pés de seu dono, por motivo nenhum, aparentemente.



Figura 26: DE CHIRICO, Giorgio. **Musas inquietantes**, 1916-1918. Óleo sobre tela, 97.16 cm × 66 cm. Museu Metropolitano de Arte, Milão.

Ainda no mesmo plano, testemunhamos uma forma pouco identificável, que gera uma dissonância no ritmo das linhas e cores no entorno de onde se posiciona e, subindo essa mancha, mais afastado pela perspectiva, encontramos outra escultura, esta, sem quaisquer modificações estruturais ou anatômicas, conservando sua configuração clássica (seria aquela misteriosa forma, alternada em cores claras escuras, o reflexo dessa escultura em uma poça d'água?).

O segundo plano, por seu turno, é formado pelo piso vermelho em perspectiva, onde as figuras fixam-se, e também pelo prédio à extrema direita, de onde parte uma grande sombra, que cobre totalmente a última estátua. Em terceiro plano, um castelo típico da Idade Média, em vermelho ligeiramente mais

saturado que o chão; ao seu lado, há outra construção, hipoteticamente mais moderna, pelos traços e cores sintéticos, e, por fim, mais à esquerda, uma fábrica com altas chaminés.

Como expusemos, De Chirico não buscava inserir sua obra em um recorte histórico preciso; longe disso, ao inserir elementos tão diversos no mesmo espaço pictórico, como construções de arquitetura clássica, medievais e contemporâneas ao artista, ele estabelece relações de negação entre essas unidades, ou seja, funda uma obra com ligações não-históricas e não-significativas de suas partes entre si. É o que Argan (1992) denomina de “poética da negatividade”: “Tudo é apresentado com um frio escrúpulo de objetividade: cada coisa existe em uma condição de irrelatividade e impossibilidade.” (ARGAN, 1992, p. 496). Em outras palavras:

A arte [em De Chirico] é pura *metafísica*, não possui vínculo com qualquer realidade natural ou histórica, nem mesmo para transcendê-la. Não tem finalidade cognitiva nem práticas, não tem qualquer função. Sua presença é ambígua, inquietante, contraditória. Coloca formas sem substância vital num espaço vazio e inabitável, num tempo que não é eterno, mas imóvel. (ARGAN, 1992, p. 372, grifos do autor).

A imobilidade das figuras em um ambiente desértico causa uma sensação de não pertencimento, como se falasse da ausência de vida ou “especulação sobre a nulidade do ser” (ARGAN, 1992, p. 496). E a iluminação e os jogos de sombra contribuem para esta leitura: por serem sombras alongadas, indicam uma posição baixa do sol, como que se pondo (o que pode ser confirmado pela temperatura cromática geral da paisagem), dando uma ambientação melancólica para a imagem. A rigidez de contorno dessas sombras anula quaisquer possibilidades de vibração da luz, evocando uma suspensão temporal, como se o tempo, nesse ambiente inóspito e absurdo, fosse congelado por um determinado instante. Ainda, a pintura metafísica de De Chirico não possui nenhuma conotação histórica, social ou política, não trata de temas externos à sua existência e não diz de mais nada além de sua própria presença física.

Influenciada pela obra de De Chirico, a artista brasileira Regina Silveira, no início de 1980, iniciou uma série de anamorfoses. Em entrevista para a crítica Angélica de Moraes (1995), a artista relata que sua primeira experiência com distorções de formas ocorreu em uma imagem gerada por computador, cuja vista

em perspectiva simulava uma malha tridimensional. A partir de então, ela iniciou suas experimentações com malhas e sombras, que caracterizam o período maduro de sua arte.

Diferente de nosso processo criativo, descrito no capítulo anterior, as sombras de Regina Silveira são obtidas não pela observação do modelo e registro gestual direto em desenho, mas com desenho técnico, em malha, tanto para a ampliação de suas formas, como para sua distorção perspectica.

Não obstante, a hipótese de Moraes consiste na ideia de que a obra da artista não trata apenas de desenho geométrico. Primeiro, porque, antes de submeter o desenho à malha, Silveira trabalhava, inicialmente, com o desenho livre, procedente de uma vivência expressionista no começo de sua carreira artística.

No momento em que a idéia [sic] é apenas o traço do lápis no papel, ela dá rédea solta à intuição. As sombras não são obtidas a partir de cálculos. Estes só são evocados depois de a resolução da forma responder ao conteúdo pretendido e apenas para transferir essa cartografia arbitrária ao plano (desenhos, gravuras, tapeçarias e recortes) ou ao espaço (objetos e instalações). A artista destrói e reconstrói o olhar possível sobre algo antes de lançar mão da régua e dos pontos de fuga que irão objetivar para o espectador a imagem demonstrada e seu conjunto de visões corolárias. (MORAES, 1995, p. 17-18).

Segundo, porque quando a artista abandona totalmente o desenho autógrafo, ela dá início à construção de suas formas a partir da apropriação de imagens veiculadas em grandes mídias impressas, como em jornais e revistas. Com isso, inicia-se uma fase mais conceitual do seu trabalho, de influência duchampiana, pautada na subversão e ressignificação desses objetos, para ironizar jogos de poder político ou, mesmo, para desconstruir a concepção da própria perspectiva como dado exato da representação da realidade, o que é tradicionalmente estabelecido.

Através dessas novas articulações simbólicas, surgem as obras gráficas que compõem os Simulacros, defendidos em seu doutorado, no ano de 1984. As séries deste período questionam os chamados “simulacros das sombras”, isto é, a simulação deste elemento, que, por sua vez, é uma forma de apresentação da

realidade. O conceito é complexo, porém Moraes (1995) nos dá uma pista sobre a relação de Regina Silveira com essas questões:

Desde Platão e o mito da caverna, a sombra é vista como índice ou simulacro da realidade. O próprio Platão distingue duas artes: a da cópia exata das formas e a que chama de arte da evocação, ou seja, a transposição das coisas para o mundo das aparências. Na obra de Regina Silveira, a sombra segue os pressupostos platônicos e indica a impossibilidade de se transpor o real para o representado. (MORAES, 1995, p. 13).

A série *Enigmas* (Figura 27), de nítidas influências dadá e surrealista, traz um estranhamento consequente tanto do ruído causado e pela disparidade entre o objeto exposto e a sombra simulada de um segundo objeto ausente, quanto pela forma da silhueta da sombra que, cobrindo parte do objeto presente, adquire um contorno radicalmente irregular.

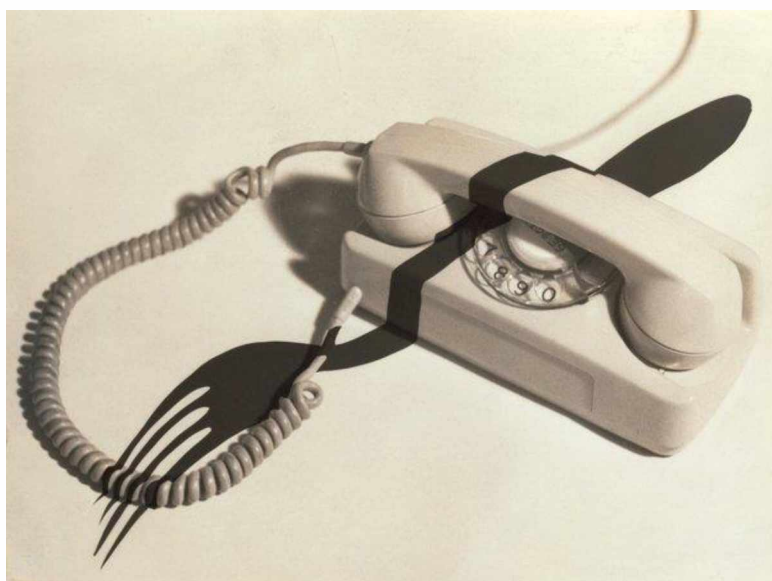


Figura 27: SILVEIRA, Regina. **Enigma 1**, 1983.
Fotograma sobre fotografia, 29x 39 cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.

As sombras da artista ganharam o espaço na medida em que suas problematizações superaram o plano-suporte da gravura, avançando para o objeto (como no caso dos *Enigmas*) até conquistarem o espaço arquitetônico expositivo, para onde parece convergir toda sua experiência artística, até então: as distorções de perspectiva, os sutis jogos conceituais, a ampliação espacial de suas sombras, as questões de simulacro, relações de presença/ausência, etc.

In Absentia M.D. (Figura 28) subtrai totalmente o objeto projetivo da sombra, fazendo com que ela avance virtualmente o espaço ao mesmo tempo em que exige conhecimento prévio específico para o reconhecimento do objeto ausente, uma vez que faz referências à História da Arte, a artistas como Meret Oppenheim e o citado Marcel Duchamp, na obra descrita. Dizemos virtualmente porque a tridimensionalidade é obtida não por volumes físicos, mas pelos desdobramentos da forma de acordo com os diversos planos que conquista, e também pelo fato de ela, por suas grandes dimensões, alterar suas próprias configurações na medida em que o espectador se desloca no espaço. Nas palavras da autora, em entrevista cedida a Moraes:

Meu trabalho não é objetual, com peso ou volume. Ele quer se aderir ao espaço, como uma sombra. As melhores versões do meu trabalho são aquelas pintadas diretamente nas paredes. Quanto mais fina é essa película de tinta, quanto mais ela é um desenho no espaço, melhor. (SILVEIRA apud MORAES, 1995, p. 84).

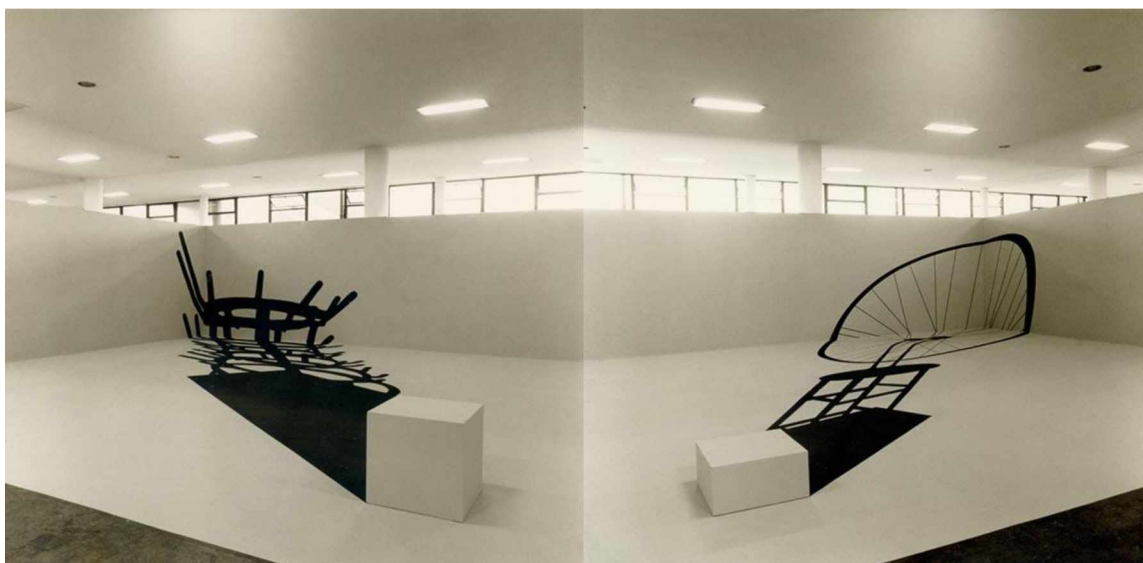


Figura 28: SILVEIRA, Regina. **In Absentia M.D.**, 1983.
Látex sobre piso de cimento e painéis em madeira, 10 x 20 m. Bienal de São Paulo, Brasil.

E mais:

O deslocamento do olhar é algo importantíssimo no meu trabalho. Conto com ele o tempo todo para a transformação e dismantelamento das imagens. Esses espaços que crio são fortemente construídos, muito diferentes do espaço real. Quando o espectador entra e se conecta com um desses espaços que enxerto no espaço real, a relação é de armadilha e presa. (SILVEIRA apud MORAES, 1995, p. 102).

Não somente o espaço, mas a sombra no trabalho de Regina Silveira é artificial, no sentido de também ser construção. Não é sombra literal, pois esta pressupõe um objeto real entre a fonte de luz e o plano onde a sombra se projeta. Chamamos de sombra pelo fato de a mancha evocar características semelhantes à sombra real, tais como achatamento e redução da forma à silhueta, diminuição de zonas luminosas e o seu consequente escurecimento – diretamente, a área delimitada pelos contornos internos da forma, e, indiretamente, no ambiente em volta –, desdobramento da forma quando se projeta em múltiplos planos ou sobre um plano irregular, dentre outras. Os únicos objetos físicos da instalação são os pedestais, bases tradicionais da escultura, de onde partem as sombras e onde, supostamente, deveriam estar os corpos projetivos¹². As bases são fundamentais nessa obra, pois não somente indicam, como direcionam o olhar para a ausência presente, e atestam, confirmam esta ausência dos objetos, algo como “alguma coisa está faltando ali”.

Fazendo uma menção honrosa, além de Regina Silveira, o cineasta russo Sergei Eisenstein também se utilizou de sombras como recurso expressivo para representar poderes políticos. Eisenstein baseia sua poética em sobreposições de quadros para ampliar o sentido conceitual de seu trabalho. Segundo a definição do crítico André Setaro (2013):

A chamada montagem ideológica ou intelectual é uma operação com um objetivo mais ou menos descritivo que consiste em aproximar planos a fim de comunicar um ponto de vista, um sentimento ou um conteúdo ideológico ao espectador. [...] A montagem ideológica consiste em dar da realidade uma visão reconstruída intelectualmente. (SETARO, 2013, *online*).

Em *Ivan, o Terrível*, longa-metragem de 1944, algumas montagens que se destacam nos últimos minutos do primeiro filme¹³ são justamente as de projeções

¹² As relações entre objeto referente, objeto ausente e sombra serão melhores problematizadas no próximo capítulo, quando suscitadas novamente em análises do nosso trabalho comparado à obra de Regina Silveira.

¹³ O filme foi concebido como uma trilogia, porém as filmagens da terceira parte foram interrompidas por Stálin, que teria desaprovado o modo tirano como Ivan foi representado, ao mesmo tempo em que mostrava práticas semelhantes às do líder soviético. Após a morte de Eisenstein, parte do conteúdo gravado foi perdido, restando apenas um fragmento do curta, com pouco mais de quatro minutos de duração. (IVAN the terrible, Part III, **Internet Movie Database**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0095387/trivia?ref_=tt_ql_2>. Acesso em: 6 mar 2017).

de sombras (Figura 29). A sequência descreve os momentos que precedem o envenenamento da esposa do czar, consequente das conspirações contra ele.



Figura 29: IVAN, O TERRÍVEL: Parte I. Direção: Sergei Eisenstein.
 União Soviética: Mosfilm. 1 filme (99 min), son., p&b.

Em todos os fragmentos selecionados, a cena se passa na sala do trono de Ivan. Todas as sombras são projetadas na parede à direita, e percebemos, sobretudo no primeiro, quarto e quinto fotogramas, que as sombras referentes ao czar e seus subalternos são desproporcionais em tamanho. Sabemos que isso seria possível com o uso de mais de uma fonte luz – quanto mais próximo do corpo projetivo, menor é a sombra incidida. Eisenstein poderia ter usado este recurso, mas, ao afastar a fonte de luz com o objetivo de tornar maior a sombra, esta perderia em definição e consistência, tornando-se uma mancha pouco nítida em seu contorno, talvez até irreconhecível como silhueta referente de um personagem. Seria impossível, por exemplo, no primeiro e terceiro quadros, projetar as sombras de Ivan daquelas distâncias entre o personagem e a parede (imaginando que a fonte de luz está fora do enquadramento) sem que as projeções perdessem suas características ou sem que a luz fosse intensa o suficiente para evitar essas perdas – o que provavelmente excederia em brilho, “estourando” as imagens captadas em filme.

A solução expressiva, com isso, foi fazer uso das montagens para obter o efeito desejado das sombras, já que, assim, elas não perdem em definição de forma e conseguem dar dimensão dos personagens pela comparação entre suas sombras. Eisenstein nos diz, assim, do poder político e domínio que Ivan exerce sobre seus compatriotas russos, e, até mesmo, sobre ambição, quando o protagonista contempla o globo, ampliado por sua sombra. Além disso, a atmosfera geral do longa é densa, em um tom sombrio, por vezes opressivo, dado pelo tratamento escuro dos cenários, bem como pelos jogos de iluminação e sombra obtidos nos próprios personagens quando enquadrados em primeiro plano ou em detalhe (*close*).

Percebemos, portanto, a importância do uso consciente das sombras, para ampliar não somente a técnicas, mas também a significação do trabalho em arte. E não apenas em termos de poética, de processo criativo, mas para a apreciação e leitura simbólica do apresentado. Baxandall (1997) defende, ainda, que as sombras são fundamentais para os conhecimentos empírico e científico de mundo. Dessa maneira, e a partir deste breve recorte da História da Arte, exemplificamos como a sombra pode ser um elemento condutor de conhecimento específico das Artes Visuais, podendo tornar-se, também, um recurso didático quando direcionado para a observação atenta dos pormenores de composições artísticas, colaborando para a interpretação e/ou afirmação de teorias formais e simbólicas na leitura de imagens do interlocutor. A sombra é signo significante ao sentido geral expresso por uma obra de arte.

3 ESTUDO DE SOMBRAS: PROCESSO DE PESQUISA E CRIAÇÃO

Prosseguindo a análise engendrada nos capítulos anteriores, este capítulo relata o atual processo em desenho e pesquisa, apresentando os primeiros esboços desde o projeto para seleção no curso de Mestrado em Artes e tentando abarcar as principais mudanças ocorridas na pesquisa até o momento de sua finalização.

A ocorrência da alteração do foco de estudo se deu à custa do trânsito entre diferentes temas de pesquisa, passando pelo gênero paisagem, hibridismo de linguagens e sombras. Aqui, destacamos as experiências a partir da saída do ateliê para os estudos ao ar livre, com luz natural, bem como as demandas técnicas e simbólicas suscitadas por esta prática; entretanto, também houve a volta ao ateliê para os processos de abstração das formas coletadas e os estudos com materiais diversos de desenho, junto com análises de sua adaptabilidade ao objeto representado. Por fim, abarcamos a última instância deste processo, ao mesmo tempo em que tentamos aplicar os conceitos e práticas discutidos em um trabalho final, tendo como norte a produção visual de problematizações teóricas iniciadas com Baxandall (1997) e Casati (2001). Este trabalho, um desenho, propõe-se a corroborar ou questionar visualmente as tipologias e problematizações sobre a sombra teorizadas por estes autores, expandindo ou confirmando os limites da representação gráfica em um plano.

Buscamos, deste modo, neste último capítulo, responder a questões como: É possível pensar e executar um desenho além dos condicionamentos reais sofridos pelo elemento sombra em relação à luz e os objetos observados? Quais os limites representativos do desenho de sombras? Até quando, e como, estas sombras representadas ainda podem ser familiares, ou quando se tornam irreconhecíveis na percepção visual? Se a sombra é um duplo do objeto, este trabalho (duplo do duplo), de certa maneira, testa os limiares entre a percepção da sombra real, diretamente relacionada a seu objeto produtor, e representações gráficas da mesma.

3.1 Definindo tipos de sombra

Antes de iniciarmos a descrição deste processo criativo, vamos delimitar, a partir de Baxandall (1997), as nomenclaturas de sombras utilizadas, com o intuito de esclarecer suas distinções. Este autor classifica as diferentes sombras de acordo com o ângulo e intensidade em que a fonte de luz incide no objeto e o tipo de superfície na qual elas se anteparam, da seguinte maneira:

1. Aquelas sombras consequentes da iluminação de um objeto e que são observadas em outra superfície, que não aquela intermitente, são denominadas sombras lançadas. Tal fato ocorre nas sombras negras predominantes nos desenhos de 2014 (Figuras 13-16), cujos modelos dispostos sobre a mesa recebiam uma iluminação direta, lançando uma sombra sobre esta base; e em desenho, tal sombra foi “lançada”, estendida sobre o espaço vazio do papel.

2. Semelhante à primeira, a iluminação de um objeto opaco e de relevo irregular cria uma sombra na superfície indistinta do mesmo corpo, a qual chamamos de projetada – tomemos, a título de exemplo, um rosto: iluminado lateralmente, o nariz projetará uma sombra no perfil oposto.

3. Diferente das sombras anteriores, quando a superfície-corpo não recebe iluminação pelo ângulo posterior que se encontra em relação à fonte, torna-se ela própria uma sombra, ou melhor, uma autossombra, como é o caso das que são familiares à produção de silhuetas.

4. Nas situações em que o objeto recebe parcialmente a iluminação de uma fonte em ângulo agudo, forma-se um sombreado – que varia sua intensidade de acordo com a progressão da convexidade em que a superfície se aproxima ou se afasta da luz, até se tornar totalmente iluminada ou uma autossombra, respectivamente. Baxandall (1997), por sua vez, alerta sobre a iminência de ambiguidades no uso desse termo, sobretudo por também denominar uma técnica de desenho. Logo, ele propõe uma diferenciação entre subcategorias mais específicas: sombreado oblíquo, quando a luz incide em eixo vertical com o objeto, e sombreado inclinado, quando esta sucede em eixo horizontal.

Há, ainda, os casos de microssombras, que, tal qual o nome indica, são pequenas sombras criadas pela textura de superfícies iluminadas, como o granulado de uma folha de papel, por exemplo. Entretanto, não foram observadas aplicações práticas diretas desse tipo de sombra nos desenhos realizados.

3.2 Breve relato de experiência

O projeto de pesquisa intitulado *Paisagens mistas: desenho de sombras como estudo para processos gráfico-pictóricos*, apresentado no processo seletivo para o Mestrado em Artes, tinha como um de seus objetivos tatear os limites entre o desenho e outras categorias – como fotografia e pintura – para apurar, em seu processo criativo, o que lhe é específico, tanto em termos de expressão artística autônoma, quanto em sua concepção como estudo preparatório para as demais técnicas, e, igualmente, ponderar o uso de técnicas mistas para compor um trabalho híbrido em técnicas diferentes que também se relacionasse com o espaço instalacional.

Outra camada deste projeto seria, ainda, a investigação de gêneros pictóricos, mais especificamente da paisagem, com o intuito de definir as tipologias deste tema na História da Arte, juntamente com o mapeamento de diferentes possibilidades de representação de paisagens na Arte Contemporânea, terreno fértil de pluralidades visuais, fazendo convergir, assim, desenho, paisagem e hibridismo técnico.

Em virtude disso, o horizonte de pesquisa tornou-se muito extenso, fazendo-se essencial uma delimitação mais precisa do tema. Mediante algumas orientações, percebemos que tanto a paisagem quanto a investigação de hibridismos técnicos eram objetos secundários de pesquisa, um plano de fundo, portanto, para o estudo técnico e prático de sombras, como já apresentado no texto introdutório desta dissertação.

O engendramento desta pesquisa é uma consequência natural dos estudos em fins de graduação, nos quais os desenhos realizados, por suas dimensões ampliadas e extensão das sombras, já indicavam visualidades de paisagens. Com isso, decidimos partir para o estudo de ambientes ao ar livre e investigar os desdobramentos poéticos da saída do ambiente interno para a paisagem real: o estudo de sombras anteriores em ateliê se dava em situações artificiais, em que os objetos a serem observados para desenho eram manipulados em uma “cena” de natureza-morta; diferentemente de tal, havia, na nova condição *en plein air*, modelos e situações de iluminação naturais, que independiam do observador, fazendo necessária uma tomada de postura mais cuidadosa no sentido da

observação e escolha de elementos compositivos (tais como enquadramento, o tipo de técnica e gestos utilizados para registro das formas) que iriam interferir diretamente no resultado final. Além, também, das qualidades específicas das sombras que o ambiente externo oferece, como em uma luz natural difusa, que diminui os contrastes extremos de claro e escuro, amplia as áreas de penumbra e reduz o tempo de apreensão, observação e registro destas sombras, que, a todo o momento, alteram-se com a mudança de luz do sol, demandando certa imediaticidade de um desenho sintético.

3.2.1 Registros iniciais

Esta etapa da pesquisa constituiu-se, assim, em uma experiência de campo fenomenológica, aos moldes da prática impressionista¹⁴; iniciando tais estudos, sentimos necessidade de um singelo mapeamento de áreas possíveis de coleta de dados, que, em nosso caso, correspondem às imagens de modelos para posterior observação. Fizemos, então, uma demarcação de áreas já conhecidas e de fácil acesso, que conteriam as paisagens desejadas em regiões semirurais da cidade de Araguari/MG. Após este levantamento, optamos instintivamente por fazer os primeiros registros nas proximidades da Rodovia Estadual MG-414, e, por ser uma fase de coleta geral, optamos pela fotografia, visto as facilidades de acesso e transporte e velocidade de execução do registro, entre outros motivos.

Coletados alguns exemplos de vegetação típica do cerrado triangulino para a composição de um posterior desenho de paisagem, a escolha final do motivo se deu em um encontro fortuito: nesta mesma época (início de 2015), começamos a trabalhar com o ensino de desenho em oficinas destinadas a crianças carentes do distrito municipal de Amanhece, vinculado ao município de Araguari/MG, situado ao seu norte. Em uma destas viagens, tivemos o primeiro contato com a árvore que seria usada como modelo nos desenhos a partir de então, o que foi um

¹⁴ Fayga Ostrower (1987) faz uma leitura da pintura impressionista como uma pesquisa de base fenomenológica, isto é, de fenômenos percebidos. “O fenômeno, no caso, era a atmosfera luminosa [geralmente da paisagem]. A realidade desse fenômeno devia ser transcrita do modo mais fiel, mais direto e mais objetivo [na percepção do artista].” (OSTROWER, 1987, p. 64).

“achado”. Registramos diversas amostras de posições de árvores em relação ao sol nos horários de coleta, no entanto, tais amostras apresentaram-se relativamente insatisfatórias, pois não nos ofereciam um contraste de luz e sombras suficientemente rico para o trabalho de abstração visual. Além disso, o formato de galhos e troncos não possibilitava enquadramentos visualmente dinâmicos. O curioso é que até começarmos o mapeamento e coleta dos dados, nunca havíamos notado esta árvore nas margens da rodovia. Entendemos tais fatos como índices da importância de um olhar intencional para os motivos temáticos desta pesquisa.

A árvore em questão (Figura 30) brotou à nossa percepção após uma longa curva no caminho e se revelou totalmente isolada em um grande campo aberto, limpo (provavelmente uma área de plantio em período entre colheitas), ofertando-nos uma experiência estética quase minimalista em sua visualidade – pela falta de outros elementos ao seu redor, que pudessem competir-lhe à atenção, ela se mostrava basicamente figura sobre fundo. Seu sinuoso tronco eleva-se em uma pronunciada curva que se estende por um ramo principal que ultrapassa seu eixo vertical, fazendo sustentar a maior parte do peso de sua copa do lado esquerdo (visto em ângulo frontal, tendo a rodovia como referência)¹⁵.



Figura 30: Vista panorâmica do modelo e seu entorno às margens da Rodovia MG-414.
Acervo pessoal.

¹⁵ Notamos, posteriormente, algumas diferenças no corpo da árvore durante os dias em que a acompanhamos, se compararmos a fotografia acima com os esboços na página seguinte (tais rascunhos foram feitos antes do registro em panorâmica): vemos que a árvore era menor e possuía outro entroncamento diagonal, tão ou mais predominante que o da fotografia. Na medida em que a árvore crescia, este galho foi cortado, aumentando sua assimetria visual pelo grande espaço vazio, criado em sua lateral. A forma final da figura sofre, depois, mais uma distorção: pelas dimensões intimistas do caderno, o gesto contido do traço fez com que a forma se achatasse. Estes acasos foram bem-vindos, pois criaram uma forma nova, com identidade própria, não mais vinculada a uma imitação naturalista da forma original e ainda mais dinâmica que os esboços iniciais.

O sol a iluminava em ângulo posterior, pouco à esquerda, projetando sua sombra em uma inclinação oposta ao próprio movimento, criando interessantes ritmos visuais, em diagonais paralelas ou opostas, dependendo do sentido que o olhar percorre nas formas. A depender da posição do sol, sua sombra ultrapassava a rodovia, alcançando a outra margem (nos horários fotografados, sua notável sombra tomava quase totalmente a faixa de asfalto). Este fato nos remeteu àquelas primeiras considerações sobre o desenho *in loco*, durante as atividades do *Grupo Colmeia*, quando procurávamos uma sombra confortável para realizar o ato de desenhar: as árvores do cerrado trazem uma sensação de aconchego do calor do sol.

Além dos registros fotográficos, acompanhamos a observação da árvore com um caderno de bordo (Figura 31), o qual recebia, além de algumas coordenadas de espaço, tempo e clima, as impressões particulares sobre a relação direta com o modelo e anotações pessoais sobre o processo de elaboração das formas, novamente em trabalho de ateliê, bem com algumas reflexões teóricas sobre o processo. Os manuscritos deste caderno tornaram-se parte integrante deste capítulo por descreverem boa parcela de suas etapas de criação.



Figura 31: Primeiras páginas do caderno de bordo. Grafite sobre papel, caderno 11 x 15,5 cm. Arquivo pessoal.

Como referido, tais registros voltam para o trabalho de ateliê, onde passam por uma abstração sintética de suas formas, sobretudo pela sombra. Para o artista Mário Bismarck (2004), em diálogo com Platão, não desenhemos a luz, mas a sombra produzida por ela.

A sombra é aquilo que mais se aproxima da realidade do desenho: uma forma plana inscrita numa superfície. Na verdade o desenho tem muito mais a ver com a sombra do que com a imagem do objeto original e, tal como a sombra, permite, sugere e estimula a identificação com aquilo que lhe deu origem. (BISMARCK, 2004, p. 4).

Acreditamos que é neste ponto em que consiste a aproximação das sombras observadas com a técnica do desenho: nosso processo de criação, com este meio gráfico, também cria a forma com tons escuros sobre um suporte com fundo claro (assim como o grafite ou outros materiais o faz sobre o papel branco).

3.2.2 Estudos de técnica e textura

Após as primeiras fotografias e esboços gerais, para registro do modelo, buscamos fotografar os detalhes do tronco com o intuito de obtermos mais repertório visual quando desenhássemos a textura da forma. De volta para casa, ao descarregar os arquivos fotográficos no computador, percebemos um maior interesse nessas fotografias de detalhes, pelo rico jogo de claro/escuro, luz/sombra que emanava da irregularidade da casca da árvore.

Decididos, à vista disso, a trabalhar com essas formas, fizemos um primeiro tratamento de imagem destas no *software Adobe Photoshop* para redefinir seus contornos, apagando as unidades protuberantes de casca que foram cortadas pelo enquadramento da fotografia, o que fez com que surgisse um contorno totalmente irregular da forma.

Com isto, nos estudos seguintes, resolvemos fixar, repetir a forma escolhida, isto é, trabalhar somente a partir da mesma fotografia editada, tornando-a uma constante, para variar a experimentação de diferentes materiais e técnicas, com o propósito de termos parâmetros comparativos e, com eles, percebermos como os diferentes tratamentos técnicos adaptam-se à forma desenhada, proporcionando-nos, assim, subsídios para optar por aquela que melhor respondesse às representações de luz e sombra no motivo em questão.

A primeira tentativa retoma os experimentos da época da graduação, cujo objetivo era trabalhar duas técnicas no mesmo espaço desenhado, neste caso, grafite e nanquim (Figura 32), a primeira correspondendo aos tons médios, enquanto as hachuras a nanquim ficaram encarregadas de resolver as sombras escuras. Aqui, mais uma vez, sucedem os mesmos conflitos da graduação, surgidos da discrepância tonal brusca entre as diferentes técnicas – lápis 2B e nanquim –, fazendo com que elas concorram entre si pela atenção do espectador, gerando, por todo desenho, ruídos visuais indesejados.

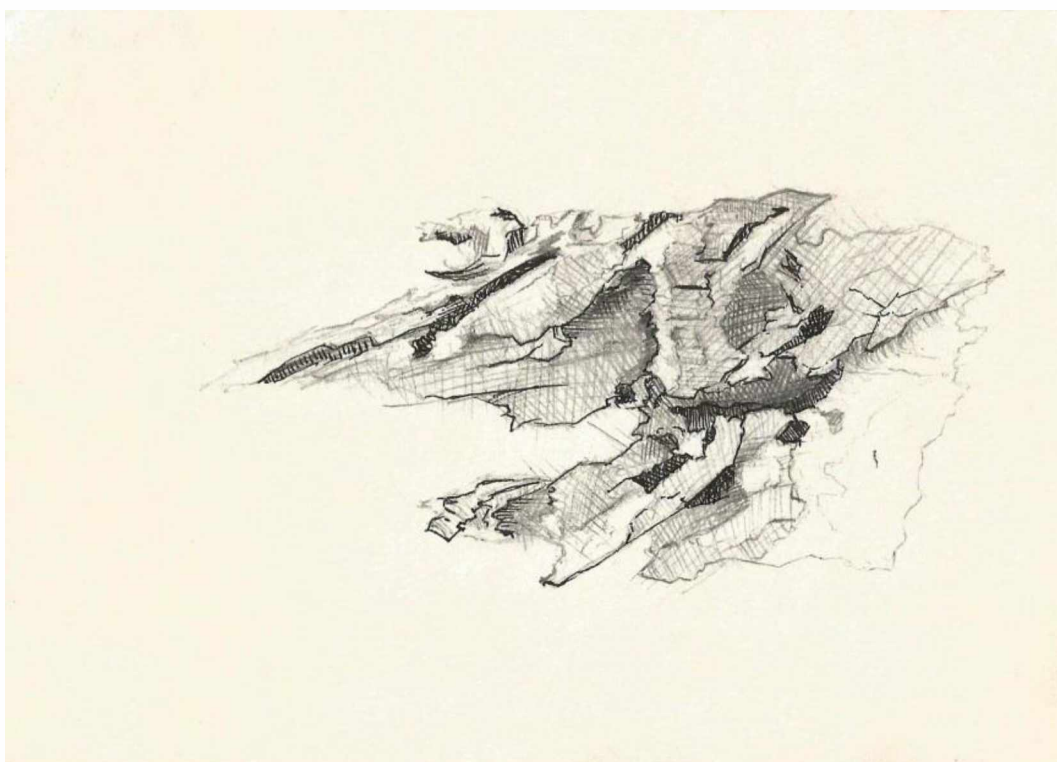


Figura 32: Estudo de técnica a partir de edições sobre detalhe em tronco de árvore. Grafite e caneta nanquim sobre papel. Caderno 11 x 15,5 cm. Arquivo pessoal.

Com estes resultados, decidimos, então, lançar um material por vez sobre cada desenho, na tentativa de minimizar os conflitos do uso de técnicas mistas. Dessa forma, o primeiro deles, mais tradicional, foi um desenho exclusivamente a grafite (Figura 33), usando uma mina mais macia (6B), para, com ela, atingir uma variedade maior de tons que a obtida com o lápis usado anteriormente.

Pela maciez do grafite, as hachuras apresentam-se menos declaradas, tornando-se manchas em alguns pontos mais escuros. Contudo, não alcançamos

manchas negras, como era desejado, pois o grafite, por mais macio que seja, consegue oferecer apenas tons escuros de cinza. Ademais, outros fatores dificultaram a aceitação deste desenho: a falta de resistência da mina do lápis desgasta rapidamente sua ponta, ampliando sua área de cobertura, o que, somado à alta pigmentação do grafite, prejudica a execução de um desenho em pequena escala; o estudo começa, então, por se revelar demasiadamente manchado, como se suas formas se tornassem desfocadas e sem consistência – forma esta que, desde o início da execução, já se mostrava muito discrepante do contorno geral do modelo e dos demais desenhos devido à atenção dispersa durante seu feitiço (tais desvios, por não serem intencionais, acabaram por não satisfazerem no resultado final).

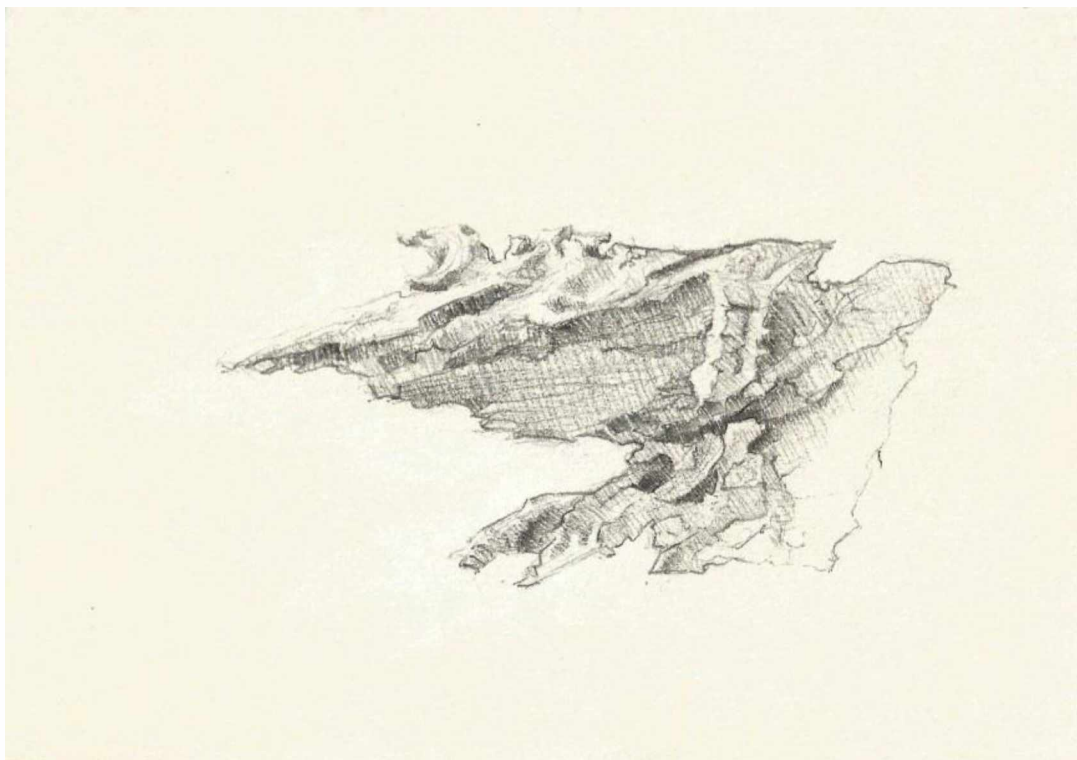


Figura 33: Estudo de técnica a partir de edições sobre detalhe em tronco de árvore.
Grafite sobre papel. Caderno 11 x 15,5 cm. Arquivo pessoal.

Voltamos, dessarte, para as experimentações mais gráficas, com hachura à caneta (Figura 34). Após a observação do esmaecimento da cor em desenhos anteriores à base de caneta esferográfica – dado por uma reação pouco resistente de seu pigmento à luz –, testamos, desta vez, uma hidrográfica de

ponta sintética fina, na tentativa de contornar aquela efemeridade do constante apagamento da forma.

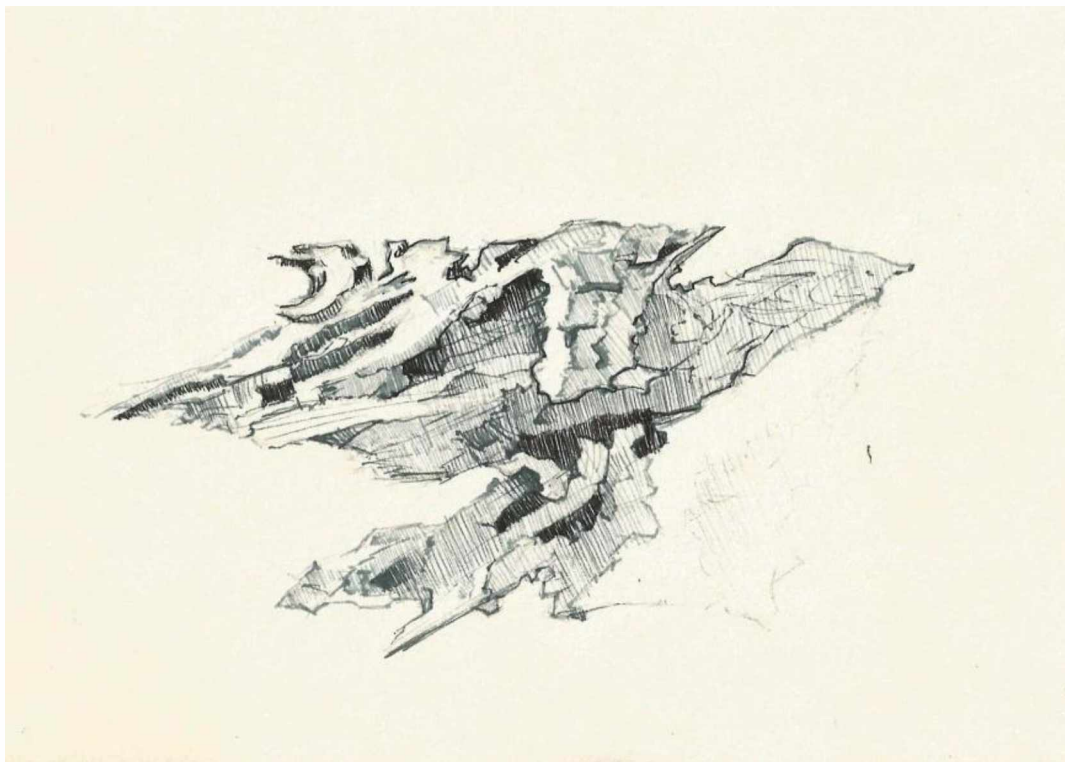


Figura 34: Estudo de técnica a partir de edições sobre detalhe em tronco de árvore.
Hidrográfica sobre papel. Caderno 11 x 15,5 cm. Arquivo pessoal.

Executamos o desenho com canetas em dois tons de cinza, atacando decididamente os limites internos da forma contornada com hachuras diagonais, o que proporcionou um ritmo interessante de linhas cadenciadas, que seguem em sentido oposto à direção geral da forma: as hachuras organizam-se em diagonais descendentes para a direita, enquanto a forma geral possui uma diagonal predominante descendente para a esquerda, gerando um contraste visual dinâmico durante o tempo de sua percepção. Este desenho demonstrou, também, um sombreado mais harmonioso se comparado ao primeiro estudo, justamente por não gerar conflitos de natureza técnica no uso de materiais diferentes. Além disso, neste desenho, fica nitidamente perceptível a distinção entre os planos que formam as camadas sobrepostas de casca, e mesmo a irregularidade da figura é bem definida em sua forma, reforçada pelas linhas de contorno entre os planos. Outro fator interessante observado nesse teste é que o cinza do pigmento desta

caneta não é totalmente neutro, como nos outros materiais já utilizados, ele tem uma característica cromática fria que nos leva a supor uma sutil mistura de pigmentos azulados, fato este que acaba se mostrando como uma potencialidade poética para uma possível representação da sensação térmica que nos remete uma sombra.

Após a hidrográfica, testamos o lápis de cor (Figura 35), que resultou em uma textura semelhante àquela com grafite 6B, porém, com uma superfície ligeiramente mais opaca e “aveludada”, visto que o grafite, pela sua composição com argila, gera um brilho que reflete a luz quando muito pressionado no suporte ou a partir do grande acúmulo de camadas de pigmento sobre ele. Contudo, também não obtivemos o preto com o lápis de cor utilizado.

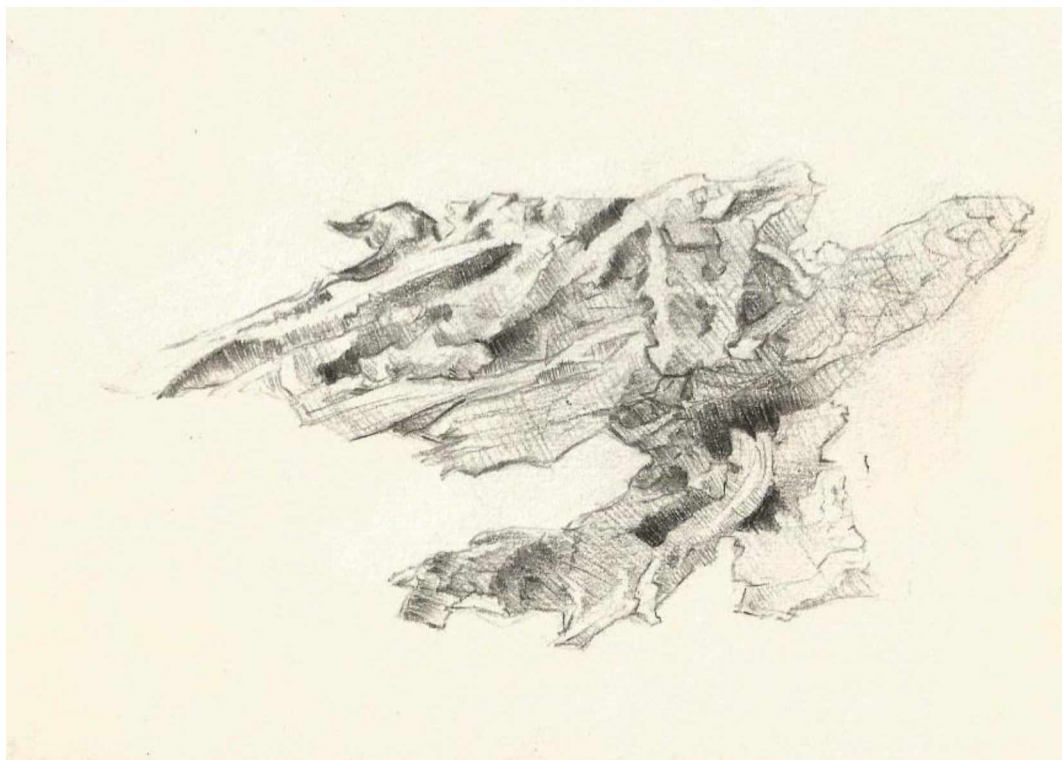


Figura 35: Estudo de técnica a partir de edições sobre detalhe em tronco de árvore.
Lápis de cor sobre papel. Caderno 11 x 15,5 cm. Arquivo pessoal.

Testamos, ainda, um desenho a carvão (Figura 36), que, pela larga ponta da barra, que cobre uma área consideravelmente maior que o lápis ou caneta, não permite o uso de pequenas hachuras, mas possibilita um trabalho mais rápido e efetivo com manchas, o que foi aproveitado em determinadas áreas com

esfumaçados pontuais para uma passagem gradual de tonalidades. O resultado foi extensão tonal maior, chegando a um cinza muito próximo do preto, no entanto, com a configuração pouco definida de um desenho rústico, inclusive revelando a textura porosa do material.

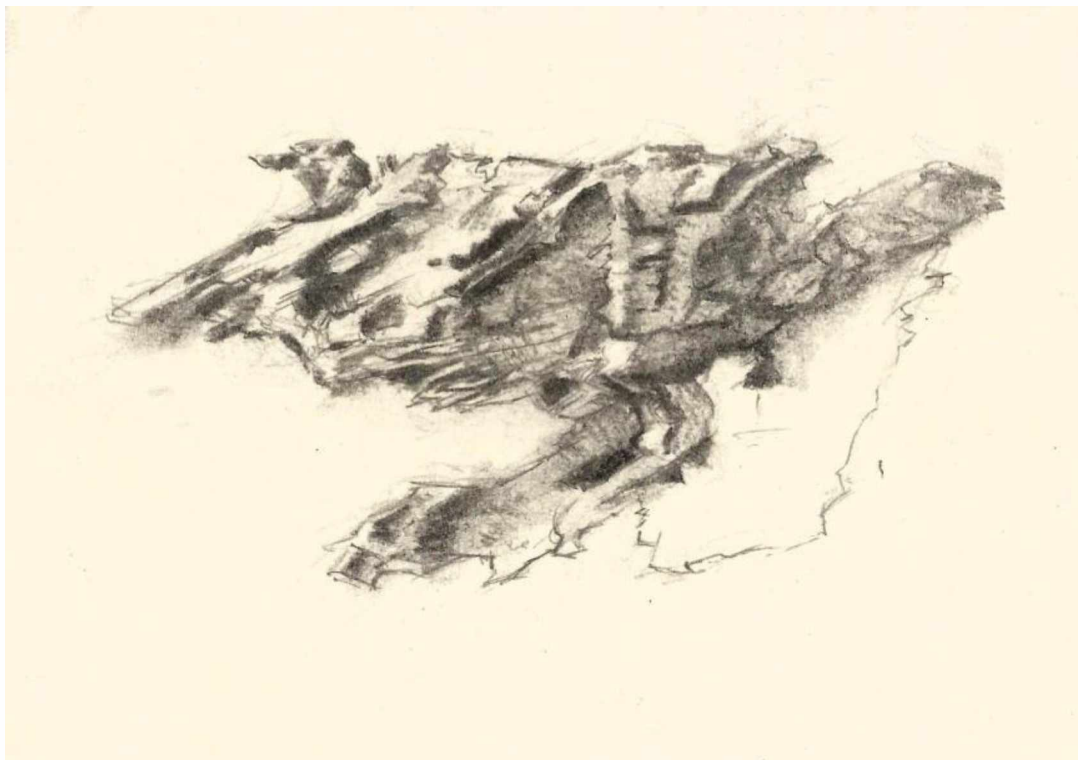


Figura 36: Estudo de técnica a partir de edições sobre detalhe em tronco de árvore. Carvão sobre papel. Caderno 11 x 15,5 cm. Arquivo pessoal.

3.2.3 Retorno à paisagem e seus desdobramentos

As sombras observadas no tronco da árvore evidenciam a textura quase rochosa de sua pele. Estas superfícies são características de um tipo específico de vegetação de médio porte que cresce na região do cerrado: é espessa, dura. Própria para climas semiáridos, sua constituição evoca resistência, e, pelo fato de a árvore revelar-se em campo aberto, isolada de suas semelhantes, pode suscitar um sentido de resistência reservada, insociável. Volvemo-nos, novamente, para o corpo integral da árvore, com sua eminente verticalidade, contrastante com o plano silente do campo aberto em que se fixa. O único corpo vertical possível de se relacionar com a árvore é o corpo do observador, mesmo assim, uma relação

de contemplação quase romântica, da ordem de um “sublime prosaico”, dado no fortuito encontro com uma árvore comum, que se fez imediatamente particular.

A intenção inicial com estudos de textura era ampliar, em desenho, o recorte irregular em detalhe das cascas, redimensionando-o e o ressignificando esteticamente – operação semelhante àquelas utilizadas nas sombras de Frans Krajcberg (Figura 37): esculturas criadas a partir do recorte de cipós, raízes e outras formas vegetais, pintados com pigmento natural, cuja silhueta irregular duplicada criou sombras em relevo, que também se prestam como suporte do objeto a ser fixado na parede. Todavia, o retorno à paisagem original da fotografia panorâmica levou-nos a uma especial atenção sobre a sombra projetada no chão.



Figura 37: KRAJCBERG, Frans. **Floração**, 1968.
Flores e madeira pigmentada, 85 x 72 cm. Acervo Gilberto Chateaubriand.

Este evento da saída do ateliê para o trabalho em campo ao ar livre permitiu que engendrássemos ambas as observações, poéticas e técnicas. Notamos, por exemplo, que, em determinado momento, a sombra aproximava-se muito da tonalidade do chão do asfalto, por vezes sendo indistinguível dele, o que

tornava impossível traçar o contorno da forma que correspondesse exatamente ao observado. Disso, diferentemente do intencionado nos desenhos prévios, percebemos empiricamente que a sombra não é preta (um dos interesses de pesquisa dos Impressionistas era justamente a tradução cromática dos fenômenos visuais observados, inclusive das cores das sombras). Compreendemos, com isto, que o fato de as sombras trabalhadas na graduação tornarem-se idealizadas, abstratas, distantes da realidade, dava-se tanto pela opacidade de sua cor, quanto pela rigidez de seus contornos.

No que tange o contorno das sombras, Casati (2001) chama-nos a atenção para algumas características pertinentes a este estudo de representação em desenho: a sombra, diferente de uma mancha, não possui contornos, e quanto mais a sombra se afasta do objeto que a produz, tanto mais ela perde em valores de cor e forma, que se diluem, progressivamente, no espaço, uma vez que estendem a zona de penumbra¹⁶, correspondente à porção difusa de sombra; esta, por sua vez, recebe um feixe de luz oblíquo entre uma extremidade da fonte luminosa e a extremidade oposta do objeto iluminado (Figura 38).

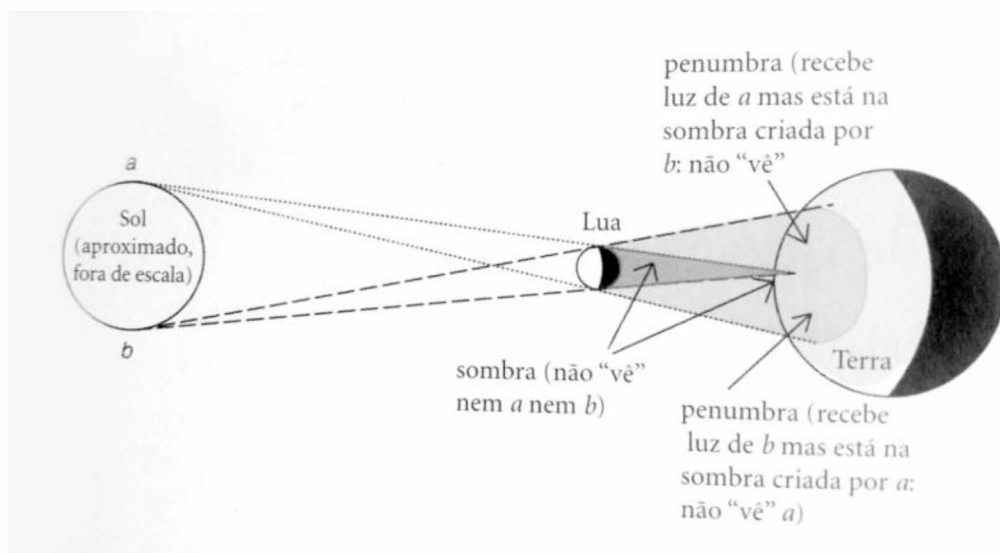


Figura 38: Fluxo de raios de luz e sombra a partir de um esquema do Eclipse solar.

Fonte: CASATI. A descoberta da sombra, 2001

¹⁶ E, conseqüentemente, diminui a área da umbra (porção mais densa de uma sombra), em um fenômeno que é conhecido como “encolhimento das sombras”. Ver mais em: SILVEIRA, Fernando Lang da; SARAIVA, Maria de Fátima Oliveira. O “encolhimento” das sombras. **Caderno Catarinense de Ensino de Física**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 228-246, ago. 2008. Disponível em: <http://www.if.ufrgs.br/~fatima/O_encolhimento_das_sombras.pdf>. Acesso em 11 mar. 2017.

Com esquemas visuais simplificados, o autor nos mostra a diferença em intensidade de sombras com relação à inclinação dos raios luminosos. Usando um gráfico, em que a fonte luminosa é idealmente um ponto, que lança raios de luz unidirecionalmente, ele explica, por comparação, a produção de penumbras em fontes de luz reais, relativamente extensas:

A realidade é mais complicada, uma vez que a maior parte das fontes não são pontos. No entanto, uma fonte não puntiforme – como o sol, a chama de uma vela, ou o filamento de uma lâmpada – pode ser imaginada como uma soma de fontes puntiformes, cada uma das quais projeta uma sombra levemente deslocada em relação às sombras projetadas pelas outras. A penumbra é a região a que chega a luz vinda de alguma dessas fontes puntiformes, mas não de outras, e o nome sombra passa a designar a região em que não chega luz de nenhuma fonte. (CASATI, 2001, p. 290).

Ainda, conclui: “As nuances que vemos em torno de uma sombra são, na realidade, um efeito de penumbra.” (CASATI, 2001, p. 290).

O fato é que, em um estudo que pretende problematizar as relações e os limites correspondentes entre objeto e representação visual, como este, a observação da penumbra tem importante relevância na figuração mimética das sombras. Retornando ao mito da criação da pintura, descrito no segundo capítulo deste texto, Casati (2001) destaca o momento exato em que o oleiro contorna a sombra de seu genro com um traço, o que, para ele, é decisivo nestas questões representativas, aqui abordadas: “Traçar uma linha em torno de uma sombra **transforma a sombra**. De repente, a sombra não pertence mais ao sujeito retratado, ela se torna uma mancha colorida na parede e tem vida própria.” (CASATI, 2001, p. 227-228, grifos do autor).

Para confirmar tal hipótese, o autor realiza uma experiência: colocando uma estatueta sobre uma folha de papel bem iluminada, ele percebe que, ao traçar uma linha de contorno nos limites entre a sombra e o branco do papel (Figura 39), a percepção da imagem se altera.

O que mudou? A zona no interior da linha **adquiriu cor própria**, um cinza-escuro. Esse cinza é bem diferente daquele que a zona tinha antes de a linha ser traçada. [...] Transformadas em manchas, as sombras deixam definitivamente de ser sombras e se tornam outra coisa. (CASATI, 2001, p. 228, grifos do autor).

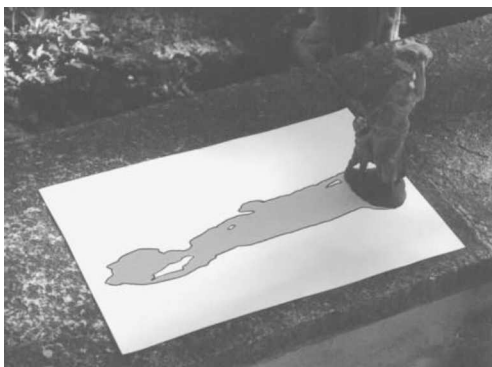


Figura 39: Resultado da experiência com contorno de sombras, por Casati.
Fonte: CASATI, Roberto. A descoberta da sombra, 2001.

Citando os estudos do fisiologista Edwald Hering sobre os escritos de Leonardo Da Vinci, Casati (2001, p. 228) conclui, juntamente ao estudioso alemão, que “a linha apaga a penumbra e faz a sombra perder sua característica de fenômeno ligado à luz”.

Podemos observar este efeito na imagem resultante do experimento, na qual, após o contorno da forma, onde víamos a sombra correspondente à escultura, notamos uma configuração totalmente nova, que reivindica para si sua autonomia, uma vez que o contorno encerra o olhar para o interior desta forma, abstraindo-a pelo contraste destacado com relação ao fundo. Se antes o olhar transitava rapidamente da sombra para seu referente, relacionando-as, posteriormente o contorno sobrecarrega a mancha, prejudicando a leitura dela como parte da escultura, que precisa, agora, de uma intenção de deslocamento do olhar para ser percebida, visto que a mancha possui mais impacto, mais “peso” na observação, tendo, assim, uma presença visual mais marcante que a do corpo que antes a criava. Isto pode ser observado também nos desenhos realizados ao final da graduação (Figuras 6-8), onde a sombra destaca-se intensivamente, perdendo seu referencial inicial de sombra pelo contorno “duro” e o preenchimento demasiadamente escuro e opaco da forma desenhada.

As sombras projetadas no tronco, por sua vez, por evidenciarem as texturas visuais do modelo, afastaram o estudo de sombras do tema principal de desenho, colocando o motivo em segundo plano, em virtude de tais tipos de projeções serem menos percebidos como elemento sombra do que aquelas lançadas, pelo fato de criarem uma totalidade visual maior em relação ao fundo

circundante, aproximando-se, com configurações miméticas, do objeto correspondente. Este foi outro motivo que nos levou de volta à observação da sombra total da árvore, projetada no chão. É comumente mais aceito que as sombras lançadas sejam mais bem entendidas como elemento sombra que as sombras projetadas, justamente pelo fato de estas não se estenderem para além do corpo do objeto que as produziu, ou seja, a sombra projetada “gruda” no objeto referente, não guardando distanciamento necessário para comparações entre as formas.

O interesse da pesquisa convergiu, assim, para a problematização das relações entre o objeto (corpo) e a sombra. Se aquela fotografia já evocava a sensação de desolação provocada pelo contraste existente entre “presença” da árvore em um campo aberto, onde não existem outros elementos – naturais ou não – cuja verticalidade pudesse inicialmente efetuar diálogo com o corpo do modelo, decidimos isolá-lo ainda mais em desenho, para evidenciar tanto o vazio do espaço quanto a sombra dele. Deixamos a árvore centralizada sobre o branco original do papel, contrastando o preto e os tons de cinza do tronco e copa da figura contra uma iluminação geral do fundo, cuja fonte de luz só poderia ser pressuposta pela posição da sombra projetada no chão: na fotografia fica evidente que o sol ilumina a árvore atrás dela, orientando as sombras em direção ao espectador; o que fica claro, também, no desenho, pois a sombra permanecerá na mesma direção, pretendendo, com isso, reforçar a ideia de solidão sugerida nos desdobramentos do processo.

Porém, até que ponto este isolamento do elemento principal é realmente presente? Se tomarmos a sombra como um corpo, a figura da árvore não estaria só, sua sombra sempre a acompanha e está diretamente vinculada a ela, mesmo com a interposição da faixa de terra na fotografia (Figura 30) – que forma o acostamento da rodovia –, e que, nos esboços processuais, se transformou em uma faixa branca, livre de interferências gráficas, com a intenção de interromper sistematicamente a ligação entre objeto e sombra.

Com base nesses princípios, pensamos em explorar o desmembramento da sombra e árvore a partir da separação em díptico dos elementos (cada um deles estaria, assim sendo, em um suporte), tornando esta relação menos óbvia – ainda mais quando a sombra, separada de seu desenho correspondente, altera-

se em uma mancha abstrata – para, justamente, testar os limites dessa relação na percepção visual. Ou seja: quão necessária é esta proximidade, este vínculo formal, para que a leitura de objeto e sombra se dê de modo eficaz? Esta problematização é ainda mais potente quando as partes do trabalho são expostas em paredes diferentes, como descreveremos no tópico sobre a expografia do desenho.

Esperávamos que, mesmo com determinada distância entre os suportes, a visualização simultânea dos mesmos relacionasse de modo claro os elementos desenhados, afirmando, assim, uma impossibilidade de existência de uma sombra sem o objeto que a produz. Tanto na fotografia quanto no esboço (Figura 40), a leitura objeto-sombra é feita pela proximidade entre as duas formas, porém, ao reafirmarmos a separação em suportes, a sombra se abstrai ainda mais, além de sua própria forma, por perder seu referencial.

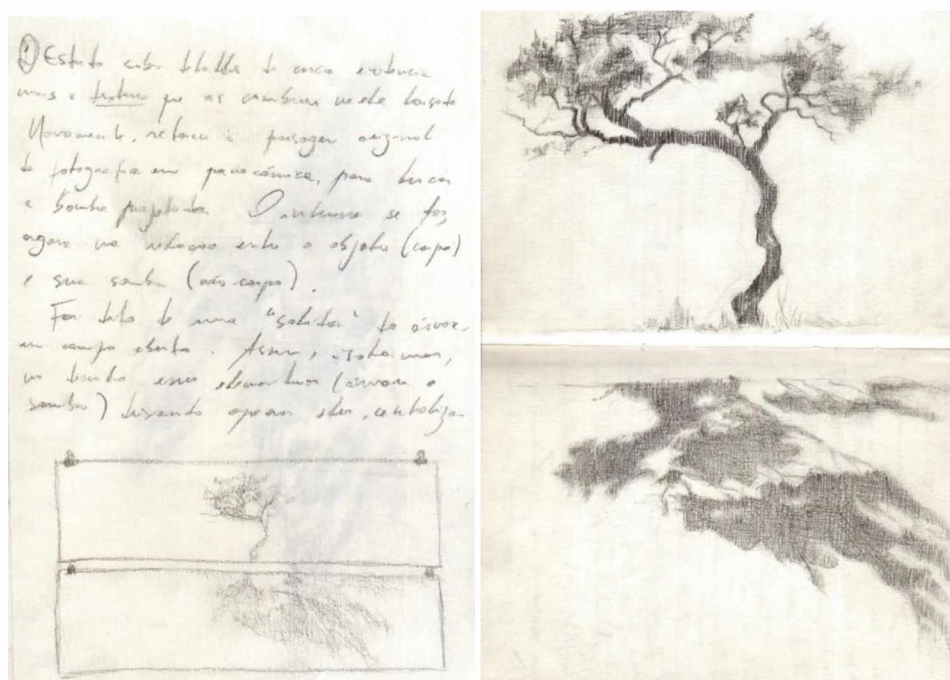


Figura 40: Estudo para composição em dois suportes e desenho de árvore e sua sombra (com teste de aplicação de desfoque de contorno na sombra). Acervo pessoal.

A mancha de sombra do desenho, com este nível de abstração, difere-se do caso de Regina Silveira, no qual reconhecemos as figuras de *In Absentia* pelo conhecimento prévio das formas. Reiteramos, então, a questão: seria impossível

isolar totalmente a sombra de seu corpo referente, sem que ela perca seu significado? Sabemos que a relação é necessária, pois, ao mesmo tempo em que a sombra pode fazer-se irreconhecível sem o modelo (sobretudo em casos extremos de estilização e distorção das formas ou quando estas nos são pouco familiares), este nos é estranho sem sua sombra, porque perde em espaço contextual e em consistência visual – há certa “angústia” de não sabermos do que se trata, além da própria museificação do objeto, que o deixa, por vezes, mais em uma reserva técnica do que em exposição, sobretudo em nosso caso nacional, já que temos mais conhecimento dos objetos da História da Arte por meio de imagens do que pelos próprios objetos em si. Por conseguinte, a sombra de Silveira pode até significar as interpretações errôneas que fazemos dos fatos históricos. A sombra se prestaria a isso, pois ela é um tipo diferente de duplo, que, por não ser mímese exata do objeto, é capaz de sensibilizar camadas mais simbólicas de nosso imaginário.

3.3 Problematisações sobre a corporeidade das sombras

Da relação fundamental entre sombras e objeto, temos um primeiro questionamento, que também resvala em diferentes concepções empíricas que comumente temos das sombras: seria a sombra um duplo do corpo que a projeta? Casati (2001) lembra-nos dos comportamentos instigantes deste elemento: “As sombras, que estão continuamente diante de nossos olhos, fazem as coisas estranhas que mexeram com a imaginação popular, mas também fazem coisas estranhíssimas que nos dão o que pensar.” (CASATI, 2001, p. 63)¹⁷. É interessante nos atermos a este ponto, porquanto ele acrescenta dados conceituais e operacionais na discussão sobre as concepções de sombra como forma/corpo, como presença ou ausência, bem como na relação entre a árvore (solitária?) e sua sombra; e, ainda, na hipotética materialidade da sombra real e

¹⁷ “Por exemplo, as sombras se interpenetram: duas sombras, criadas por duas lâmpadas diferentes, podem ocupar a mesma região de espaço sem maiores problemas. Uma sombra também pode dividir-se e permanecer a mesma, ainda que suas partes ocupem regiões de espaço descontínuas: a sombra de uma estátua pode se projetar em parte na mesa em que está colocada, em parte no chão.” (CASATI, 2001, p. 26).

da sombra desenhada (e se realmente podemos entender esta última como sombra).

O filósofo, partindo do pressuposto de que a sombra comporta-se de maneira diferente de objetos físicos, elabora, com isso, algumas situações hipotéticas denominadas por ele “quebra-cabeças das sombras”, que, em outras palavras, são problematizações para pensarmos as diferenças entre uma sombra e um objeto. Não citaremos, contudo, todos eles, apenas aqueles que possuem uma relação direta com as questões tratadas neste trabalho.

O primeiro destes “quebra-cabeças” afirma uma rigidez do conceito de sombra, que depende, sempre, não somente da presença do fenômeno oposto – a luz –, como também de uma nítida distinção entre ambos. “Ou seja: não há sombra se não houver uma linha de sombra, se não houver separação entre sombra e luz.” (CASATI, 2001, p. 65). Daí, tão corriqueiramente surge a dificuldade em entender a noite como uma sombra, a partir do momento em que não mais temos a luz do sol para delimitar os contrastes entre os fenômenos. Este princípio parece contrariar a presença natural das penumbras, porém, por mais difusa que possa se apresentar uma sombra, com certa distância dela, poderíamos seguramente traçar uma linha imaginária (aproximada) que delimitaria as fronteiras da sombra com o fundo. Entendemos, com tais considerações, a necessidade intuitiva de uma linha de contorno nos desenhos apresentados, a fim de delimitar as áreas de pigmentação para a cobertura das sombras.

Outro aspecto refere-se à efemeridade de uma sombra. Na pista de Casati (2001), imaginemos que, ao provocar uma interrupção de luz (o filósofo usa o prático exemplo do apagar/ligar uma lâmpada), as projeções de sombras extinguiriam-se, e, ao iluminarem o ambiente com as mesmas luzes novamente, as sombras reapareceriam. A questão é: as sombras da primeira iluminação são as mesmas da segunda? O autor nos dá uma resposta logicamente física, afirmando que a emissão de luz é

[...] um processo que seguramente tem fases diferentes no tempo: os fótons emitidos pela lâmpada antes de eu sair da sala são diferentes dos emitidos depois que voltei. Mas aqui temos um problema: a todo instante chegam novos fótons, logo, [...] a cada instante temos uma nova sombra! Devemos concluir que as sombras parecem uma entidade dotada de

vida no tempo, [...] soma de inúmeras sombras instantâneas. (CASATI, 2001, p. 68).

Após pensar em tais afirmações, frequentemente perguntamo-nos se os desenhos de sombras, do momento em que se manifestam intencionais, são tentativas de tornar perene o fenômeno, com o registro gráfico. Neste caso, estaríamos considerando a sombra como um duplo do corpo, um corpo em si, ou mesmo encarando a sombra desenhada como sendo também uma sombra (e não apenas seu registro).

A sombra é bidimensional, não reproduz as características do volume e superfície da forma original, e, por este mesmo motivo, também não pode ser considerada um reflexo. Casati (2001) fala de um achatamento da sombra, e nas situações em que ela ganha volume, este é ainda virtual, dado somente quando ela se projeta em outros objetos tridimensionais que não aquele que a produz.

Entretanto, mesmo não tendo massa, a sombra tem uma inegável presença. Presença simbólica e – por que não? – física, consequente de sua própria visualidade, como afirma Arheim (2015, p. 306):

O pensamento humano, tanto perceptivo como intelectual, procura as causas dos acontecimentos mais próximos do lugar de seus efeitos quanto possível. Em todo o mundo, a sombra é considerada como um efeito do objeto que a projeta. Neste caso, uma vez mais descobrimos que a escuridão não aparece como ausência de luz, mas como substância positiva com direito próprio.

O psicólogo elenca alguns exemplos culturais sobre a percepção da sombra como elemento substantivo e conclui, advogando em favor das crenças populares sobre o fenômeno das sombras, que não devem ser subtraídas de sua importância, uma vez que não são simplesmente superstições, mas, sim, índices da percepção visual espontânea.

Logo, seria o caso de questionarmos se a sombra é corpo? Casati (2001) evidencia o caráter híbrido da sombra: ausência de luz e presença enquanto forma, enquanto representação sintética do corpo original. A sombra do desenho é, então, representação de uma representação do objeto, todavia, o desenho pode ser criação de outra sombra? Quem ou o que tem mais força nesse jogo de duplos: um corpo (por seu volume e superfície) ou sua sombra (por negar tudo isso, e, mesmo assim, captar nosso olhar)?

À primeira vista, esta questão parece de óbvia solução, mas, se pensarmos que a sombra é subtração de luz em uma determinada área, o desenho também o é pelo mesmo motivo. Em retrospectiva, lembramos porque este elemento configurou-se importante na trajetória pessoal. Salvo em raras exceções, os desenhos sempre foram realizados com grafite ou outro material gráfico sobre papel branco. Após fazer os contornos, que definiam os limites externos da forma, partíamos para o seu preenchimento, ou seja, desenhávamos (com) sombras – para buscar “volume” e consistência na forma – por contraste com a luz. Em outras palavras, para escurecer as áreas sombreadas, acumulávamos pigmento, e, ao fazê-lo, retirávamos a luz (processo subtrativo), assim como faz a sombra real. Criamos buracos de substância escura em um fundo branco, tal qual a sombra cria “buracos na luz”, como citado por Baxandall (1997) enquanto definia as sombras como interrupções nos fluxos de fótons de luz.

Casati (2001), ao apresentar seus “quebra-cabeças”, faz convergi-los para uma problemática essencial à percepção das sombras: “[...] se há uma sombra na história, também deve haver em algum lugar um corpo que faz sombra. Ou seja, as sombras sempre dependem de um obstáculo que intercepta a luz.” (CASATI, 2001, p. 70). Baxandall (1997) corrobora com tal tese e com a nossa hipótese de abstração da sombra isolada quando afirma que

[...] qualquer uma das sombras precisa ser estabelecida dentro de um padrão mais amplo para ter um significado mais forte: uma sombra solitária, descoordenada, não-causada pode ser somente uma mancha escura. (BAXANDALL, 1997, p. 60).

Prosseguindo com Casati (2001), ele elabora uma teoria mínima fundamental da sombra, baseada em três princípios: “um, toda sombra é sombra de algum corpo; dois, um corpo não projeta sua sombra através de outro corpo; três, para fazer sombra, um corpo tem de receber luz.” (CASATI, 2001, p. 71). O teórico discorda da concepção da sombra como matéria, mas não desconsidera seu caráter híbrido (dotada de aspecto causal, material e perceptivo, como ilustrado por seus quebra-cabeças) e defende que a concepção coisificada da sombra se dá por consequência natural de suas próprias propriedades.

Desenvolvendo seu pensamento, ele se vale do mesmo termo utilizado por Baxandall (1997), que define as sombras como “buracos na luz”: “As sombras,

sob muitos aspectos, são como os buracos; por exemplo, na medida em que não possuem estrutura interna. São um interior puro, sem trama.” (BAXANDALL, 1997, p. 75). Isto posto, Casati (2001) retorna às propriedades híbridas da sombra, que é tanto produto de um componente causal, decorrente da capacidade de sua produção e manipulação, quanto figural, ou seja,

A sombra deve ter uma figura que possamos ver, ou simplesmente imaginar. A figura da sombra é particular, porque normalmente as coisas que tem uma figura são materiais [...], enquanto as sombras são apenas visuais. As sombras são figuras puras. (CASATI, 2001, p. 284).

Assim sendo, Casati (2001) conclui seu pensamento, afirmando que a sombra é, portanto, um fenômeno imaterial: antes de ser um corpo ou uma representação, a sombra é um conceito espacial e, como tal, não poderíamos conceber a forma escura desenhada como sendo uma sombra, pois, além de contradizer os fatos fundamentais, necessários para esta sua qualificação, essas abstrações não o podem ser, uma vez que possuem uma materialidade gráfica específica, conseqüente do acúmulo de pigmento sobre um suporte físico; em síntese, o desenho aqui exposto, antes de ser visualidade, é matéria sobre matéria, diferente da sombra que, como Casati (2001) bem definiu, é pura visualidade.

3.4 Desenho final e proposta de exposição

Antes do retorno ao desenho da árvore em sua forma total, a primeira proposta de exposição – como apresentada na disciplina “Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Estudos para Arranjos no Espaço Real” – se daria a partir da ampliação das formas irregulares, obtidas nos estudos de técnicas descritos anteriormente, neste capítulo (Figuras 32 a 36). O desenho descreveria variadas situações de sombras projetadas, visto a grande quantidade de concavidades e convexidades representadas em sua superfície. O formato geral dos estudos seria alongado horizontalmente, para evocar uma paisagem, e os contrastes de claro/escuro seriam acentuados (Figura 41).

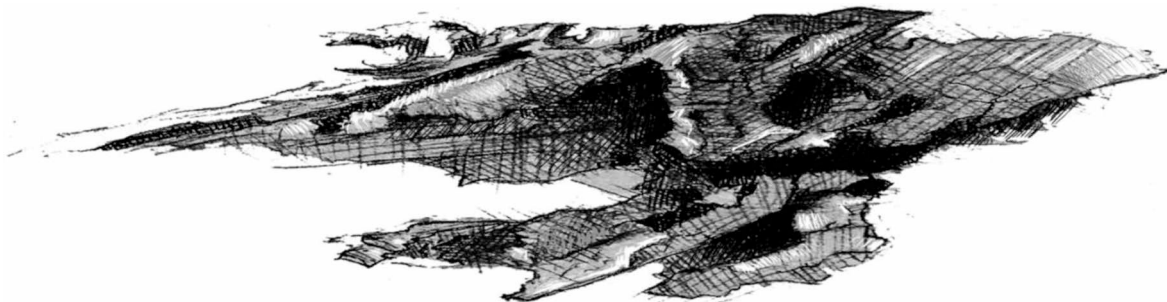


Figura 41: Estudo de forma para proposta inicial de exposição.
Desenho digital realizado com o *software Adobe Photoshop*, 343 x 1334 pixels. Acervo pessoal.

Entendendo a paisagem como um fenômeno dado à distância do observador, propomos a instalação deste desenho nas duas paredes da galeria principal do Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia (MUnA), em frente à sua entrada: a da direita, medindo 5,32m (parede 3), e a da esquerda, com 4m de comprimento (parede 4), ambas medindo 5m de altura (Figura 42). Assim que o público entrasse no espaço, ele se depararia com a paisagem. O corredor possui um guarda-corpo de 2m de altura com relação ao nível mais baixo da galeria, que salva uma parede na altura média do peito, onde o espectador poderia posicionar-se ao ver a paisagem, seguro de que não iria interferir na exposição do acervo do museu (na parede oposta) ou no trânsito das pessoas para o andar superior.

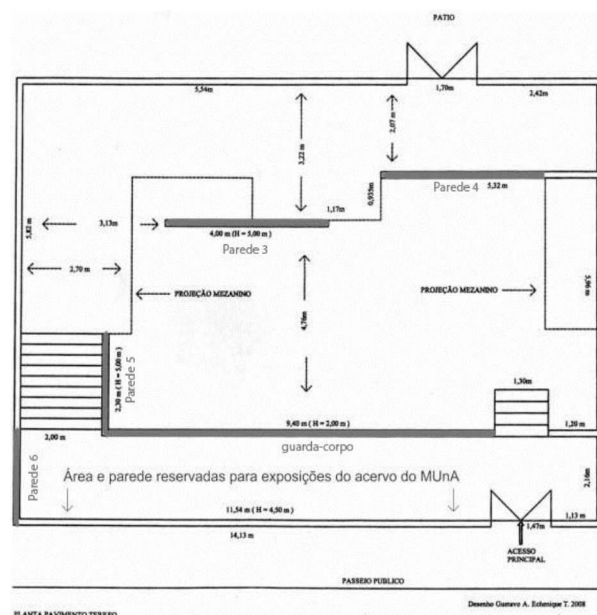


Figura 42: Planta baixa com destaque da posição dos suportes em cinza.
Desenho original de Gustavo Alberto Echenique Tarditti (edições nossas).
Fonte: Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia.

O piso do mezanino do terceiro andar projeta-se em planos através das duas paredes e coincide com a linha do horizonte de quem está no segundo andar, acompanhando o espectador durante seu trajeto, assim como a paisagem, em sua horizontalidade. Foi pensado um único desenho para ser dividido em duas partes, decompostas por um eixo vertical: na medida em que o público avançaria no corredor, seguindo da porta de entrada para o terceiro andar, o desenho deveria completar-se na perspectiva (Figura 43), seguido pela disposição dos estudos e esboços do processo sobre o mármore do guarda-corpo (cuja ligeira inclinação evoca o ângulo de uma mesa de projeto e desenho), lado a lado, em ordem cronológica de execução.



*Figura 43: Estudo de projeção de desenho com ponto de vista ideal para observação.
Fotografia original de Beatriz Rauscher (edições nossas).
Fonte: Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia.*

A paisagem também exige uma permanência. Para isso, o espectador poderia concentrar-se em um ponto estratégico: no momento em que completa aquela forma, ele se encontra com o último esboço disposto no guarda-corpo, justamente um estudo pra esta mesma exposição, o que contribui para a

compreensão deste processo como um todo. O título da exposição estaria ao lado (parede 5), e seu fluxo de leitura (da esquerda para direita) poderia direcionar o olhar de volta para o desenho.

A partir do momento em que percebemos o avanço e recuo das paredes 3 e 4 para com a posição do espectador, consideramos, ainda, a possibilidade de construir parte do desenho diretamente nas paredes e o restante em telas de pintura com chassi de madeira e em placas em MDF (a serem fixadas em ambas as paredes), configurando vários planos de diferentes espessuras (Figura 44), fazendo o trabalho avançar e recuar de acordo com o ângulo de visão, criando níveis de distorção perspectiva para forma originalmente bidimensional, ao mesmo tempo em que reduziria o tempo de execução do desenho, pois parte dele já seria feito em ateliê.



Figura 44: Estudo de projeção de desenho com diferentes níveis de planos.
Fotografia original de Beatriz Rauscher (edições nossas).
Fonte: Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia.

Continuando seu caminho, o espectador poderia, finalmente, ter contato com o texto informativo da exposição (parede 6). A razão para afastá-lo do texto

de título e dos outros elementos expostos é por primar a experiência do espectador em contato direto com o trabalho, para só posteriormente oferecer-lhe uma leitura relativamente fechada sobre o mesmo. Tendo esta mediação, o espectador poderia, então, voltar para o trabalho, confirmando ou não sua própria leitura.

Para muitos autores da estética pragmatista, a experiência em arte deve se aproximar do cotidiano e não se constituir como algo isolado. Para o sociólogo Pierre Bourdieu (2008), a arte deve educar em vez de apenas transmitir “impressões pessoais”. Por desvelar ao espectador o processo de criação junto à forma criada, a exposição oferece-nos uma possibilidade artística vinculada a seu contexto; ela nos revela seu processo de criação, reafirmando um sentido pedagógico da arte para com o espectador, uma vez que oferece, além de sua contemplação estética, todas as etapas de sua construção, aproximando-se ao público visitante.

Após a apresentação desta ideia, foi imperativa a mudança de projeto, por se tratar de uma exposição coletiva de mestrandos e pelo fato de que sua montagem inicial descompatibilizaria-se da proposta da curadoria do MUnA, além de que a figura da árvore inteira, como esboçada no retorno à paisagem da árvore observada em enquadramento aberto (Figuras 30 e 40), permitia, além da representação de sombras projetadas – nas texturas das cascas do tronco –, um estudo sobre as sombras lançadas, como aquela que se destaca do modelo para se lançar no chão.

Ademais, o desenho selecionado para compor o trabalho final passou por mais algumas alterações em sua configuração derradeira, a partir do último esboço (Figura 40); este, por ser de tamanho reduzido, não permitiu a definição de muitos detalhes, e algumas texturas, que eram reduzidas a hachuras rápidas no rascunho, puderam ser retrabalhadas com texturas visuais mais ricas, variando o tratamento específico das cascas e folhas, por exemplo. Além disso, houve o acréscimo do pastel seco, que não estava previsto, mas contribuiu na extensão tonal do trabalho a grafite.

Realizamos, ainda, outra alteração, partindo da observação de uma das fotografias do modelo: curiosamente, o instante capturado registrou, junto com a árvore, algumas nuvens que se espalhavam na mesma irradiação que a copa da

árvore e a sombra, podendo ampliar visual ou conceitualmente tais elementos. No entanto, suas formas são o oposto tonal da árvore e de sua sombra. Uma resolução imagética interessante dessa presença de pura luz branca em uma composição com formas escuras foi definir as nuvens não com massas de cor, mas com linhas finas, que variam proporcionalmente em intensidade (pressão exercida no lápis) de acordo com a nitidez do contraste da cor da nuvem com o céu, que já indicava contornos de linha. Isto ampliou sutilmente a forma da árvore e deu mais potência simbólica ao desenho.

Sobre a monocromia do desenho, vale ressaltar a atitude redutiva dos elementos visuais ao seu mínimo essencial, que, em nosso caso, consiste na forma, subtraída de suas cores (e elementos circundantes), acentuando o contraste entre dois extremos opostos: branco e preto. Segundo o historiador Michel Pastoreau (2001), tais valores tiveram uma significativa importância cultural na passagem do século XV para o século XVI. A prensa móvel possibilitou uma relativa proliferação de livros impressos, o que, de certo modo, acabou redirecionando a utilização das gravuras de fins artísticos para sua aplicação como ilustrações.

Assim, muitos artistas, pelas propriedades reprodutivas das gravuras, passaram a fazer cópia de suas pinturas com gravura em metal, objetivando a impressão de grandes tiragens que circulariam mais rapidamente e em grande quantidade, alcançando públicos maiores. O interessante disso é considerar que a adaptação técnica da pintura para a imagem impressa fez com que os gravadores desenvolvessem uma atenção especial para as sombras e sombreados, na tentativa de tradução de propriedades e sensações cromáticas exclusivas da pintura, em tons puros, não-saturados.

A imagem gravada no Renascimento era, por excelência, em preto sobre branco. Ainda de acordo com Pastoreau (2001), com o tempo, essa difusão iconográfica criou um novo universo para as cores, em que preto e branco constituíam um grupo separado de “cores integrais” e, posteriormente, de não-cores. Essa distinção reclamou para tais tonalidades neutras (incluindo os cinzas) um sentido de sobriedade visual, em oposição às cores, o que pode ficar subentendido pelas operações compositivas realizadas no desenho de sombras.

Como mencionado anteriormente, o trabalho final será executado em duas partes, a partir da ampliação do último esboço realizado (Figura 40). O díptico pretende testar os limites relacionais entre a figura da árvore e sua sombra na leitura do espectador, que poderá entendê-la dessa maneira, indissociável em suas partes, ou como dois desenhos separados, fazendo a leitura do desenho de sombra lançada como simples forma abstrata. A disposição das partes do desenho será adaptada para as características arquitetônicas singulares do espaço museográfico do MUnA.

Propomos esta instalação do desenho final – cujas dimensões correspondem a cerca de um metro de altura por dois metros e meio de comprimento (1m x 2,5 m) em cada um de seus dois suportes – nas duas paredes que formam o primeiro nível do mezanino, próximo à entrada principal do museu: a primeira parede, que originalmente expõe o acervo do museu e mede 11,54m x 4,5m, e a segunda parede, paralela à primeira, medindo 9,40m x 2m (Figura 45).

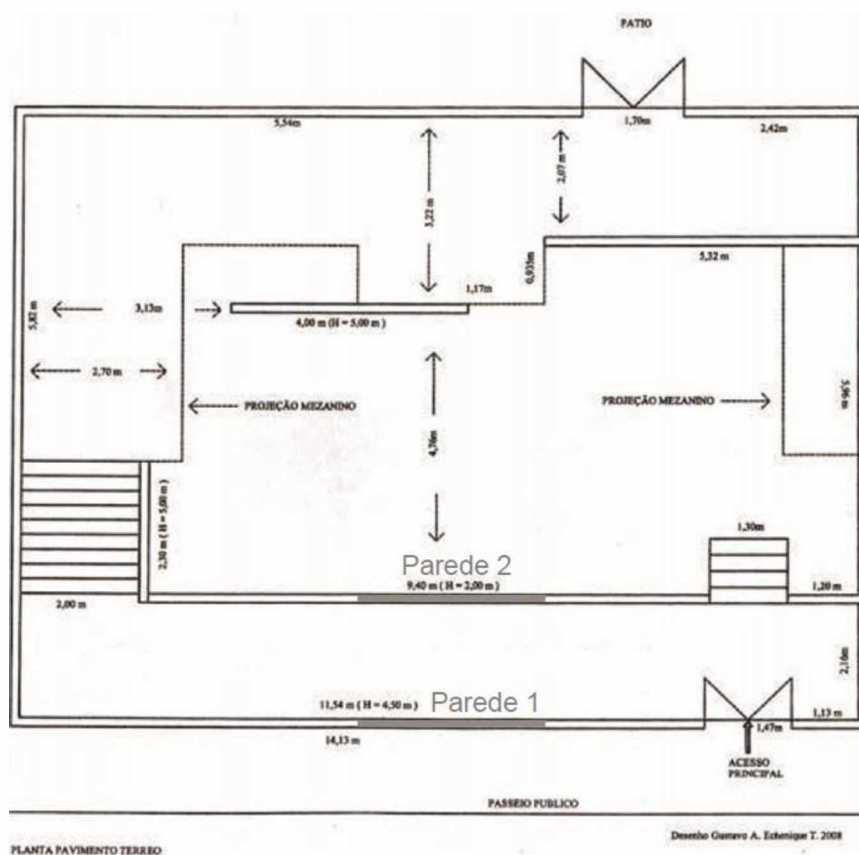


Figura 45: Planta baixa com destaque da posição dos suportes em cinza. Desenho original de Gustavo Alberto Echenique Tarditti (edições nossas). Fonte: Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia.

Assim que o público entra no espaço pela entrada principal, seguindo o corredor do mezanino, ele se encontra com a primeira parte do desenho (árvore). Sem sua sombra projetada, esta figura pode parecer deslocada e descontextualizada, “sem chão” no vazio do espaço em branco. Daqui, o espectador pode seguir o corredor, para o segundo piso; ou voltar, sentido galeria. Nas duas hipóteses, o espectador acaba por encontrar-se frente ao desenho completo, porém, no primeiro caso, o desenho sofre uma distorção pela perspectiva real da vista superior: o espaço salvo entre os dois suportes aumenta consideravelmente, fazendo com que a relação imediata entre objeto desenhado e sombra se perca.

O centro da galeria, frente à parede de entrada e o guarda-corpo do mezanino faz-se aqui como ponto ideal de observação do desenho, pois, ao mesmo tempo, distancia o desenho do observador e o coloca em posição frontal. O ponto estratégico de distância e permanência para a observação do desenho concentra-se no momento em que completa o desenho em seus dois suportes – árvore e sombra correspondente (Figura 46).



Figura 46: Projeção da instalação do desenho final.
Fotografia original de Beatriz Rauscher (edições nossas).
Fonte: Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia.

Outra relevante alteração com relação à primeira proposta é que, na versão final, descartamos a possibilidade de compartilhar o processo de criação por meio de estratégias expositivas para o caderno de bordo, pois acreditamos que isto iria interferir na apreciação da paisagem, desviando a atenção do espectador para questões do processo, em prejuízo às relações de sombra estabelecidas.

Completando o desenho, no ponto de vista ideal do espectador, esta proposta permite ao público experimentar e pensar sobre as relações entre forma e espaço bidimensional, corpo e sombra, nível de abstração das sombras e de outras questões levantadas aqui neste projeto, proporcionando, inclusive, possibilidades de outras leituras de acordo com as vivências e experiências artísticas pessoais do espectador visitante, que podem, por ventura, colaborar com leituras e significados além daqueles pensados durante a execução do trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa voltou-se para o estudo de um processo de criação em desenho cujo tema principal consistia na sombra e questões de representação que este elemento suscitou. Como pesquisa poética, vivenciamos as dinâmicas e desdobramentos não lineares decorrentes de uma concepção inicial de trabalho, execução prática, bem como de sua simultânea conceituação.

Com o resgate dos primeiros desenhos, realizados desde 2007 (ano anterior ao ingresso no curso superior de graduação em Artes Visuais), pudemos notar como as escolhas por determinadas técnicas ou o olhar seletivo sobre certos elementos não são aleatórios, mesmo quando se dão em nível subconsciente. Tais escolhas tornam-se, em certa medida, recorrentes não somente em um determinado processo, mas no conjunto global de uma trajetória poética; e, no momento em que ganham presença consciente, confluem-se em elementos buscados – ou seja, objetos de uma procura intencional –, além de tais intencionalidades configurarem-se, também, em um modo particular do artista de se relacionar com seu trabalho e com o mundo. Definimos, com Husserl (2001), que intencionalidade é essa relação inerente entre sujeito pensante e objeto ou fenômeno observado a que o pensamento se dirige, relação esta que, uma vez estabelecida de modo consciente, é significada, dotada de sentido.

Em nosso caso específico, as sombras tornaram-se significantes elementos visuais, posto que suas representações gráficas contribuíram não somente com um ganho na extensão tonal de nossos desenhos e, conseqüentemente, na consistência visual dos mesmos, como atingiram suas composições, através das novas relações espaciais das formas desenhadas, além de emergirem como alimento, também, em experimentações técnicas e reflexões teóricas acerca dos limites do próprio desenho, em suas especificidades e diálogos com demais categorias das Artes Visuais.

Se a relação entre um sujeito e objeto se dá em uma experiência, podemos caracterizá-la, nos termos de Dewey (2010), como imediata, ativa e dinâmica, ordenando, de modo orgânico, todas as etapas de um acontecimento ou “encontro” com dado fenômeno. A sequência temporal nas fases de uma

experiência, segundo este autor, não tem uma finalidade externa, sendo autossuficiente, como conclusão de si mesma.

Dewey (2010) ainda diferencia o prosaico do poético. Para ele, o segundo não conduz a um fato experienciado, mas constitui ele próprio uma experiência. Entendemos, a partir do autor, que não somente a contemplação de uma obra de arte é experiência estética, mas o processo criativo também o é, uma vez que atua na configuração de uma forma material, meio necessário à expressão e à sensibilização de um órgão sensorial, que é porta de entrada para experiência estética.

Tais preceitos conduzem-nos a uma concepção pedagógica baseada na experiência, como defendido por Bondía (2002). Para este educador, a experiência, exigindo um sujeito atentamente receptivo, é capaz de conduzir, de modo espontâneo e autônomo, às questões surgidas do fato vivenciado e à consequente busca de soluções e significados, gerando o conhecimento. Este pensamento reflete nossa prática de ensino, que procura oferecer aos alunos uma experiência baseada na criação de um simplificado processo criativo pessoal, em que os conteúdos e conceitos específicos do desenho são trabalhados a partir das soluções surgidas no próprio trabalho do aluno, mediado por uma proposta temática. Desdobramentos específicos sobre as potências pedagógicas da observação das sombras podem ser, portanto, considerados em trabalhos futuros.

Em uma breve contextualização histórica das sombras, notamos como elas influenciaram culturalmente o pensamento de artistas durante os séculos, desde em um mito, que corresponderia à criação da pintura a partir do traçado de um contorno mural, até a Arte Contemporânea, citando artistas exemplares no uso da sombra como dado expressivo. Destacamos as dificuldades técnicas de representação deste elemento, ainda realizado intuitivamente, em finais da Idade Média e primeiros anos do Renascimento italiano, que culminaram no que Casati (2001) denominou como um “tabu cultural”, que acabou por gerar toda a mística negativa que permeou a sombra e que, ainda hoje, encontra resquícios associativos na origem do uso de termos como “sombrio”, “assombrado”, etc.

Citamos, ainda, momentos em que a utilização das sombras na Arte parece ter se tornado mais intencional, com notáveis saltos técnicos e até mesmo simbólicos. Alguns artistas, por exemplo, usaram a sombra para delimitação

precisa do espaço pictórico, como Oudri, com suas naturezas-mortas que lançam uma sombra imediata em outras superfícies, indicando-nos sua proximidade – sobretudo no grupo dos animais suspensos, com sombras que rapidamente encontram um anteparo no fundo, descrevendo uma parede, não um fundo neutro.

Abordagem esta oposta à de Caravaggio que, assim como De Latour, cria uma sombra ambiente que quase absorve totalmente os personagens em cena, salvo pela intensa iluminação direta que incide sobre eles. O pintor utiliza-se destes contrastes extremos de luz e sombra para aumentar a tensão de suas narrativas, e, além disso: de acordo com a análise de Argan (1992), Caravaggio se vale das sombras não somente para criar um fundo infinito vazio, anulando quaisquer informações prescindíveis à compreensão das cenas representadas, mas também para, com isso, aumentar a dinâmica de percepção visual; em outras palavras, subtraído de outras formas que pudessem constituir um fundo, como uma paisagem, por exemplo, Caravaggio faz com que a observação “salte” de um personagem para outro, sem possíveis interferências nesse fluxo.

A arte metafísica de De Chirico, por sua vez, lança alongadas sombras sobre um ambiente desolado, onde nenhum de seus elementos figurativos possui relações lógicas entre si, nem com o contexto externo à arte, falando-nos, assim, de uma arte autorreferencial. Tais sombras exercem uma influência sobre a obra de Regina Silveira, que usa o elemento para fazer articulações simbólicas: em um primeiro momento, usando relações díspares entre as figuras junto a projeções de sombras de outros objetos, ausentes; posteriormente, a artista subtrai totalmente os elementos do seu lugar de projeção, pressupondo um conhecimento prévio de referências artísticas, problematizando, inclusive, o circuito institucionalizado da arte.

Estes questionamentos sobre a relação entre a sombra e o objeto que a produz foram uma das metas deste estudo. Esta relação é complexa e principia pela necessidade de diferenciar os diversos tipos de sombras segundo suas características, relação com a fonte luminosa e a superfície em que ela é criada. Para tanto, apoiamo-nos em Baxandall (1997), que define como lançada a sombra criada em uma segunda superfície que não a do corpo intermitente à luz; sombra projetada, como sendo aquela criada na superfície do objeto intermitente,

por alguma irregularidade pronunciada dele; autossombra, nos casos em que o objeto se coloca em frente à fonte de luz, fazendo com que sua face oposta não se ilumine; e o sombreado, quando o ângulo da fonte luminosa ilumina parcialmente o objeto, formando um gradiente de iluminação (degradê).

Tal categorização das sombras auxiliou-nos no entendimento da qualidade das sombras estudadas em nosso processo criativo, no sentido de saber diferenciar como elas se projetam de acordo com o ângulo da luz, com o objeto que a cria e seu anteparo, suas características tonais e cromáticas, e como as fazer corresponder com as características do material e técnicas utilizados em desenho, para melhor representá-las.

O processo em si sofreu algumas alterações naturais na medida em que as pesquisas prática e teórica avançaram, indicando outros caminhos possíveis de abordagem do tema. Desde o início de seu desenvolvimento, sentimos necessidade de usar diferentes meios para composição da imagem final, que variaram entre a fotografia e esboços, para registro dos modelos, *softwares* de edição de imagem e materiais tradicionais do desenho. Este trânsito entre meios e técnicas mistas foi-nos de crucial importância, pois nele surgiram acasos que impactaram diretamente na criação da forma final.

O primeiro desses acasos foi o encontro com o modelo da paisagem representada, que já ofereceu formas e conceitos potentes para o trabalho em desenho: as contorções do tronco assimétrico do modelo, indicando uma interessante dinâmica compositiva; a limpeza do espaço circundante, que nos remeteu a uma situação desértica, valorizando o silêncio, a solidão reflexiva e, especialmente, a relação entre a árvore e nossa observação contemplativa; a sombra lançada frontalmente sobre o chão, com uma breve interrupção de sua continuidade, consequente de uma faixa de terra, entre outros fatores. Este último, por sinal, ficou evidente na tentativa de transpor a árvore para o caderno de bordo, o que, além das dimensões intimistas que conduziram a um ligeiro desvio na proporção das formas observadas, proporcionou uma separação entre a figura da árvore e sua sombra, visto que cada uma delas ficou em uma página diferente do caderno aberto: a dobra que divide as páginas permitiu-nos pensar acerca da possibilidade de separação entre os dois elementos e testar os limites

em que a relação entre objeto e sua sombra mantém-se o suficiente para permitir o reconhecimento da sombra como tal.

Segundo Baxandall (1997), esta relação é essencial, primeiramente porque sem o objeto intermitente à luz a sombra não existiria; em uma segunda situação, hipotética, em que podemos imaginar a produção de uma sombra sem a existência de um corpo opaco, a percepção da forma projetada como uma sombra tornar-se-ia uma difícil tarefa, pela perda de seu referencial: ela se transformaria em pura mancha abstrata – principalmente se a forma fosse complexa a ponto de não oferecer um correspondente imediato em nossa memória visual, como ocorre a um espectador em *In Absentia*, por exemplo.

Casati (2001) estabelece três princípios necessários à existência da sombra, segundo os quais a existência de uma sombra pressupõe um corpo, que não pode criar a sombra através de um segundo objeto, e que, evidentemente, uma sombra exige uma luz. Acordamos com o autor que, por se tratar de um fenômeno luminoso e perceptivo, sombras não são corpos ou representações dos mesmos, sombras são conceitos espaciais que definem uma área de formato sinteticamente semelhante ao seu referente. O desenho, neste caso, seria uma representação visual deste conceito.

Em nosso desenho final, buscamos dividir a figura representativa da árvore e a forma equivalente à sua sombra, não as isolando totalmente, de modo que se afastassem entre si no campo de visão do observador, mas, sim, decompondo-as em dois suportes diferentes que serão expostos em paredes distintas no espaço expositivo, exigindo um ponto de vista ideal que complete, na perspectiva, ambas as partes dos desenhos.

Baxandall (1997) defende que a sombra é de vital importância para o conhecimento de mundo, pois ela oferece dados complementares à experiência vivenciada pelos objetos reais em nosso entorno. Esperamos que o desenho de sombra-paisagem exposto, minimamente sensibilize a atenção do espectador visitante para este fenômeno.

Se o encontro com aquela árvore remete a uma experiência estética deweyana, suficiente em si pelo sentido pleno de sua própria conclusão, ela se torna meta para a construção de um processo criativo em desenho, que passa a ser trabalhado de modo que sua composição e forma final conduzam o

espectador a uma experiência análoga à nossa (contemplação de um tipo de paisagem teoricamente “mínima”), uma vez que ressignificamos a paisagem no contexto de uma prática artística por meio do desenho e sua exposição.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio. **Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

BARCSAY, Jenő. **Anatomy for the artist: drawings and text**. London: Octopus, 1973.

BAXANDALL, Michael. **Luz e Sombra**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

BISMARCK, Mário. Contornando a origem do desenho. **Repositório Aberto**, Porto, 2004. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/10216/79706>>. Acesso em: 17 maio 2015.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, Jan./Abr. 2002. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 30 maio 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2008.

CASATI, Roberto. **A descoberta da sombra: de Platão à Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GOZZER, Cláudia Maria França Silva. **Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação**. 2002. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2002.

HUSSERL, Edmund. O campo de experimentação transcendental e suas estruturas gerais. In: _____. **Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia**. São Paulo: Madras, 2001.

IVAN the terrible, Part III. Internet Movie Database (IMDB). Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0095387/trivia?ref_=tt_ql_2>. Acesso em: 6 mar 2017.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org). **Pintura: textos essenciais**. São Paulo: 34, 2006. (Volume 10 – Gêneros Pictóricos)

_____. **Pintura: textos essenciais**. São Paulo: 34, 2007. (Volume 14 – Vanguardas e Rupturas)

MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo Desenho**: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. Lisboa: 70, 1982.

MORAES, Angélica de (Org). **Regina Silveira**: cartografias da sombra. São Paulo: EDUSP, 1995.

MORAIS, Frederico. O campo tridimensional: esculturas, relevos, objetos e instalações. In: FABRIS, Annateresa; CHIARELLI, Tadeu; MORAIS, Frederico (Orgs). **Tridimensionalidade**: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural/Cosac Naify, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PASSERON, René. Da estética a poiética. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p.103-116, nov. 1997.

PASTOREAU, Michel. O nascimento de um mundo em preto e branco. In: _____. **Preto**: história de uma cor. São Paulo: Senac, 2011.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica de pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TEESLER, Elida (Orgs). **O meio como ponto zero**: metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

SAMPAIO, Glayson de. **A(i)nda desenho**: desenhos, escritos e conversas. Monografia de Conclusão de Curso de Graduação em Artes Plásticas – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2006.

SETARO, André. **A montagem como produtora de sentidos**. 04 jan. 2012. Disponível em: <<http://setarosblog.blogspot.com.br/2012/01/montagem-como-produtora-de-sentidos.html>>. Acesso em 05 mar. 2017.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: 34, 1998.

SILVEIRA, Fernando Lang da; SARAIVA, Maria de Fátima Oliveira. O “encolhimento” das sombras. **Caderno Catarinense de Ensino de Física**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 228-246, ago. 2008. Disponível em: <http://www.if.ufrgs.br/~fatima/O_encolhimento_das_sombras.pdf>. Acesso em 11 mar. 2017.


APÊNDICE A – Desenho final



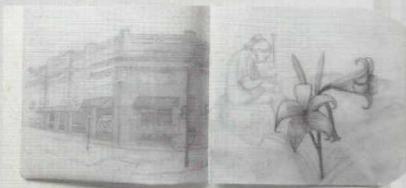
APÊNDICE B – Exposição

20 MUSEU
UNIVERSITÁRIO
DE ARTE **MUnA**


Estudo de Sombras
Jamerson Rezende



O outro, o momento,
o espaço urbano
Maisa Carvalho Tardivo



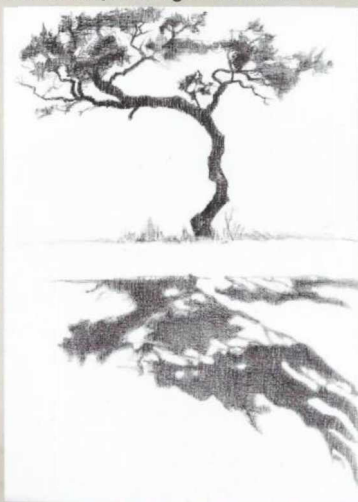
Reminiscências
Pictórico-Carnavalescas
Sérgio Rodrigues



ENTRADA FRANCA
Abertura: 11 de abril às 19h
Visitação: até 29 de abril de 2017
Segunda a Quinta das 8:30h às 18:30h,
Sexta das 8:30h às 21h e Sábado das 10h às 17h

A proposta **Estudo de Sombras** mostra o resultado de um recente processo de criação em Desenho a partir das sombras observadas em uma paisagem característica do cerrado mineiro. O elemento sombra sempre foi presente em meus trabalhos, mas assume uma importância consciente no final da Graduação em Artes Visuais e se torna tema de investigação durante o curso de Mestrado.

Em quaisquer temas por mim trabalhados, a sombra é sempre o primeiro fenômeno observado e, se torna crucial em meu desenho na medida em que contribui para um ganho de valores luminosos, experimentação de diferentes técnicas e localização das figuras desenhadas.



Estudo de sombras: paisagem. Grafite e pastel seco sobre papel.

O início desta investigação se baseou no estudo e construção dessa paisagem, a partir da saída do ateliê para a observação e prática do desenho ao ar livre, com luz natural e difusa, para pensar questões que esta postura pode suscitar hoje, tais como: visibilidade pública de um processo pessoal em desenho, relação com o ambiente externo e as percepções do mesmo; além de solicitar a experimentação de métodos de criação diferentes daqueles usados em ateliê; entre outras.

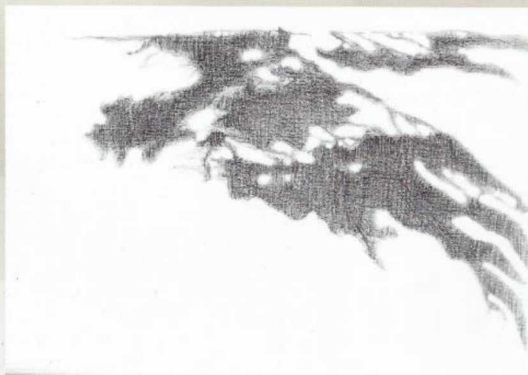
Este trabalho busca assim, sintetizar representações visuais de diferentes tipos de sombras e sombreados; e problematizar as relações entre iluminação ambiente, objeto/modelo e sua sombra referente.

Jamerson Rezende



Estudo de sombras: paisagem. Grafite e pastel seco sobre papel.

Jamerson Sérgio Passos Rezende é um artista visual e professor de Artes no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais (IFNMG – *Campus Salinas*). Habilitado e Bacharel em Artes Visuais pelo Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia - Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes; subárea: Artes visuais. Membro do Grupo de Pesquisa em Ensino de Artes do IFNMG.



Estudo de sombras: paisagem. Grafite e pastel seco sobre papel.

